

GENTES

| Anno IX, numero 9 | dicembre 2022 |



Autorizzazione n. 16/2014 del tribunale di Perugia - Dir. Resp. Antonello Lamanna

9

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences



PERUGIA STRANIERI
UNIVERSITY PRESS

e
G
g
e
IX

GENTES

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences

|anno IX, numero 9 | dicembre 2022 |



PERUGIA STRANIERI
UNIVERSITY PRESS

G

G

G

g



GENTES

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences

|anno IX| numero 9| dicembre 2022 |

Direttore Scientifico

Giovanna Zaganelli

Direttore Editoriale

Antonello Lamanna

Comitato Scientifico

Carlo Alberto Augieri, Università del Salento
Antonio Batinti, Accademia Petrarca di Arezzo
Sarah Bonciarelli, Université de Gand
Joseph Brincat, Università di Malta
Andrea Capaccioni, Università degli Studi di Perugia
Giovanni Capecchi, Università per Stranieri di Perugia
Massimo Ciavolella, University of California,
Los Angeles (UCLA)
Gianni Cicali, Georgetown University
Marcel Danesi, University of Toronto
Roberto Fedi, Università per Stranieri di Perugia
Mercedes Lopez Suarez, Universidad Complutense
de Madrid
Massimo Lucarelli, Université de Chambéry
Toni Marino, Università per Stranieri di Perugia
Jean-Luc Nardone, Université de Toulouse II Jean Jaurès
Fabrizio Scrivano, Università degli Studi di Perugia
Enrico Terrinoni, Università per Stranieri di Perugia
Boris Uspenskij, Università Statale di Mosca

Comitato editoriale

Cecilia Gibellini, Università degli Studi
del Piemonte Orientale
Federico Meschini, Università degli Studi della Toscana
Roberta Salvatore, Università degli Studi di Messina

Comitato di redazione

Andrea Agosta
Virginia Benedetti
Domenico Fadda
Chiara Gaiardoni
Riccardo Innocenti
Luca Padalino
Ylenia Papa

Editore

Perugia Stranieri University Press
Università per Stranieri di Perugia
Piazza Fortebraccio 4,
06123 Perugia

Redazione

Università per Stranieri di Perugia
Via C. Manuali 3, Palazzina Valitutti,
06122 Perugia
email: gentes@unistrapg.it
sito web Gentes: <https://www.unistrapg.it>

Published by Perugia Stranieri University Press
Copyright © 2023
All rights reserved.
ISSN: 2283-5946

Registrazione n°16/2014 del 10 ottobre 2014
presso il Tribunale di Perugia
Direttore Responsabile
Antonello Lamanna

Periodicità: annuale (con edizioni speciali)
Tipologia di pubblicazione (pdf/online)
Lingua: Ita/Eng

Rivista distribuita con Licenza internazionale



[Creative Commons CC BY-NC](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)
[Attribuzione – Non Commerciale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Anno IX, numero 9 - dicembre 2022
Perugia, Italia

Online: aprile 2023

Gentes è inclusa nella lista ANVUR delle
[| Riviste Scientifiche dell'Area10 |](#)

Tutti gli articoli sono sottoposti a peer review

In copertina
"Di Rosso Vestite" di Giuliano Giuman (2022)
Ceramica, cm. 120 x 120
Per gentile concessione

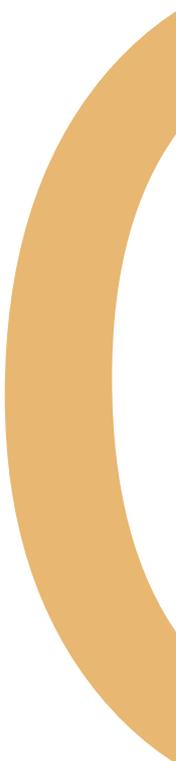
(ph: Thomas Clocchiatti)

Ogni autore è responsabile delle immagini presenti nel proprio articolo sollevando la rivista GENTES da ogni tipologia di responsabilità. Ogni autore dichiara di possedere tutti i diritti (licenze o liberatorie), sugli originali, sulle acquisizioni digitali e sulle elaborazioni delle immagini inviate.

B

«Brillante serata mondana, molto elegante, con invitati sceltissimi.»

[Point de vue, 19637]



Sostiene Greimas: “sceglieremo una storiella quanto mai banale”:

Brillante serata mondana, molto elegante, con invitati sceltissimi. A un certo punto due di loro escono a prendere un po' d'aria sulla terrazza:

“Bella serata, no? Fa uno dei due “Ottima cena e che toilettes, vero?”

“Questo non lo so” dice l'altro

“Come non lo sa?”

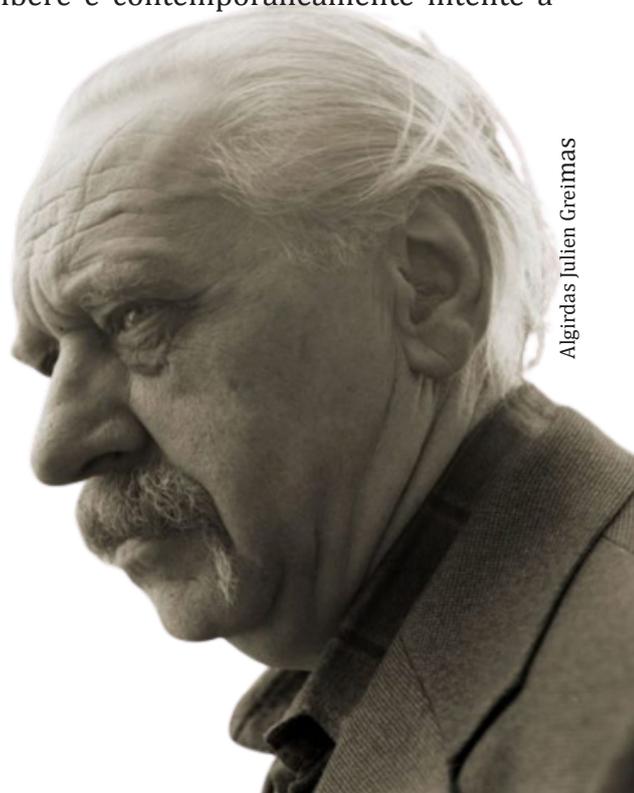
“No, non ci sono andato”. (Point de vue, 1963)

Si tratta di una microstoria che permette un'analisi dei procedimenti linguistici attraverso la variazione delle isotopie (toilettes). Presenta dei tratti formali costanti come la presentazione e il dialogo, ciascuno con la propria funzione. C'è proprio la barzelletta, “*una commedia in miniatura*”, tra i testi che lo studioso lituano affronta per impiantare una analisi semantica, cioè un racconto breve con un piano omogeneo di significazione e che nel giro di poche battute viene spezzato. Nella ricetta di cucina, altra storia breve, ha individuato una narrazione fatta di competenze; Barthes ha invece preso in esame tra le forme brevi della verbo-visualità un manifesto pubblicitario; Eco parla di coincidenza tra fabula e intreccio, o addirittura di sola fabula, nelle forme semplici (filastrocche – citando i limerick Edward Lear -, fiabe) della comunicazione. Calvino parla della rapidità come uno dei tratti costitutivi della letteratura. Potremmo tornare indietro nel tempo e soffermarci su uno dei best-seller più interessanti dell'epoca rinascimentale con gli Adagia di Erasmo pubblicati da Aldo, una sorta di riflessione antropologica, di immensa portata anche etica, sui suoi tempi, attraverso proverbi, detti appartenenti alla cultura classica, greca e latina. Che cosa sono dunque le forme brevi? Scritti che ingabbiano nella loro condensazione la possibilità di espansione? Testi che vivono all'ombra di altri sotto il grande ombrello della paratestualità? Testi che rinviano ad altri con cui lavorano in simbiosi? Formati che invece sono progettati per essere tali? Testi che permettono una immediata interpretazione? Testi il cui tempo della lettura è estremamente ridotto? Testi provvisori? Testi destinati all'immediato consumo? Testi-non-testi?

Ecco, abbiamo dedicato questo nono numero di *Gentes, rivista di scienze umane e sociali* (anno IX) alla brevità testuale, individuando quindi un tema specifico, declinabile a seconda delle svariate discipline che compongono l'area dieci, suo tratto identitario, che ci è sembrato di grande interesse proprio per rispondere alla domanda appena sopra formulata. I contributi che abbiamo selezionato sono molti, corposi e distribuiti nelle diverse rubriche che compongono

la rivista. Essi disegnano la *brevitas* attraverso una sequela di tematiche letterarie, artistiche, musicali, cinematografiche, filosofiche e testimoniano dunque quel panorama culturale contemporaneo che rimodella i linguaggi, li fonde e, al tempo stesso, li spinge a modificare i propri limiti e confini. E dove la forma breve è chiamata ad assolvere svariati compiti. In effetti abbiamo inteso la rivista proprio così, come un laboratorio di ricerca che si sforza di rispondere alle sollecitazioni delle evoluzioni del gusto e delle sensibilità contemporanee.

Un ultimo punto. La copertina della rivista, anch'essa forma breve, direttamente proporzionale ai contenuti interni, nel corso dei nove numeri è sempre stata affidata alla sensibilità di diversi artisti. Anche questa volta è stata attentamente studiata, e presenta una rielaborazione testuale-pittorica di Giuliano Giuman, che qui ringraziamo, a partire da un affresco di Luca Signorelli, *Madonna della Misericordia*, situata nell'Oratorio di San Crescentino presso Morra (Città di Castello). L'opera di Giuman in copertina si chiama *Di Rosso Vestite* e ci offre una sintesi del linguaggio rinascimentale attraverso i colori, le forme e i materiali: si direbbe una lettura delle opere all'interno dell'Oratorio attraverso queste isole trasparenti disposte nel pavimento, libere e contemporaneamente intente a dialogare con il passato.



Algirdas Julien Greimas

INDICE

Visioni interdisciplinari

Fabrizio Scrivano, *Tre cause di brevità testuale: gesto, rapidità, portatilità*.....p.11

Chiara Casiraghi, *Dal poema all'epigramma: strategie della brevitatis nel Metamorfoseo di Gabriele Simeoni*.p.27

Davide Di Falco, «*La sintesi è poesia e viceversa*». *La brevitatis nelle prose narrative di Luigi Pintor*.p.47

Fabiana Garofalo, *La novella oltre la novella. La forma breve nel poema cavalleresco rinascimentale: i casi esemplari dell'Innamorato boiardo e Furioso ariostesco*.p.67

Maurizio Pistelli, *Il vento di Marco Lodoli: uno scrittore e i suoi personaggi di carta in rivolta contro la morte*.p.77

Riccardo Innocenti, Federico Masci, *40 epifanie. Destrutturazione narrativa e tematica nei microracconti di Vitaliano Trevisan*.p.91

Swathi Lakshmanamoorthi, Balasubramaniam Padmanabhan, *Hunger is Hunger": Food Politics, Cultural Identity and Social Stratification in Kashmir through G.N.Gauhar's Pun-Tepaa p*.p.101

Magdalena Maria Kubas, «*Fatti magnifici.... fatti documentati*»: *i racconti de I miracoli di Val Morel di Dino Buzzati*.p.117

Pierfrancesco Musacchio, *L'uso della brevitatis nei Regum et imperatorum apophthegmata di Plutarco*.p.129

Giulia Falistocco, *L'italiano in frantumi: forma breve e identità nazionale in Sebastiano Vassalli*.p.147

Ylenia Papa, *Sulla questione dei sommari del "Quadriregio" di Federico Frezzi*.....p.165

Maristella Petti, «*Cresce tudo / que carece*»: *genesi e fortuna della poesia breve di Paulo Leminski*.....p.177

Laboratorio della comunicazione linguistica

Paolo Bravi, *Mattone su mattone. La costruzione del campo figurale nella poesia improvvisata campidanese*.p.197

Valentina Gasbarra, *Brevitas e strategie scritte nei testi in Lineare B*.....p.219

Domenico Fadda, *Il dizionario come forma breve. Dai mots-valises alla lexifiction*.....p.229

Mauro Le Donne, *ASAP/As Soon As Possible. Abbreviations in word formation: from form to meaning*.....p.245

Strategie e pratiche delle culture contemporanee

Michelangelo Cardinaletti, Fabio Melelli *Il cinema "corto" di Leopoldo Fregoli*.....p.267

Luca Montanari, *I linguaggi del frammento. Briciole di filosofia*.....p.281

Caio Lee, *The short saying between repression and expression: the dialectic of brevity in Theodor Adorno's Minima Moralia*.....p.293

Antonello Lamanna, *Refrain, loop e forme brevi nella musica di tradizione orale*.....p.313

Alessandro Gatti, *Con l'occhio dello spettatore: stile e indeterminazione nell'arte dell'ultimo Tiziano*.....p.341

Paolo Ottaviani, *Maurizio Cucchi "scienziato" del verso o della sindrome dello scrivere e del poetare (leggendo "Sindrome del distacco e tregua")*.p.361

Rita Nora, *Storie brevi intorno al cibo: il caso della letteratura giapponese contemporanea*.....p.371

**Recensioni | Comunicazioni
| Interviste |**

Prenz, B. L. 'Morte con lode', Milano, Baldini & Castoldi, 2019, ISBN 978-8893882224

di Luisa Emanuele.....p.391

Angela Bubba, 'Elsa', Firenze, Ponte alle Grazie, 2022, ISBN 978-8833315294

di Riccardo Innocenti.....p.397

Sulle note, annotazioni, excursus e altre forme rapide(?) di pensiero e scrittura

di Giovanna Zaganelli.....p.399

ern

Q R

Q





Visioni
interdisciplinari

Tre cause di brevità testuale: gesto, rapidità, portatilità.

Fabrizio Scrivano

Università degli Studi di Perugia

Abstract

Uno dei guai più grandi di ogni riflessione sulla brevità (del testo) è dato dal fatto di non avere una precisa e affidabile unità di misura che stabilisca, neppure con qualche approssimazione, cioè che è breve da ciò che è lungo. Anche perché, come dire, i testi non arrivano mai soli. In questo intervento discuterò (brevemente) tre distinte azioni di produzione testuale che potrebbero funzionare come criteri per distinguere diverse modalità testuali che comportano la brevità: gesto, rapidità, portatilità. Il titolo dell'intervento parla di cause della brevità, come se il testo breve fosse il prodotto di certe condizioni sentite come necessarie. Potremmo parlare di forme o tipi di brevità, ma non ci interessa fare la fenomenologia dei testi brevi, bensì ricercare i luoghi motivazionali che spontaneamente o per convenienza sfociano nella brevità o la adottano. Nel darne qualche esempio, sarà necessario ripercorrere, con doverosa stringatezza, alcuni momenti storici di diverse posizioni brevi, utilizzando autori sparsi nel tempo e testi di natura molto diversa: novelle, diari, taccuini, enciclopedie, canzonieri; Leopardi, Wittgenstein, Vittorini, Boccaccio, Sacchetti, Pirandello, Basile, Voltaire, Potocki, Vila-Matas.

Keywords: brevitatis, brevità, gesto, rapidità, portatilità.

One of the biggest troubles with any reflection on the brevity (of text) is there's no precise and reliable unit of measurement to distinguish, not even by approximation, what is short from what is long. Not least because, as they say, the text never comes alone. In this short essay, I will discuss (briefly) three distinct actions of textual production, which may be useful to distinguish different modalities involving brevity: gesture, speed, portability. Three causes of brevity, means they're conditions felt to be necessary. Instead of doing the phenomenology of short texts, we look for the reasons that spontaneously or conveniently lead us to adopt brevity. In giving some examples, it will be necessary to go over, with due conciseness, some historical moments of the different short positions, recalling authors scattered across time and texts of a very different nature: short stories, diaries, notebooks, encyclopedias, poetry collections; Leopardi, Wittgenstein, Vittorini, Boccaccio, Sacchetti, Pirandello, Basile, Voltaire, Potocki, Vila-Matas.

Keywords: brevitatis, shortness, gesture, speed, portability.

I. Brevità come gesto.

Se partiamo dall'ipotesi che la caratteristica della brevità di un testo non sia determinata solo dalla lunghezza e dal peso del volume ma anche dal *gesto* e dalla qualità del gesto che lo produce, si potrebbero annoverare tra le forme brevi anche il diario, il taccuino o lo zibaldone di pensieri. Che potremmo descrivere come quaderni o mucchi di foglietti, rilegati e non, o pagine di file nei quali vengono raccolte, con varia periodicità e durata, porzioni di scrittura assimilabili alla "modica quantità": cioè piccole/brevi porzioni non necessariamente omogenee di appunti, schizzi, abbozzi, tronconi di scrittura estemporanei e a volte frammenti di una qualche durata attenzione, che si producono in stretta connessione con l'immaginazione stessa del gesto di scrivere. Nel corso del tempo, tuttavia,

anche questo tipo di scrittura rischia di produrre opere monumentali, un destino che contraddice, apparentemente in modo palese, la loro origine, ispirata dall'urgenza, consapevole della precarietà e appagata dall'incompletezza; e ciò nonostante, riescono per lo più a conservare, mostrandola o facendola sentire, quella loro origine gestuale.

È soprattutto in tempi moderni (forse con l'aumentare di una qualche vaghezza di conservazione e tutela dei beni materiali e immateriali, causa per cui meglio sopravvivono testimoni) che queste creature hanno stabilizzato la loro presenza tra le entità letterarie. Nella nostra tradizione stabilisce un primato nel tempo e nello spazio lo *Zibaldone di pensieri* di Giacomo Leopardi, un incredibile affastellato di scritture che ha mirabilmente resistito, probabilmente solo per la sconcertante banalità dell'arrivo troppo precoce della morte, ai diversi tentativi di riordino dell'autore stesso, che ci ha provato forse con scarsa convinzione ma che in parte ha potuto e avrebbe potuto definitivamente usufruire di una buona riserva di materiale da riscrivere. Comunque a noi di quell'*opus* non ancora *opera* restano le parti non ricomposte e quindi ancora meravigliosamente approssimative.

Molti altri esempi si potrebbero fare di testi con simile architettura, instabile e imperfetta. Per esempio le *Philosophische Untersuchungen* (1953) di Ludwig Wittgenstein, pur se vanno considerate forma espressiva del tutto confacente al modo con cui il filosofo procedeva nella sua esplorazione sulla dicibilità del linguaggio, e che aveva già abituato il pubblico a uno stile di sentenziosa stringatezza con il *Tractatus logico-philosophicus* (1921), hanno di fatto avuto bisogno di un lavoro di cura ed edizione, almeno nel porre un ordine di approssimazione se non proprio di consequenzialità tematica. Wittgenstein, infatti, era solito lavorare con dei pizzini, foglietti, schede, e riporli in scatole: non aveva un quaderno, non voleva piegarsi a una scrittura lineare, voleva invece conservare l'atomicità (in senso metaforico) del pensiero e dell'osservazione. Curioso il fatto che la parola *der Zettel* significhi sia *foglietto* sia *ordito*, e che il verbo *zetteln* usato nelle pratiche di tessitura significhi *ordire*, cioè predisporre una trama. Il che suggerisce quanto l'appunto scritto possa prefigurare un'intenzione di racconto e di argomentazione non realizzati, e qualche volta non realizzabili.

Credo che non ci si debba far sviare, si diceva in apertura, dal fatto che le opere richiamate possano crescere a notevoli dimensioni: se lo sono, lo sono diventate a prescindere da un'intenzione, non proprio controvolgla, ma comunque alla luce di un progetto non

del tutto chiaro se non quello di accumulare e conservare un guardaroba di eloquenza e narrazione. E si dovrà pure considerare che anche se interviene un'operazione di ordinamento, ciò che si ordina rimane frutto di un'*intermittenza ricondizionata*. Fu il caso, per fare un esempio che chiarisca pure la formula forse un po' astrusa di *intermittenza ricondizionata*, di *Diario in pubblico* di Elio Vittorini (1957) che decise di fare la cronaca dei suoi contributi sulla stampa periodica, raccontandone le circostanze e commentandone gli esiti di apparizione, confessando le intenzioni e i propositi che si era prefissato e che li giustificavano, analizzandone anche le mancanze e l'inefficacia, a volte mostrandone la caducità e irrilevanza. Vittorini mette in fila cronologicamente i suoi scritti, interi o tagliati, e intorno costruisce una narrazione che rimane ben separata da quelli, sebbene ragionevolmente integrata (suggestivo sarebbe richiamare un eventuale modello nella *Vita nova* di Dante Alighieri, che pure era un'autobiografia poetica come in parte fu *Diario in pubblico* un'autobiografia intellettuale). Non sarà sfuggito, tuttavia, che nel caso di Vittorini le unità furono pensate in forma breve e compiute come tali in articoli, interventi, recensioni, commenti, lettere, materiale riassembleato anche per fare ordine nel passato, mentre nel caso di Leopardi e Wittgenstein la brevità tendeva a rimanere nell'ambito dell'incompiuto e del transitorio, come frammento buono per il futuro.

Par chiaro che riunire diverse porzioni testuali di indubbia brevità ed estemporaneità, per quanto non danneggi la loro capacità di rievocare il gesto che le ha prodotte, trascina ogni singola porzione testuale verso la figurazione di un macrotesto, a causa della semplice collocazione dentro lo stesso spazio testuale, che smentisce la loro origine individuale o nucleale. Si tratta di una forza traente che sta più dentro le attitudini della lettura che non nelle intenzioni della scrittura, e che insomma prescinde dall'esistenza di spiegazioni o commenti autoriali che le accompagnino e leghino.

Naturalmente, la forza aggregante della lettura e la tentazione di collazione come frutto della curatela o della autorialità sono aspetti comuni a qualsiasi tipo di testo breve, non sono cioè peculiari a quella brevità di scrittura che viene definita dalla immediatezza del gesto. Ma in cosa più esattamente possiamo individuare la pregnanza del gesto di scrivere e cosa rimane di esso nella scrittura? Non c'è dubbio che sia un criterio labile quello che governa il gesto e non ce la caveremo dicendo che anche il gesto in fondo ha *un certo non so che* di effimero. Quando parliamo di gestualità della scrittura ci possiamo riferire a due aspetti. Prima di tutto alla presenza di

una certa quantità di indicatori o marcature che si riferiscono all'atto di scrivere e che collegano il contenuto al momento in cui viene registrato. Come quando il gesto di scrivere accade in un preciso spazio o in un preciso tempo, un momento che vuole essere collegato all'atto di essere testimoni (non importa se di un evento o di sé stessi): il gesto di scrivere, in questo caso risponde a un'esigenza di memorizzazione, la scrittura diventa un dispositivo di archiviazione oppure una protesi della memoria naturale; nella fiducia, evidentemente, che la scrittura a lungo andare possa restituire la percezione non ancora organizzata in ricordo o in storia (discorso narrato). Dunque il gesto si radica nel bisogno di sfuggire alla caducità della memoria ma anche al suo potere di rielaborazione. Altre marcature riguardano invece la registrazione, anche non sistematica, delle condizioni di stesura della nota scritta: il fatto cioè di rappresentare l'atto stesso di scrivere, e quindi indicare il contesto in cui il gesto si produce (riferimento alla posizione, al materiale usato, etc.). In questi casi il gesto è quindi un'ancora o un paletto di segnalazione, qualcosa che lo lega al passato o che lo richiama nella distanza temporale. Allo stesso modo il gesto può esplicitamente richiamare a un contesto futuro, cioè quando accade che scrivere sia propriamente un modo di lanciare il contenuto verso il futuro. Un secondo aspetto riguarda invece la forma intrinseca della scrittura, e in genere può essere riscontrato nella incompletezza e frammentarietà del testo, nella precarietà sintattica o nella imprecisione dell'argomentazione. Quindi si tratta di un segno indiretto, ma non meno significativo e non meno portatore di un significato per quanto traballante. La mancanza del contesto in cui viene prodotto o al quale aspira ad essere ricollocato non lo caratterizza direttamente, cioè non è qualcosa che ne rivela la natura gestuale, quanto invece la sua approssimazione ne rivela l'urgenza dell'atto di scrivere.

II. Brevità come rapidità.

Di tutt'altro genere è invece la brevità come misura temporale, in particolare quella che riguarda il tempo narrativo. Il genere «novella», «racconto» e «fiaba» sono di certo le forme più tipiche di questa temporalità programmata (o programmatica se pensiamo ad André Jolles 1930 che le associò a un'unica «forma semplice»). La differenza con il tipo *brevità-gesto* sta proprio nel fatto che è voluta, la brevità è cioè una caratteristica o una condizione del circuito co-

municativo che si desidera innescare scrivendo.

Anche questo tipo di prodotto rischia (in realtà nella maggior parte dei casi se ne giova) di gemmare in un testo di proporzioni notevoli. Giovanni Boccaccio per primo colse questa opportunità, quella cioè di trasformare il macrotesto novellistico da semplice contenitore a opera d'autore: gli diede un'impronta stilistica forte e personale, difficile da scardinare e disordinare, e anche capace di produrre una fluidità che rende omogenea e coerente la narrazione. Gli indicatori che replicano e rappresentano le condizioni materiali di esecuzione della serie di novelle sono complessi e interdipendenti, a partire dal fatto che Boccaccio fornisce un modello di situazione-evento molto particolare e di elevata drammaticità, così che l'opera può essere percepita come un tutt'uno resistente ad ogni smembramento, anche se poi in realtà sarà la circolazione delle singole novelle a garantirne la disseminazione, e non solo come un repertorio performabile e leggibile all'occasione. Il *Decameron* vuole diventare, in altre parole, il racconto *del* novellare o *sul* novellare (diremmo anche *la novella delle novelle* se non rischiassimo un montaggio anacronistico con il capolavoro di Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*). Tutte le successive situazioni d'autore in cui il macrotesto novellistico sarebbe stato aggregato, sarebbero dunque sembrate, forse a torto, semplici varianti da assoggettare alla logica "adesione/rifiuto" del modello.

Quel che deve essere messo in rilievo a proposito del *Decameron*, quindi, è come l'insieme di brevi segmenti di narrazione possano formare la percezione di un testo compiuto e coerente quando in esso siano distribuiti numerosi appigli che ne suggeriscono l'auto interpretazione. Nel caso di Boccaccio ciò è molto evidente, perché anche i personaggi/narratori, intervenendo spesso con commenti e giudizi, promuovono l'interpretazione dei singoli racconti in quanto inseriti nell'interezza della situazione in cui vengono eseguiti. Ma seppur meno visibilmente, ciò accade anche negli altri tipi di raccolta, che per questo riescono a far percepire una qualche coerenza o omogeneità. Basta prendere il caso della supposta antidecameroniana raccolta (ma solo in quanto priva di cornice) di Francesco Sacchetti, *Trecentonovelle*, che distribuisce conto per conto gli indicatori di una presenza e di un governo autoriale in maniera varia ma regolare, presenza d'autore con la quale vengono suggerite poetiche di verosimiglianza, aderenza ai fatti, libertà di invenzione, evidenze comiche o significati morali e esemplari.

La costruzione del macrotesto, senza allungare gli esempi che sarebbero moltiplicabili e abbastanza invariati nel tempo, sem-

bra rispondere ad altra logica rispetto a quella che fa optare per il racconto breve, benché poi anche se innestato in un'opera di vaste dimensioni esso conserva le proprie caratteristiche necessarie o condizionanti, che è essenzialmente la rapidità. Ci interessa invece individuare alcuni motivi per cui il *racconto programmato breve* giustifica la sua esistenza. Ora, si possono distinguere due tipi di rapidità: una è legata al gusto della velocità e della sintesi, l'altra alle opportunità di esecuzione; una è di tipo stilistico, l'altra dipende dagli ambienti di fruizione; una ha una valenza gnoseologica intrinseca, l'altra riguarda i legami comunicativi. Non che i due tipi non si intreccino e confondano in molte occasioni, quest'è ovvio, e che magari non si rivelino l'un l'altro: rimangono tuttavia due tipi di rapidità, che svolgono diverse funzioni benché possano essere collaborative.

Lo stile rapido e veloce del racconto, il gusto di concentrare in un episodio o in uno svolgimento non frettoloso ma essenziale, tanto sintetico da essere pungente e incisivo, è un modello di brevità per la quale ha optato Italo Calvino nella sua splendida elaborazione dei racconti popolari e fiabeschi, *Fiabe italiane* (1956). Nel giustificare la selezione nonché gli importanti interventi operati sui testi presenti nelle raccolte degli studiosi e dai cercatori di narrazione popolare da lui utilizzati, tra i vari motivi ricorre quello di aver sempre privilegiato la brevità del testo e la rapidità dell'azione. Dovendo scegliere tra le diverse versioni regionali della stessa fiaba, oppure traducendo il testo da lingue dialettali all'italiano corrente, oppure rielaborando l'ordito o le parti di alcuni racconti, magari anche cassandone dei passaggi o fondendo tra loro diverse varianti, spiega Calvino che uno *stile veloce* e la semplificazione dello svolgimento fu certamente il criterio più forte per progettare la leggibilità del testo. Lo scopo era favorirne tanto l'ascolto, anche da parte dei più piccoli, che erano comunque tra i destinatari delle storie, quanto la facilità di memorizzazione, per aumentarne la durata nel ricordo e favorirne la ripetizione. Certo a scapito forse di una maggiore aderenza al lavoro di documentazione prodotto da etnografi, antropologi, storici delle culture popolari, però forse producendo una narrazione più facilmente aggregabile alla sfera letteraria.

Per quanto riguarda l'altro tipo di rapidità, per illustrarlo mi pare utile ricordare due momenti delle condizioni di diffusione e di possibilità di esecuzione del racconto. La prima riguarda ancora la novella ed ha a che fare con la relazione con l'oralità: avevamo scelto come esemplificazioni le opere di Boccaccio e di Sacchetti proprio perché nella differenza sostanziale di luoghi e occasioni, conserva-

no entrambe un legame strettissimo con lo spazio della narrazione orale. I racconti di Sacchetti, che come Calvino adotta uno stile rapido e veloce, sono pienamente composti come racconti compiuti in azione (cioè non sono sunti o appunti per favorire eventuali esecuzioni, insomma non sono repertoriali, come furono i libri d'esempi per l'orazione, benché non paiano del tutto alieni da un utilizzo sermocinante) e per questo sono inconfondibilmente il prodotto di una scrittura. Del resto, va ricordato che uno dei modi tipici con cui Sacchetti marca la propria presenza di narratore è il definirsi «io scrittore» (Prosenč Šegula 2007): tuttavia, o forse proprio per questo, questa scrittura sembra costantemente suscitare uno spazio di recitazione, di esecuzione ad alta voce, anche perché è ricca di elementi linguistici tipici del parlato, sia per alcuni aspetti grammaticali e sintattici sia per la selezione lessicale. Lo scrittore non indugia in precisazioni né in ricami né in spiegazioni, non ostenta eleganze (anzi si diverte a presentarsi come «discolo e grosso»), insomma promuove un intrattenimento rapido e semplice, mai sciocco o banale, spesso comico e pungente, richiedendo a chi ascolta e legge cambiamenti repentini di registro interpretativo, figurando frequentemente gestualità e movimenti tipici dell'azione oratoria.

Tutta diversa la ripresa boccacciana dell'oralità novellistica, che nella raffinata e complessa lingua del *Decameron* si trasforma in elegante elocuzione, capace di promuovere un intrattenimento e un ascolto votato a eleganza e compostezza, anche quando la materia diventa smaccatamente grossolana e indecente. Forse ciò si deve al fatto che Boccaccio affida la rappresentazione dell'azione narrativa orale alla situazione cortese ed esclusiva che le giovani e i giovani della brigata condividono, producono e promuovono, così che quando sono impegnati nell'esecuzione dei racconti mostrano abilità e sicurezza nel dilatare i tempi e arricchire lo svolgimento della storia, spesso articolata se non proprio complicata, di attese, sorprese, preziosismi dell'esposizione, ragionamenti e dimostrazioni, cedendo parola ai personaggi, cambiando focus e punto di vista nel corso della novella, promuovendo *excursus* (brevi, ci mancherebbe). Tutte operazioni che paiono allontanarsi dall'esecuzione orale ma che insistono nel riproporla come oggetto della lettura, che è appunto la situazione programmata dall'autore («Nelle quali novelle [...] le già dette donne che quelle leggeranno» troveranno diletto e consiglio, sconfiggendo la noia, preannuncia nel *Proemio*). Solo quando tra una novella e l'altra le parole della brigata vengono messe in azione dialogica si fanno più simili a quella della conversazione. Vuoi l'educazione dei personaggi, vuoi la preservazione del

flusso narrativo, vuoi la necessità di non disturbare l'ascolto, non capita mai che chi è impegnato nel racconto venga interrotto. Solo nelle soglie conviviali accade il commento, e qualche volta il giudizio sulla narrazione che è stata svolta o sta per svolgersi riguarda proprio l'adeguatezza o la sproporzione della sua lunghezza e rapidità.

Nel tempo la novellistica allenta il suo legame diretto con la conversazione orale. Ciò accade gradualmente e in fondo percorrendo le differenti piattaforme disponibili alla comunicazione. Prima ci pensano Tommaso Guardati e Matteo Bandello che legano, più timidamente il primo e con maggior decisione il secondo, l'estensione della novella al gesto epistolare. Entrambi tramite la dedica, prima di tutto, ed entrambi proponendo la loro mediazione di scrittori/narratori; in Bandello, inoltre, ricostruendo le circostanze di conoscenza della novella che viene reindirizzata e quindi riproposta e riambientata in altro contesto. In questi modi, il novellare è portato fuori dalla finzione dell'oralità, o comunque distolto da essa, e invece si abilita la scrittura *ad personam*, concediamoci questa formula, cioè essenzialmente destinata a una determinata persona, con la quale la novella intreccia un particolare senso e di conseguenza necessita di una particolare interpretazione. Sarà anche questa una forma di continuazione della concezione cortese ed elitaria della narrazione, cosa che non contraddice il fatto che per motivare la necessità di brevità dalla piattaforma orale si transiti in quella epistolare.

Ultima piattaforma che ha supportato la diffusione del testo narrativo breve, non tanto in ordine di tempo ma perché è l'ultima che menzioneremo, furono giornali e riviste che promossero evidentemente un tipo di lettura veloce, e selettiva per via della varietà presente all'interno degli stessi fogli, fascicoli e numeri. Dal tempo della diffusione dei giornali, in fondo, il racconto moderno ha veramente cominciato a fare a meno di definire il suo luogo di attivazione, non ha avuto più bisogno di creare l'immagine della sua occasione, in modo simile a quelle pratiche che si sono già rapidamente descritte, perché il contesto era già programmato o prevedibile, e quindi del tutto inutile e algida la sua ricostruzione. La raccolta di racconti della più tarda modernità si motiva per altre vie: il genere del racconto (fantastico, campagnolo, comico, etc.), la peculiarità e la fama di autrici e autore, gli argomenti trattati. Questo ha anche permesso, in fondo, la conquista di autonomia della narrazione breve, che non ha più bisogno di giustificare o ambientare la propria esistenza, e ha potuto stabilire con chi legge un più largo margine

di autonomia e autogestione della stessa lettura. Basti, per questo caso, ricordare rapidamente una delle più vaste raccolte europee di racconti del Novecento, *Le novelle per un anno* di Luigi Pirandello: una raccolta che civetta nel titolo con il nome della novella antica ma che viene aggregata senza dichiarare alcun criterio e anzi respingendo esplicitamente la pur esile supposizione, autorizzata dal titolo, che ci sia un rapporto tra le singole novelle e il calendario solare. In effetti, le modalità di diffusione dei singoli testi novellistici furono nel caso di Pirandello, come nel caso di quasi tutti gli autori tra Otto e Novecento, del tutto casuali e quasi opportunistici: prima l'uscita sulla stampa periodica, poi la raccolta in volume e quindi eccezionalmente, com'è il caso appunto delle *Novelle per un anno*, in un'operazione editoriale molto legata e comunque materialmente legata a ragioni commerciali più che al tentativo di costruzione dell'*opera* (un po' com'è nella logica e nelle condizioni della produzione artistica nella cultura di massa).

A questi due tipi di pratiche della brevità, quella che a che fare con l'occasione e quella che riguarda il gusto della narrazione di stile veloce, va forse aggiunto, infine, un terzo aspetto, che forse è addirittura estrinseco alla brevità ma che in essa trova un buon alleato ed è la ripetizione. La brevità permette infatti una rapida ripetizione, che può essere integrale, ulteriormente abbreviata, con varianti, aggiunte, sottrazioni, contaminazioni, cambiamenti di sviluppo e trama. E la ripetizione è proprio il principio che aiuta la continuità di una tradizione che in qualche misura prescinde dalla singolarità e dalla autorialità: il ripetere non garantisce di per sé l'impersonalità, tuttavia accentua il possesso comune e condiviso di un certo racconto. A ben pensarci, in genere si racconta quel che vale la pena di essere riferito, esattamente come la novella possedeva nel proprio nome questa allusione al riferire qualcosa di un certo interesse, che non aveva quindi propriamente rilevanza di fatto ma di oggetto narrabile. Nulla di strano allora che il taglio di questo narrato cui dovere fare eco, da ripetere, da riferire sia breve, sintetico, rapido. Anche in questo caso una brevità programmata.

Dovendo indicare un'opera che riassume insieme alle prime anche questa terza caratteristica, forse non sarebbe sbagliato pensare al già citato *Cunto* di Basile. Qui il legame del racconto con l'oralità è ben suscitato dalla presenza sulla scena delle dieci vecchie che conducono la serie narrativa, alle quali viene affidata la voce ibrida con cui la funambolica ricchezza linguistica e metaforica di Basile incontra le espressioni e i luoghi della narrazione popolare. Serie narrativa, appunto, il cui principio, come ha ben dimostrato Miche-

le Rak (2005), è la ripetizione di alcuni schemi (luogo, personaggi, tema, intreccio, simboli, situazioni, moralizzazioni) nel proporre e inventare un cospicuo repertorio di varianti e combinazioni (anche all'interno della stessa fiaba). Il tutto alla luce della volontà di far letteralmente precipitare l'azione verso e dentro il finale, attuando una doppia caratteristica della brevità narrativa: quella di far capitare e dire il *molto in poco*, assecondando un tipico motto della poetica barocca che così interpretava la metafora, e quella di valorizzare il gusto della rapida successione delle azioni e l'inaspettata nonché immotivata apparizione di fatti notevoli.

III. Brevità come portatilità.

Basile non riuscì a pubblicare le storie fiabesche che recitava e faceva recitare dal vivo, a Napoli come in altre corti e città italiane. Dopo la sua morte i cinque libri del *Cunto*, furono stampati in un'edizione molto economica formato tascabile¹. Evidentemente, nella volontà di renderle disponibili a un pubblico vasto e differenziato per essi fu immaginata una lettura *per via*, da farsi in situazioni precarie e provvisorie, quale strumento di immediato allontanamento dalle costrizioni spazio/temporali e anche per possedere qualcosa a portata di mano, quasi *breviario della distrazione*.

Questo episodio ci dà lo spunto per passare all'ultima delle cause di brevità del testo di cui si era annunciato di voler ragionare in questo articolo: la portatilità. Il libro portatile, a rigore, prescinderebbe dal concetto di brevità testuale: le sue dimensioni, infatti, per quanto ridottissime potrebbero contenere un testo molto lungo anche nel caso della normale tecnologia del libro; così come oggi possiamo trasportare libri di grandi dimensioni insieme a centinaia di altri libri dentro un qualsiasi dispositivo elettronico di ridottissime dimensioni (che diminuisce fino alla semplice connessione alla rete con l'effetto di *portatilità infinita*). Ma proprio per questi motivi che hanno ridotto il vincolo tra cosa breve e cosa portatile, questo concetto di trasportabilità pare essere stato una forte motivazione

1. *Lo cunto deli cunti ouero lo trattenimientio de' peccerille*, de Gian Alessio Abbattutis, in Napoli, appresso Ottavio Beltrano, 1634-1636. In realtà i primi due volumi furono stampati in-ottavo, che allora rendeva una dimensione di circa 15 cm, cioè minore di quanto non sia oggi, mentre i successivi tre in dodicesimo; formato mantenuto nell'edizione del 1637 e in quella dell'editore Cavallo del 1645. Lo stesso formato verrà mantenuto ancora nell'edizione di Pompeo Sarnelli, che avrebbe cambiato il titolo in *Pentamerone*, Napoli, di Fusco, 1674.

al tentativo di scorciare e sintetizzare, di ridurre all'essenziale, al *nécessaire*. Nella causa quindi e non nella forma, ancora una volta, cercheremo di tracciare il profilo di questa brevità.

Le esperienze di una pratica testuale ispirata dalla portatilità, in realtà, sono molte e in parte inaspettate e pure definite da una certa relatività. All'inizio del diario di un lungo viaggio, che lo avrebbe portato nella steppa meridionale russa, lungo le acque del Volga e poi su per le pendici e le montagne del Caucaso, nelle regioni tra il Mar Caspio e il Mar Nero, Jan Potocki, politico, studioso delle civiltà slave e grande viaggiatore, ci tiene ad informarci che tutti i saperi contenuti nei libri da lui studiati l'ha condensati in un atlante portatile che così descrive: «consiste di trentasette carte storiche che cominciano dall'anno 2000 avanti la nostra era e vanno fino ai nostri tempi; ogni carta rappresenta lo stato del mondo alla fine di ogni secolo; il margine offre la lista dei principi regnanti. Tra le due carte è intercalato un racconto degli avvenimenti in ordine cronologico. Ogni parte del mondo antico ha il suo atlante di trentasette carte» (Potocki 1996, p. 6). Non mi pare che il volume sia facilmente maneggiabile e la superficie della carta doveva avere una certa ragguardevole estensione (comunque poteva forse essere pieghevole): tuttavia doveva essere un oggetto di rapida consultazione e di relativa trasportabilità per i tempi. Il punto è che a Potocki serviva forse una protesi della sua memoria nella reale impossibilità di trasportare tutti i libri, quindi un oggetto non proprio miniaturizzato ma di minor peso.

L'operazione di Potocki sembra essere stata dettata da un'esigenza piuttosto concreta, e comunque molto diversa da quella che aveva portato Voltaire a dare alle stampe nel 1764 il *Dictionnaire philosophique, portatif* e d'Holbach la *Théologie portative, ou dictionnaire abrégé de la religion Chrétienne* nel 1768, entrambi stampati con indicazione di luogo falsa (Londres), il primo anonimo e il secondo con lo pseudonimo (pratica cui l'autore ricorre con fervida inventiva frequenza) di Abbé Bernier². I due pensatori ricorrevano allo stile enciclopedico per creare opere di divulgazione che trovavano nell'idea di portatilità un fattore di leggerezza, letteralmente e figurativamente. Una leggerezza da dare come antidoto alla rigidità e alla pesantezza della dottrina e della trattatistica, nella convinzione che la circolazione delle idee attraverso un agile strumento e per

2. Per quanto riguarda le edizioni italiane (vedi bibliografia) è da notare, con disappunto, che entrambe cancellano dal titolo qualcosa di importante: nel caso di Voltaire l'aggettivo *portatile*, per d'Holbach l'aggettivo *abbreviato*, che invece vedremo presto quanto siano appropriate e rilevanti tali aggettivazioni.

mezzo di un supporto trasportabile potesse giovare nel suo complesso alla conoscenza e al benessere della civiltà, proprio nello stile di voler ricreare le condizioni per la pratica di una diffusa *civil conversation*. Naturalmente, nell'uno e nell'altro caso, Voltaire e d'Holbach avevano un'intenzione polemica contro pregiudizi e rigidità dogmatiche o dottrinali, particolarmente spiccate in d'Holbach che nel suo materialismo aveva preso il sistema del cristianesimo bersaglio preferito. E nella dimensione ironica con cui operavano su concetti filosofici e religiosi l'aggettivo *portatile* aveva proprio una valenza diminutiva, come a dire di qualcosa cui non dare troppa importanza e che a sua volta non chiede troppo impegno, anzi qualcosa da spacciare per strada. Guardiamo ad esempio la definizione della voce *Portatif, Portative* del *Dictionnaire de l'Académie française* (1694, t. 2), della quale, perché no, avrebbero potuto ancora avere memoria: «On appelle ainsi certains petits Merciers qui portent de petites marchandises dans des mains, & dans des malles pendües à leur col. Et on donne ce nom plus ordinairement à ceux qui crient & vendent dans les ruës les gazettes, les Edits, les Arrests, & plusieurs autres Ecrits imprimez & publics». Quindi starebbero nel novero dei portatili tanto le stampe da “gridare e vendere” per strada, quanto i ninboli tenuti in mano e sui panieri appesi al collo dei venditori, merce di scarso valore e, in definitiva, di poca durata. C'è insomma un significato dispregiativo, nell'alludere al movimento flauneristico del pensiero e degli usi della conoscenza portatile o portabile, come un abito, a passeggio o nei salotti, supporto materiale per scambi rapidi e superficiali che l'ironia ha intenzione di riabilitare.

Come si vede il concetto di portatilità ha una gamma di significazione abbastanza ampia, dal letterale al figurato, che comprende tanto la necessità di sintesi quanto quella di leggerezza, anzi quasi necessità di esperienza effimera, transitoria e futile (meglio se ironicamente tali). Volendo indicare due poli che rappresentino gli effetti di questa area semantica, non avrei dubbi. Da una parte c'è la concreta esperienza editoriale che in Italia è stata rappresentata al meglio dagli opuscoli noti per antonomasia con il nome del loro inventore *Bignami*; libri che erano nati già negli anni trenta con lo scopo di fornire agli studenti della scuola superiore di secondo grado una rapida consultazione del programma di determinate materie, inizialmente solo umanistiche e poi allargatesi nel secondo dopoguerra a quelle scientifiche. Le edizioni Bignami, che non hanno mai voluto sostituire i manuali ma solo rendere disponibile un oggetto trasportabile con facilità (e con altrettanta facilità occulta-

bile sotto il banco di scuola), godono ancora di un importante successo nelle vendite, nonostante alcune risorse in rete ne corrodano l'appetibilità. Ma nel loro uso oltre a trovarvi supporto in vista di un esame, come deve fare ogni qualificato breviario, si può trovare un buon antidoto all'ansia, dato che con essi è possibile verificare o correggere con rapidità lo stato della propria preparazione, direi quasi a vista, scorrendone le non molte pagine con l'occhio. Se non la consideriamo solo una furberia, ma anche una parziale protesi o meglio ancora uno stimolatore dell'attività mnestica, allora capiamo perché anche un prodotto così modesto valorizzi la ricerca della brevità testuale per permettere la portatilità del dispositivo. È da questo bisogno che dipendono le scelte stilistiche di come organizzare la forma linguistica in maniera sintetica e breve.

Ma all'altro polo, alieno a qualsiasi utilizzo pratico, possiamo collocare l'unica esplicita poetica letteraria del portatile che io conosca, espressa in un piccolo libro di Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985). Si sa che l'apparente saggio sulle circostanze che si svilupparono intorno all'ambizione della *portatilità*, in quanto programma estetico che portò una sedicente organizzazione segreta a una vasta cospirazione internazionale (cui presero parte molti nomi coinvolti o attenti o attratti dalle avanguardie o ad esse completamente estranee - Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Jacques Rigaut, Rita Malù, Man Ray, Georgia O'Keefe, Louis-Ferdinand Céline, Francis Picabia, Blaise Cendrars, Alberto Savinio, Walter Benjamin e alcuni altri -, ma anche personaggi più controversi come l'inventore dell'occultismo satanico Aleister Crowley). I suoi membri dovevano essere convinti che la vita (a discapito dell'opera) sarebbe dovuta essere il solo ambito in cui realizzare i principi dell'*arte portatile*. La storia in realtà è solo letteratura della mistificazione, ampiamente praticata da Vila-Matas, in quanto strumento, forse, di una volontà di ibridazione totale dei generi letterari (Dominic Ouellet 2011). Il racconto-saggio, non potrebbe essere altrimenti, è breve e nonostante lo spregiudicato utilizzo menzognero e falsificante di persone e libri esistiti, ma spesso incrociati nei destini, magari con altri personaggi assenti, e volutamente citati in modo erroneo e tendenzioso quando non inventato di sana pianta, riesce a mantenere un gradevole livello di plausibilità e riesce comunque a restituire una teoria del portatile coerente benché storicamente infondata. Non vorrei insistere più di tanto su questo fatto, che si tratta cioè di un romanzo, opera di finzione, falsa e distorcente ricostruzione storica di un ambiente realmente esistito; falso che, tuttavia, con la sua finalità saggistica

ottiene i propri obbiettivi teorici.

Che scopo ha la ricostruzione posticcia di una fantomatica cospirazione? Andiamo a un passo preciso del testo, ad alcune righe di un capitolo lungo diverse pagine che trascrive integralmente ciò che Crowley avrebbe scritto sul retro di una cartolina postale di Praga. La tecnica usata per far entrare tanta scrittura in tanto poco spazio è la capacità di miniaturizzazione delle lettere dell'alfabeto, usando uno stilo finissimo. Se la realizzazione del molto piccolo è uno degli strumenti della portatilità, in realtà è la stessa poetica di Crowley a spiegare il significato transitorio della miniatura: «Noi siamo integrati con la transizione, con il flusso. Saggi di un nuovo stile, il nostro linguaggio è criptico, volubile e strambo. Criptico come questa cartolina che sta giungendo al termine: una cartolina che in fondo non pretende altro che di informarti della nostra grande febbre creatrice e del costante delirio per *le espressioni letterarie brevi*: una cartolina che loda il linguaggio rapido e che denuncia *il gesto pretenzioso e universale del libro*» (p. 72, nostro corsivo). La cartolina esoterica, abile e falsa traccia ma verosimile nel contenuto, indica stringatamente, anche in queste poche parole, gran parte del percorso che lo stesso Vila-Matas compie con spirito portatile, e che si compone di alcune riconosciute caratteristiche materiali e non dicibili in alcuni aggettivi: leggero, casuale, effimero, transitorio, trasportabile, breve. Tutti caratteri che avrebbero finito col condannare il gruppo in cospirazione a scomparire, o comunque a far perdere le sue tracce, alcuni di loro a meditare e praticare il suicidio, altri a scordarsi di tutto. Non saprei dire se nella finzione di Vila-Matas ciò sia un difetto, quello cioè di aver voluto raccontare o immaginare lo scioglimento del gruppo solo per il gusto di dire che la sua volatilizzazione fu il reale compimento del sé portatile: il rischio, in effetti, c'era e c'è ancora, perché si sa che una cosa che non c'è non è neppure portatile e finché è portatile non può compiersi definitivamente nell'esperienza. Al di là dello scherzo e della voluta intenzione di Vila-Matas di creare un equivoco, il senso di questa storia sembra voler riscontrare nella brevità una delle condizioni principali dell'arte.

Tanto che ci si può avviare alla conclusione, spiegando che se fosse parso che la classificazione di alcuni tipi di brevità non riesce a cogliere di ciascuno la forma specifica, non ci si è sbagliati, perché, infatti, per quanto la figurazione e la normazione di una forma sia un obbiettivo fecondo del discernimento, qualche volta è bene rubricare, o almeno provare a rendere discernibili le motivazioni e le conseguenze che si vanno producendo e inventando nel corso

dell'azione stessa. Cosa produce l'azione testuale, quale siano le circostanze della loro attivazione e qual tipo di cura si ponga nei circuiti reattivi che stimolano la loro esecuzione: e solo alla fine il riconoscimento di alcune forme testuali come esito di un'azione.

Bibliografia

- Basile G., *Il racconto dei racconti ovvero il passatempo per i più piccoli*, a cura di M. Rak, Milano, Garzanti, 1986.
- Boccaccio G., *Decameron*, a cura A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2022.
- Calvino I., *Fiabe italiane: raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti* (1956), pref. di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1996.
- d'Holbach P.H., *Teologia portatile, ovvero piccolo dizionario della religione cristiana*, a cura di T. Cavallo, Garzanti edizioni, 2008.
- Jolles A., *Einfache Formen, 1930; Forme semplici*, a cura e trad. di G. Dolfini, Mursia, 1980; ora in *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura e trad. di S. Contarini, premessa di E. Raimondi, Milano, B. Mondadori, 2003, pp. 253-451.
- Leopardi G., *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1997.
- Ouellet D., *La duplicité à l'œuvre: la mystification dans l'«Abrégé d'histoire de la littérature portative» et «Bartebly et compagnie» d'Enrique Vita-Matas*, Mémoire de maîtrise sous la direction de R. Dion, Université du Québec à Montréal, 2011.
- Potocki J., *Nelle steppe di Astrakan e del Caucaso. 1797-1798*, a cura di G. B. Tomassini, A. Mondadori, 1996.
- Prosenc Šegula I., «E io scrittore»: stratégies narratives et vérité historique dans le *Trecentonovelle* de Franco Sacchetti, in «*Cahiers d'études italiennes*», 6, 2007, pp. 47-57.
- Rak M., *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, B. Mondadori, 2005.
- Sacchetti F., *Le trecento novelle*, a cura di M. Zaccarello, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014.
- Vita-Matas E., *Storia abbreviata della letteratura portatile*, trad. di L. Panunzio Cipriani, Sellerio, 1989; ora Feltrinelli, 2010.
- Vittorini E., *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957.
- Voltaire, *Dizionario filosofico*, a cura di D. Felice e R. Campi, con testo francese a fronte, Bompiani, 2013.

Wittgenstein L., *Logisch-philosophische Abhandlung*, 1921; *Tractatus logico-philosophicus*, a cura di L. Perissinotto e P. Frascolla, Milano, Feltrinelli, 2022.

Wittgenstein L., *Philosophische Untersuchungen. Philosophical Investigations*, 1953; *Ricerche filosofiche*, trad. di R. Piovesan e M. Trincherro, Torino, Einaudi, 2009.



Dal poema all'epigramma: strategie della *brevitas* nel "Metamorfoseo" di Gabriele Simeoni

Chiara Casiraghi

Università degli Studi di Milano

Abstract

Episodio significativo della fortuna rinascimentale delle *Metamorfosi* ovidiane, *La Vita e Metamorfoseo d'Ovidio, figurato e abbreviato in forma d'Epigrammi* di Gabriele Simeoni, pubblicata nel 1559 a Lione, esibisce sin dal titolo un doppio legame con il concetto di *brevitas*: l'opera si presenta da una parte come una sintesi del poema ovidiano e dall'altra come una sua trasposizione in un genere letterario per cui la brevità costituisce il tratto caratterizzante. In primo luogo il saggio si propone dunque di analizzare le strategie impiegate dal Simeoni per ridurre il *carmen perpetuum* ovidiano nella forma chiusa dell'ottava, con lo scopo di chiarire come la sintesi di parola e immagine che ne risulta sia diversa dall'originale per contenuto, forma e scopi. In secondo luogo si cercherà di collocare il *Metamorfoseo* nel contesto della nascente tradizione dell'epigramma in volgare italiano, principalmente rappresentata dalla produzione dell'Alamanni e dalle coeve teorizzazioni sul genere.

Keywords: Simeoni, Metamorfosi, Ovidio, epigramma

A relevant episode of the Renaissance reception of Ovidian *Metamorphoses*, *La Vita e Metamorfoseo d'Ovidio, figurato e abbreviato in forma d'Epigrammi*, written by Gabriele Simeoni and published in Lyons in 1559, shows a double connection with the concept of *brevitas* already in the title: Simeoni presents his work, on one hand, as a summary of the Ovidian poem and, on the other, as its transposition into a literary genre that necessarily requires conciseness. Thus, the essay will firstly analyse Simeoni's strategies aimed at reducing the Ovidian *carmen perpetuum* within the closed form of the octave. The goal is to explain how the result, consisting in a combination of words and images, differs from the Latin work in terms of content, form, and purposes. Secondly, Simeoni's *Metamorfoseo* will be studied in relation to the early Italian epigram tradition, mainly represented by Alamanni's work and the contemporary theory of the genre.

Keywords: Simeoni, Metamorphoses, Ovid, epigram

I. Introduzione

Le ottave del *Metamorfoseo* di Simeoni vedono le stampe nel 1559 presso i torchi di uno dei più celebri editori lionesi, Jean de Tournes, in accompagnamento alle illustrazioni di Bernard Salomon già impiegate due anni prima per un'analoga versione del poema ovidiano in *huitains* francesi di autore ignoto, *La Métamorphose d'Ovide figurée*. I due testi condividono inoltre la medesima organizzazione della pagina: un'elegante cornice racchiude la composizione triadica di titolo, immagine e testo, propria dei libri di emblemi (fig. 1; v. Gambino Longo 2016, pp. 201-204). Le ottave del Simeoni, distribuite in quindici libri coincidenti con quelli del poema ovidiano, sono in tutto 187, nove in più rispetto a quelle del precedente francese, e a differenza di questo presentano una numerazione progres-

siva¹. Quella dell'editore lionese è certamente un'abile e collaudata operazione commerciale, rivolta a un pubblico vasto di lettori e destinata a offrire un classico di successo quale il capolavoro ovidiano in una forma di fruizione immediata, data dalla congiunzione di un'immagine e di un testo programmaticamente breve, tale da veicolare il contenuto dell'originale in termini estremamente succinti e semplificati. Pur dovendosi confrontare con una commissione dalla fisionomia editoriale ben precisa, con la sua personale riscrittura delle *Metamorfosi* Simeoni non perde tuttavia l'occasione di siglare una tappa significativa del suo progetto autoriale di poligrafo e conoscitore del mondo classico. Lo dimostra innanzitutto il poderoso apparato paratestuale (v. Gambino Longo 2016, pp. 205-209), del tutto assente invece nel precedente francese, dal quale peraltro lo scrittore fiorentino prende apertamente le distanze nell'*Apologia* conclusiva, in cui sottolinea l'originalità del proprio lavoro². Non solo l'autoapologia, ma anche la dedica d'apertura a Diane de Poitiers e la vita di Ovidio premessa all'opera vera e propria sono spazi sfruttati dal Simeoni per la delineazione, più o meno esplicita, dell'autoritratto ideale di un uomo di cultura geniale e incompreso, oppresso dalle difficoltà della propria condizione di esule e immeritatamente condannato all'insuccesso dall'invidia altrui e dalla cattiva sorte segnata da congiunture astrali sfavorevoli³; d'altra parte, se la presenza di un indice che classifica alfabeticamente i soggetti di ciascun epigramma riconduce alla logica di offerta di un prodotto editoriale dalla consultazione rapida e agevole, l'inserzione di un'apposita sezione riservata alla citazione dei versi ovidiani riconnettibili a ciascuna delle ottave vuole farsi garante di una mo-

1. In realtà la versione del Simeoni annovera diciassette illustrazioni nuove rispetto a quella francese, quindici aggiunte ex novo e due in sostituzione di immagini già esistenti, mentre espunge sei *huitains* con le relative rappresentazioni figurative.

2. Queste le parole dell'*Apologia*: «E del *Metamorfoseo* abbreviato in forma di Epigrammi, non direte voi che egli è stato prima composto da un altro in Franzese? Così certo, come il detto mio libro (diverso interamente dal Franzese e di XIII Favole cresciuto) farà piena fede col testo d'Ovidio, che egli è tutto mio». Si cita qui come altrove dal testo della prima edizione del 1559, rispetto al quale sono state operate le seguenti scelte di trascrizione: è stata uniformata la grafia della congiunzione *e*; sono state soppresse le *h* non etimologiche; la grafia latina *ti* è stata sostituita con *zi*; sono state eliminate le *i* successive al nesso *gn*; le *y* dei nomi greci sono state modificate in *i*; apostrofi e accenti sono stati adeguati agli usi attuali; sono state modificate le maiuscole di inizio verso non richieste dalla punteggiatura. Le stesse soluzioni sono state adottate anche in relazione ai testi delle altre opere in volgare italiano citate nel presente articolo.

3. Per il proprio mito personale costruito dal Simeoni in varie opere v. D'Amico 2010 e gli interventi di Balsamo e Tomasi all'interno del volume curato da D'Amico e Magnien-Siminin 2020, pp. 71-90 e 107-122.

dalità letterariamente raffinata di rapporto diretto con l'originale latino, la stessa alla base delle traduzioni del Dolce e dell'Anguillara, che all'altezza cronologica del *Metamorfoseo* rappresentano gli esiti più recenti e avvertiti della tradizione di volgarizzamenti del poema ovidiano facente capo in Italia a Bonsignori⁴.

Data l'attenzione riservata da Simeoni alla costruzione di ogni singola componente del suo libro, non può pertanto essere considerata neutrale la scelta di ricondurre esplicitamente sin dal titolo il proprio rifacimento del capolavoro ovidiano nell'alveo del genere classico dell'epigramma, riscoperto in età umanistica e ancora in fasce nella letteratura italiana, tanto più che il *Metamorfoseo* risulta la prima opera a stampa in volgare italiano espressamente e interamente definita come epigrammatica. Si tratterà allora di definire le strategie della *brevitas* operate dal Simeoni sul testo delle *Metamorfosi*, comprendere in quale misura possano essere riconducibili alle caratteristiche dell'epigramma e provare a chiarire le ragioni della scelta di questo particolare genere poetico.

II. Strategie della 'brevitas': il mito di Narciso

Allo scopo di ricostruire il metodo di lavoro del Simeoni e di illustrare le principali operazioni messe in atto per abbreviare il testo di Ovidio, mi servirò come esempio-guida della versione epigrammatica della storia di Narciso, condensata nella sola ottava 46 dal titolo *Narcisso s'innamora di se stesso e diventa un fiore*:

Superbo, altiero il figlio di Cefiso,
d'Ecco dispregia l'amorosa fiamma.
Quella lo segue, e chiama ogn'or Narciso
crudel, che fugge qual cacciata Damma.
Giustizia vuol, ch'ei vede il suo bel viso,
e' n un freddo liquor di sé s'infiamma,
e mentre ei brama le sue stesse chiome,

4. Sull'evoluzione della tradizione dei volgarizzamenti italiani delle *Metamorfosi* v. Guthmüller 2008, mentre le versioni di Dolce e Anguillara sono più specificamente oggetto della monografia di Bucchi 2011. Sebbene indizi certi testimonino di una consultazione da parte di Simeoni dell'opera di Bonsignori (per qualche esempio v. Gambino Longo 2016, pp. 209-211, ma altri potrebbero essere aggiunti), le dichiarazioni di intenti più o meno implicitamente disseminate nel *Metamorfoseo* guardano al modello dei due traduttori cinquecenteschi (entrambi i loro nomi compaiono nell'elenco degli autori perseguitati dalle calunnie degli invidiosi a cui Simeoni si assimila nell'apologia, mentre all'Anguillara è reso esplicito omaggio nell'epigramma 67, vv. 1-4: «Le Muse, poco fa da me nomate, / e sempre unite a una medesima foggia, / al Tempio di Parnasso erano andate, / dove a gran passo l'Anguillara or poggia»).

si cangia in fior senza cangiar di nome.

Preliminarmente è possibile osservare come una prima forma di riduzione del poema ovidiano sia realizzata dalla congiunzione del titolo (sia esso un riassunto del contenuto o una semplice enunciazione del tema) e dell'immagine (fig. 1), che insieme costituiscono un'unità minima di senso del tutto autosufficiente e un primo essenziale livello di fruizione dell'opera. Ancor meglio del nostro esempio, lo dimostrano quei casi in cui la scarsa perspicuità dell'illustrazione o la ridotta notorietà del mito raccontato spingono Simeoni a mettere a punto titoli più complessi e ricchi di dettagli, come *Helia di sorelle di Fetonte mutate in alberi, che producono l'ambre*, oppure *Achemenide Greco e abbandonato, raccolto nelle navi di Enea, narra la crudeltà di Polifemo*. In altri casi, le esigenze della *brevitas* fanno sì che titolo e illustrazione intrattengano invece un rapporto di reciproca complementarità con l'epigramma: all'iscrizione in apertura di pagina è talvolta demandata l'esplicitazione di passaggi narrativi che non riescono a trovare posto nel ristretto spazio dell'ottava, mentre la ricchezza figurativa dell'immagine può essere sfruttata dal Simeoni per completare il proprio testo con dettagli descrittivi altrimenti tralasciati. Due soli esempi. Nel titolo dell'ottava 45, *Tiresia stato maschio e femina, privato de gl'occhi da Giunone, e fatto indovino da Giove*, il riferimento al cambiamento di sesso da parte del profeta tebano costituisce un sunto della digressione ovidiana completamente omessa da Simeoni nel corpo dell'epigramma e al tempo stesso una necessaria premessa per la comprensione dell'altimenti allusivo verso 5, in cui Tiresia è definito come il solo in grado di risolvere la contesa tra Giove e Giunone in merito alla comparazione tra piacere sessuale maschile e femminile⁵. Nell'epigramma 84, invece, l'avversario della terza prova imposta a Giasone per la conquista del vello viene semplicemente descritto come «serpente insonne» (v. 1), senza alcun'altra precisazione, mentre è il dato figurativo, con la sua accurata riproduzione di tutti i dettagli della descrizione ovidiana (le creste irte, le tre lingue e i denti appuntiti), a integrare il testo (fig. 2)⁶. D'altra parte le illustrazioni messe a

5. Vv. 3-6: «Fur già Giove e Giunone in disparere / chi prendesse piacer maggior di loro. / Tiresia, ch'el potea solo sapere, / voi disse, e i lumi all'or tolti gli foro».

6. In rari casi, però, la fedeltà delle illustrazioni all'originale latino da un lato e la tendenza all'estrema sintesi da parte di Simeoni dall'altro producono come risultato degli accostamenti incongruenti tra testo e immagine. L'esempio più evidente è offerto dall'ottava 185, dove la profezia relativa all'avvento di Esculapio a Roma, divisa da Ovidio tra i due tempi dell'oracolo di Apollo e dell'apparizione in sogno dello stesso dio ai Romani, viene da Simeoni riferita nella sua interezza al primo dei due momenti: in questo modo la raffigura-

disposizione del Simeoni, rappresentando di per sé una selezione del materiale narrativo del poema ovidiano, costituiscono un primo rilevante criterio sulla base del quale operare i consistenti tagli sull'originale che caratterizzano il *Metamorfoseo*.

In effetti, tornando a considerare la nostra ottava-guida, un dato macroscopico che emerge con immediata evidenza è l'entità della sua contrazione rispetto alla versione latina: del particolareggiato racconto che si prolunga per 172 esametri (vv. 339-510) non rimane che lo scheletro narrativo strettamente necessario allo sviluppo minimo della storia. Questa osservazione è tanto più vera per quegli epigrammi che, in tour de force virtuosistico, racchiudono l'intero svolgimento di un mito ovidiano, ma vale anche per i casi in cui il racconto di metamorfosi si distribuisce lungo lo spazio di più ottave. La ricerca del Simeoni si direbbe quindi orientata a una poesia dall'andamento narrativo agile e snello, che, in accompagnamento alle illustrazioni, miri innanzitutto all'intrattenimento disimpegnato dei lettori. Un risultato simile può chiaramente essere ottenuto solo a costo di un processo di semplificazione – e talvolta si potrebbe anche dire di banalizzazione – che è retaggio, portato alle estreme conseguenze dalla nuova forma epigrammatica, della tradizione tre-quattrocentesca dei volgarizzamenti delle *Metamorfosi* (v. Guthmüller 2008, pp. 33-176). Decisivo, senz'altro, è anche il modello dell'immediato precedente francese, le cui *huitains* altro non sono che uno stringato, chiaro e lineare riassunto del contenuto del poema latino posto a commento ed esplicazione delle illustrazioni, che rimangono il vero fulcro dell'operazione editoriale.

La scelta di privilegiare, nell'operazione di sintesi operata sull'originale, la riproduzione della mera trama narrativa fondamentale determina innanzitutto il quasi totale azzeramento delle sezioni descrittive, che invece tanta parte hanno nell'originale latino, sia per quantità che per estensione. Prendendo nuovamente in considerazione la nostra ottava di riferimento, della raffigurazione – estesa tra i versi 407 e 412 del terzo libro – dell'idilliaco paesaggio che è scenario per l'incontro di Narciso con la propria immagine riflessa non rimane che la semplice menzione dello specchio d'acqua, l'unico elemento indispensabile al naturale svolgimento della trama. E l'unica qualificazione che si accompagna al termine «liquor», più che dipendere dal riferimento ovidiano alla frescura del

zione di Esculapio posto di fronte a un uomo steso su un letto a dormire risulta del tutto sconnessa rispetto al testo poetico e indecifrabile per chi non serbi memoria dell'episodio ovidiano.

luogo (v. 412), dovrà essere considerata una scelta convenzionale, tenuta a distanza dal rischio di ridursi a vuoto riempitivo soltanto dal contrasto antitetico che deriva dal suo accostamento al termine «infiamma»⁷. Ancora il taglio prevalentemente descrittivo è causa della sistematica soppressione delle frequenti premesse introduttive che avviano i racconti ovidiani: i più rilevanti dettagli relativi all'ambientazione o alla caratterizzazione dei personaggi vengono dal Simeoni direttamente fusi nell'impianto narrativo dell'episodio e disseminati lungo lo sviluppo dell'intera ottava. Per tornare al nostro esempio, gli aspetti fondamentali dell'iniziale descrizione di Narciso (vv. 351-355) vengono ricordati soltanto di scorcio e direttamente in corrispondenza con gli snodi narrativi rispetto ai quali risultano funzionali: l'alterigia del giovane è evocata al primo verso direttamente in relazione al suo disprezzo nei confronti di Eco, mentre alla sua proverbiale bellezza è fatto cenno soltanto in un secondo momento, quando a restarne vittima è lo stesso protagonista («Giustizia vuol, ch'ei vede il suo bel viso»).

Insieme alle componenti descrittive, nell'opera del Simeoni viene a perdersi la ricercatezza lessicale che contribuisce a rendere prezioso e difficile il dettato ovidiano. Tutti gli elementi di erudizione, che avrebbero richiesto un consistente apparato di note esplicative per essere resi comprensibili a un lettore comune, o che forse avrebbero rappresentato per Simeoni una sfida traduttiva eccessivamente ardua, vengono tralasciati: nomi o riferimenti mitologici eccessivamente ricercati, cultismi toponomastici, termini appartenenti al lessico settoriale e specialistico (si pensi al tripudio di esotismi che accompagna tutte le apparizioni di Bacco nel terzo libro, o alla presenza di termini tecnici delle arti e dei mestieri in corrispondenza dell'episodio della contesa tra Aracne e Minerva).

In una simile direzione di banalizzazione del testo ovidiano il Simeoni opera anche laddove al trionfo descrittivo e al virtuosismo variantistico delle lunghe sequenze di omerica memoria, che mettono in scena una ripetitiva successione di scontri corpo a corpo e di uccisioni, sostituisce scialbe formulazioni riepilogative che dell'originale trattengono soltanto il nucleo essenziale del contenuto: l'esercizio di variazioni sul tema in cui consiste la descrizione delle morti di ciascun singolo figlio di Niobe, ad esempio, si risolve così nella generica espressione «e morti l'hanno ambo gli Dei / tutti i figliuoli» (ottava 77, vv. 7-8), che ha però il vantaggio di eviden-

7. Non casualmente, l'immagine della fiamma d'amore inestinguibile persino in acqua è motivo dell'epigrammatica ellenistica (si vedano ad esempio *AP*, XVI, 14 e *AP IX*, 420).

ziare in chiusura il parallelismo tra il destino della prole e quello della madre («e fatta un sasso lei», v. 8). D'altra parte, se, come è stato notato (v. Modolo 2015, pp. 41-45), nessuna censura interviene sugli episodi a sfondo erotico, che anzi vengono talora sfruttati per la realizzazione di scenette di sapore novellistico, si direbbe invece che una certa *pruderie* spinga il Simeoni ad abbandonare il gusto ovidiano per le immagini dalle tinte forti, cariche di dettagli espressionistici e orrorifici. Per averne contezza basti considerare il diverso trattamento nei due testi del mito di Marsia: mentre al centro dell'episodio ovidiano campeggia per un indugio di cinque versi la visione di un corpo scorticato, con tale palpitante vivezza di dettagli da suscitare repellenza (libro VI, vv. 387-391), Simeoni sceglie piuttosto di affidare la rappresentazione della punizione del satiro a un più stemperato – e scolorito – registro comico («Ma Marsia destinato avean le stelle, / che con l'onor perdesse ancor la pelle», ottava 79, vv. 7-8).

La ricerca di una poesia dal facile andamento narrativo spiega anche la tendenza alla soppressione delle sezioni del poema latino di maggiore spessore filosofico. A questa ragione è riconducibile, ad esempio, l'eliminazione completa della lunga sezione riservata nel quindicesimo libro ovidiano al discorso di Pitagora, episodio evidentemente segnato da una complessità tematica e un impegno teorico eccessivi per l'impianto del *Metamorfoseo*. Più sistematicamente, totale disinteresse il Simeoni manifesta per l'indagine psicologica dei personaggi e la componente patetico-sentimentale tanto rilevanti nell'opera di Ovidio. Una simile assenza è dimostrata con evidenza dalla stessa ottava dedicata a Narciso, dove il taglio più significativo riguarda proprio la lunga sequenza in cui il tormento causato dal bruciante desiderio di un oggetto inafferrabile è tematizzato tanto dalle parole del narratore esterno quanto attraverso un monologo dello stesso protagonista (vv. 413-490). Allo stesso modo nessuna traccia resta nel *Metamorfoseo* delle inquietudini e dei patimenti amorosi delle tante eroine ovidiane che rivelano le contraddizioni della propria interiorità in lucidi e diffusi discorsi.

D'altra parte, le esigenze della *brevitas* non risparmiano nemmeno lo sviluppo della stessa trama narrativa. Se si considera, sempre in relazione al nostro esempio di riferimento, l'operazione di condensazione per cui la reazione sprezzante manifestata dal Narciso ovidiano nei confronti di un'anonima schiera di amanti venga dal Simeoni direttamente riferita al rifiuto delle avances mosse da Eco (vv. 1-2), diventa possibile mettere in luce un'ulteriore tendenza del processo di sintesi a cui è sottoposto l'originale latino. Dalle ottave

del *Metamorfoseo* sono infatti bandite le figure corali dall'identità non meglio precisata e più in generale i personaggi di contorno, secondo un criterio di concentrazione che fa sì che nel ristretto giro di versi a disposizione dell'autore l'attenzione sia interamente focalizzata sui soli protagonisti della vicenda. È quanto avviene nel caso in analisi, dove la scelta di tagliare ogni comparsa secondaria, oltre a rendere più efficacemente polarizzato il rapporto oppositivo tra Eco e Narciso⁸, determina a catena un ulteriore meccanismo di semplificazione della trama, laddove la punizione di Narciso non viene più reclamata e ottenuta dalla schiera di amanti respinti, ma semplicemente attribuita a un generico principio di giustizia.

A ben vedere, però, anche il ruolo di Eco risulta di molto ridotto se confrontato con quello che le è attribuito da Ovidio: mentre nell'originale latino la vicenda della ninfa, intrecciata a quella di Narciso, presenta anche un proprio sviluppo autonomo, nella versione del Simeoni la presenza di Eco è limitata al ruolo funzionale che svolge in relazione al mito di metamorfosi che ha per protagonista Narciso. All'interno dell'ottava non è infatti rintracciabile alcun cenno agli sviluppi della storia personale della ninfa, né per quanto riguarda l'analessi sulla perdita della voce, né per il destino di progressivo deperimento e finale dissoluzione. Tagli di questo tipo, che dei miti ovidiani selezionano soltanto alcuni elementi sacrificandone altri, non sono affatto infrequenti nel *Metamorfoseo*. Si consideri, a ulteriore titolo d'esempio, il trattamento del mito di Glauco, di cui nell'epigramma 167 viene raccontato l'innamoramento per Scilla e invece del tutto tralasciato l'episodio di trasumanazione di dantesca memoria.

Risultato delle diverse strategie della *brevitas* finora descritte è una narrazione poetica necessariamente allusiva, che si espone così a due possibili livelli di lettura diversi, mirando da una parte a rendere comprensibile il proprio contenuto anche a chi abbia una conoscenza solo superficiale dei miti raccontati da Ovidio, dall'altra strizzando l'occhio al pubblico più colto, che viene invitato ad attingere alla propria memoria poetica per integrare i pezzi mancanti e apprezzare l'audacia dell'operazione di sintesi a cui l'autore sottopone il poema latino. Un esempio concreto potrà aiutare a illustrare questa duplicità di fruizione a cui si presta il *Metamorfoseo*. La vicenda di Erisittone, di cui nello spazio di tre ottave (dalla 109

8. Alla cui sottolineatura contribuiscono la strategica disposizione dei due nomi agli estremi opposti di due endecasillabi successivi (vv. 2-3) e l'antitesi a cui si improntano le loro rispettive azioni di inseguimento e fuga (vv. 3-4).

alla 111) vengono ricordate la colpa di aver abbattuto una quercia sacra a Cerere e la conseguente condanna a una fame impalcabile, è da Simeoni conclusa con l'ottava 112, che vede il superbo sacrilego compiere il gesto disperato di vendere la figlia Mestra, dopo aver consumato tutte le sue sostanze, e infine morire piegato dalla fame. Il verso 6 di quest'ottava recita «più volte vende l'unica sua figlia», senza alcun accenno alla concessione fatta da Nettuno a Mestra di un potere proteiforme che le consente di sfuggire a ogni nuovo padrone a cui il padre la venda, col trasformarsi ogni volta in un essere diverso. Se la formulazione del verso 6 non permette al pubblico meno avvertito di leggervi altro che il dato letterale, senza che per questo sia preclusa una complessiva comprensione dell'episodio, consente invece a chi serbi memoria del racconto ovidiano di leggervi un'allusione al mito delle metamorfosi di Mestra, di completare autonomamente il testo di Simeoni sulla base delle proprie conoscenze e infine di spiegarsi per quale motivo Erisittone possa più volte vendere la figlia.

La tendenza alla sintesi allusiva può portare talvolta ad esiti di densità poetica particolarmente felici, come il verso 4 riferito alla Sibilla cumana nell'epigramma 170 – «gl'anni suoi con la rena in man misura»⁹ oppure l'endecasillabo di chiusura dell'epigramma 107 che condensa efficacemente in un'unica immagine la caduta di Perimele tra le braccia del fiume Acheloo e la sua metamorfosi in isola: «nel mar la porta in forma d'isoletta». Tuttavia, un eccesso di allusività è in certi casi all'origine di epigrammi caratterizzati da incongruenze, incompletezza o confusione. Lo stringatissimo riferimento alla trasformazione delle Propetidi in sassi nel finale dell'ottava 127, ad esempio, risulta inserito a forza all'interno dell'episodio dedicato ai Cerasti – peraltro unico oggetto dell'illustrazione – e appare quasi inspiegabile per chi non abbia contezza della sequenza narrativa del decimo libro delle *Metamorfosi*: l'impressione è quella di un'aggiunta posticcia, del tutto scollegata dal tema principale dell'epigramma, che si direbbe giustificata esclusivamente da un puntiglio di completezza e dall'esigenza di dare al testo una chiusa simmetrica («E converte, spegnendo tanti errori, / le Propetide in sassi, e quelli in Tori», vv. 7-8).

9. In questo caso un aiuto in più alla decifrazione viene dal titolo: *Sibilla cumana amata da Febo impetra di vivere alla misura della polvere che aveva in mano*.

III. Strategie della ‘brevitas’: verso l’epigramma

Le tecniche di abbreviazione del testo ovidiano che si sono descritte fino ad ora puntano tutte, per vie diverse, alla semplificazione dell’originale. Tuttavia nel *Metamorfoseo* la *brevitas* non agisce soltanto in levare, ma consente l’apporto di una serie di caratteristiche originali che in ultima analisi determinano la trasformazione del poema ovidiano in un genere letterario differente, identificato dal Simeoni appunto nell’epigramma. Per quanto non si voglia attribuire al nostro autore una sicura consapevolezza teorica, è tuttavia interessante rilevare una certa convergenza tra l’operazione condotta dal Simeoni e le considerazioni del Robortello in merito alla definizione del genere epigrammatico:

Poëmatum genera haec ferme connumerantur à veteribus. Tragoedia. Comoedia. Epopoeia. Dithyrambica. Legum poësis. Grandia sunt haec poëmata; sed breuia, Satyra, et quam appellauit Horatius Epistolam; et Staius Syluam. Horum omnium particulam quandam valde exiguam existimauerim esse Epigramma; [...] Materies epigrammatum multiplex est, nam cum sit particula quaedam exigua singulorum generum poëtices facultatis, nunc huius, nunc illius; plane necesse est, ut qualis in singulis generib(us) fuerit materies, talis quoq(ue) sit in epigrammate (Robortello, 1548, pp. 35-36).

Se Robortello considera l’epigramma come una «particula» di altri generi letterari e gli attribuisce pertanto la capacità di trattare una vasta gamma di temi, Simeoni deriva i propri epigrammi da un’opera appartenente a un genere diverso, per cui, oltretutto, la *varietas* costituisce una caratteristica peculiare.

La più evidente innovazione è innanzitutto strutturale e ancora una volta il nostro epigramma di riferimento servirà a chiarirla. Simeoni recide il legame tra il mito di Tiresia e quello di Narciso, che in Ovidio era invece presentato come primo caso di predizione veritiera del profeta tebano: le ottave 45 e 46 offrono rispettivamente uno sviluppo autonomo dei racconti riferibili a questi due personaggi e si susseguono senza alcuna connessione reciproca. Più in generale, tutte le prolungate cornici che nel testo ovidiano fanno da raccordo a una molteplicità di episodi vengono soppresse: Simeoni dedica, ad esempio, l’ottava 163 del tredicesimo libro e la 178 del quattordicesimo rispettivamente alla partenza di Enea da Troia con il padre sulle spalle e alla sua deificazione a seguito della sua vittoria su Turno, senza però legare in nessun modo gli epigrammi compresi tra questi due estremi al filo conduttore rappresentato dal viaggio dell’eroe troiano. D’altra parte la tecnica del racconto

a incastro viene sistematicamente tralasciata anche nei casi meno complessi in cui a essere coinvolti sono soltanto due episodi del mito, come dimostra la sezione conclusiva del tredicesimo libro, dove il racconto dell'amore di Polifemo per Galatea non viene incuneato nella vicenda analoga che ha per protagonisti Glauco e Scilla, come confessione fatta dalla stessa ninfa alla compagna: ne deriva, nell'esempio appena citato come altrove, la soppressione di tutti i racconti in prima persona, con una conseguente drastica riduzione della varietà delle tecniche narrative impiegate da Ovidio. Fatta eccezione per l'avvio del primo libro, caratterizzato da una certa continuità narrativa fra un'ottava e la seguente, l'opera di Simeoni si configura quindi come una successione di epigrammi indipendenti gli uni rispetto agli altri e autosufficienti (v. Gambino Longo 2016, p. 204); e l'autonomia dei singoli testi si conserva anche laddove uno stesso racconto mitico si distenda lungo lo spazio di più ottave. La scelta del genere epigrammatico e più specificamente il modello del libro di emblemi, in cui ogni pagina costituisce un'unità in sé chiusa, sono così all'origine di un vero e proprio stravolgimento della fisionomia originaria del racconto ovidiano: non a caso il primo taglio che si incontra alla lettura del *Metamorfoseo* riguarda proprio il breve proemio con cui il poeta latino invoca l'aiuto degli dei per realizzare un canto che si snodi ininterrotto («ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen», libro I, vv. 3-4).

Al di là dell'impianto strutturale, esiti di immediatezza epigrammatica sono talvolta raggiunti grazie ai meccanismi di fusione dei passaggi narrativi dovuti alle esigenze della *brevitas*. Se l'istantaneità propria del genere viene generalmente garantita dall'unicità dell'azione rappresentata, soltanto nella resa di pochi episodi Simeoni si adegua a questo principio, col selezionare singoli momenti dei distesi miti ovidiani: ne è un esempio l'ottava 83, che ha come oggetto lo scambio di promesse tra Giasone e Medea di fronte al tempio di Diana, unica scena isolata dal lungo racconto dell'incontro tra i due personaggi. Più spesso, però, la necessità di restituire al proprio pubblico la trama completa dei miti narrati da Ovidio impedisce questo tipo di operazione e, all'opposto, costringe alla compressione delle molteplici sequenze temporali che costituiscono un episodio in un'unica ottava. In questi casi l'istantaneità propria dell'epigramma risulta conseguita per altra via, attraverso l'abolizione della profondità temporale del racconto. Due esempi, di natura in parte diversa, consentiranno di chiarire questa idea. Si consideri innanzitutto l'ottava 118, intitolata *Loto e Driope ninfe*

mutate in alberi de i loro nomi:

Mentre al fuggir Priapo è Loto intenta,
arbor divien, ma già non cambia nome.
Fiorisce, ed ecco a lei ch'ei s'appresenta
Driope, e cerca al figlio ornar le chiome,
ma seco a un tratto mesta si spaventa
ch'indi vede uscir sangue, e non sa come.
Chiede mercè, ma ciò poco le giova,
ch'un Arboscello anch'ella si ritrova.

Nel testo latino narratrice dell'episodio è Iole, decisa a consolare la suocera Alcmene per la perdita della sua ancella con il racconto della tragica sorte della propria sorella Driope, trasformata in albero dopo aver colto dei fiori da una pianta in cui un tempo, secondo la spiegazione dei contadini del posto, si era convertita Loto in fuga da Priapo. La metamorfosi di Driope è così collocata nel passato, mentre quella di Loto appartiene a un piano temporale ancora precedente. Diversamente, nell'epigramma di Simeoni i due episodi sono appaiati, sin dal titolo, su un unico piano temporale, un presente indefinito e sospeso. È interessante osservare come anche l'illustrazione raffiguri contemporaneamente due differenti passaggi della storia, rappresentando sullo sfondo Driope nell'atto di strappare un ramo di un albero e in primo piano la metamorfosi della stessa in pianta (fig. 3): la tendenza del Simeoni all'accostamento simultaneo di successive sequenze temporali dell'azione si rivela dunque in accordo con la tecnica illustrativa di alcune immagini, in cui sono spazialmente affiancate più scene, corrispondenti ai diversi snodi narrativi di uno stesso episodio. La stessa temporalità presente e – si potrebbe dire – paratattica, ma segnata da un'impressione di simultaneità ancora maggiore, caratterizza il racconto dell'atto finale della vicenda di Mirra (ottava 131):

Mentre fugge la figlia il padre irato,
e forse in van dell'error suo si pente.
Il corpo, sol cagion del suo peccato,
alzarsi e duro diventar si sente.
Ecco ch'ei pare un arboscel già nato,
che s'apre, e fa stupir chi lo pon mente,
però che così fesso in terra espone
un fanciul, nominato il bello Adone.

Mentre il racconto di Ovidio si dipana lungo un arco temporale disteso, divisibile in tre sequenze successive (Mirra vaga «perque novem [...] redeuntis cornua lunae», libro X, v. 479; si trasforma solo dopo essersi arrestata a pregare; dà alla luce il figlio a seguito di un

parto lungo e difficile), nella narrazione agile e incalzante di Simeoni la fuga della giovane, la sua metamorfosi e la nascita di Adone sembrano avvenire in un unico istante.

La ricerca di un'istantaneità epigrammatica coinvolge anche le modalità di trattamento del tema centrale del poema latino. Se infatti Ovidio trova nel filo conduttore delle metamorfosi lo spazio ideale in cui dimostrare tutta l'abilità tecnica della propria parola poetica, capace di catturare in descrizioni minuziosamente attente al dettaglio ogni singolo fotogramma del complesso processo trasformativo, Simeoni punta invece all'immediatezza: tranne poche eccezioni (che comunque selezionano un solo dettaglio descrittivo tra quelli delineati nell'originale), le metamorfosi non vengono mai rappresentate nel loro progressivo svolgimento, ma direttamente nel loro esito finale. Gli esempi si sprecano, ma basterà considerare le due ultime ottave citate: a fronte di una trasformazione tanto graduale da consentire alla Driope ovidiana di effondere un lungo lamento fintanto che le labbra sono libere dalla materia legnosa di cui consiste ormai tutto il resto della sua persona (libro IX, vv. 351-393), la metamorfosi in «arboscello» che chiude l'ottava 118 è invece repentina e improvvisa, mentre l'annotazione di ogni singola micro-conversione che muta una parte del corpo di Mirra in una corrispondente componente dell'albero (libro X, vv. 489-498) è sostituita dalla più immediata formula riassuntiva del verso 5. L'epigramma su Driope, insieme a quello di Narciso da cui si sono prese le mosse, consentono anche di inquadrare un'ulteriore costante dell'opera di Simeoni: la tendenza a collocare il momento della trasmutazione nell'endecasillabo o nel distico di chiusura. Questa scelta non sembra casuale, ma dettata dalla volontà di Simeoni di aderire a una delle principali caratteristiche del genere letterario a cui riconduce la propria opera: la rappresentazione della metamorfosi come un evento improvviso e istantaneo si presta facilmente a ricoprire il ruolo di finale punta epigrammatica.

Sebbene all'altezza della composizione del *Metamorfoseo* lo sviluppo del genere epigrammatico in volgare italiano sia soltanto agli esordi e ancora in via di definizione, la presenza di una conclusione a effetto si direbbe un tratto ormai quasi acquisito, data l'insistita ricerca di punte conclusive da parte dell'Alamanni, la cui raccolta di epigrammi costituisce certamente per il Simeoni il più immediato modello con cui confrontarsi. Di non minore rilievo è inoltre la raccomandazione con cui Thomas Sébillet, in conclusione della sezione della sua *Art poetique* dedicata all'epigramma, invita a ricercare l'acutezza nel finale, come motivo di lode di questo genere

di componimenti: «Sus tout, sois en l'épigramme le plus fluide que tu pourras, et estude à ce que les deuz vers derniers soient agus en conclusion: car en ces deuz consiste la louenge de l'épigramme» (Sébillet 1548, pp. 43r-43v). In effetti, la quasi totalità delle ottave del *Metamorfoseo* tende alla chiusa epigrammatica per aspetti contenutistici o stilistici. Quando la segmentazione di un mito lungo l'arco di più ottave impedisca di terminare l'epigramma sulla rappresentazione di una metamorfosi, la chiusa tende in ogni caso a coincidere con momenti culminanti dell'azione, carichi di tensione narrativa, come scontri, uccisioni, morti, o su altre immagini ugualmente dinamiche («e di sua mano ammazza il marin Monstro», ottava 61: *Perseo libera Andromeda dal Monstro marino*; «Scende in forma d'un'Aquila dal Polo, / e via il Pincerna suo ne porta a volo», ottava 125: *Giove rapisce Ganimede*). La chiusa, d'altronde, rappresenta il punto su cui converge il maggior coinvolgimento del lettore, sia che venga colto di sorpresa da un avvenimento inaspettato – come quello che chiude l'inseguimento di Siringa (ottava 18): «Ma, mentre col pensier Siringa chiude, / sol canne abbraccia in umida palude» – sia che venga appagato dallo scioglimento di un'attesa prolungata (non infrequenti sono i distici finali costruiti su una struttura consecutiva, come il seguente: «E sì trabocca il mar fuor delle sponde, / ch'ognun perisce nelle rapide onde», ottava 9: *Diluvio*). La vivacità del finale può essere affidata, in casi più isolati, anche a discorsi diretti, come la battuta quasi epigrafica pronunciata da Diana all'indirizzo di Atteone in chiusura dell'epigramma 42: «E dice, nel gettar quell'onda cruda, / non lice a ognun veder Diana ignuda». E talvolta vengono raggiunti anche esiti fondati su vere e proprie immagini concettose e paradossali, come quella che chiude l'epigramma dedicato agli incantamenti di Medea: «ha fatto impallidir la bianca luna» (ottava 85). Viceversa, in pochi casi, l'acutezza può essere sostituita da immagini caratterizzate da una grazia di sapore ellenistico, come quella che ritrae l'atteggiamento di leggiadra noncuranza della ninfa Galatea di fronte alla disperata passione del Ciclope: «Ma la gentile e candida fanciulla / sen ride, e col suo Aci si trastulla» (ottava 165). Più frequentemente il finale epigrammatico è ricercato attraverso la tendenza all'accumulo degli artifici retorici nei versi di chiusura, che abbondano di enumerazioni («Sentì la Terra innumerabil mali, / quai forno (ai dura e mal cangiata sorte) / odio, inganno, timor, dolore e morte», ottava 5: *L'età del Rame e del Ferro*), poliptoti (lo stesso verso conclusivo dell'ottava su Narciso), e più spesso chiasmi («Così di Febo partorì lo strale / salute al mondo, a lui fama immortale», ottava 12: *Ser-*

penne ucciso da Febo), antitesi («d'un caos ordinò sì bello il Mondo», ottava 1: *La creazione e confusione del Mondo*) e parallelismi («[...] e cambia un doppio amore / quella in verga d'incenso, e questa in fiore», ottava 53: *Leucotoe sverginata da Febo e Clizia convertita in fiore*). D'altronde, le strutture simmetriche costituiscono lo scheletro su cui si regge la costruzione di gran parte delle ottave del Simeoni, secondo una modalità di composizione poetica sistematicamente seguita anche dall'Alamanni nella stesura dei suoi epigrammi¹⁰.

Per il conseguimento di una punta epigrammatica nel finale gioca certamente un ruolo di rilievo il distico a rima baciata di chiusura dell'ottava, la cui scelta come metro da parte del Simeoni deve essere stata suggerita dalla convergenza di molteplici suggestioni. Certamente avrà influito il fatto che l'ottava sia la forma metrica utilizzata tanto nelle versioni italiane del poema ovidiano a partire da quella di Agostini in poi, quanto dalla versione francese delle *Metamorfosi* figurate. Se il ricorso all'ottava ariostesca aveva modellato la più recente tradizione italiana dei volgarizzamenti delle *Metamorfosi* sulle caratteristiche strutturali e stilistiche proprie del *Furioso* (v. Guthmüller 2008, pp. 261-280; Bucchi 2011), Simeoni fa di questo metro un uso del tutto diverso, piegandolo, come si è visto, in senso epigrammatico. D'altra parte, a quest'altezza temporale, non mancano gli appigli che avrebbero potuto permettere al Simeoni di individuare un legame tra l'ottava e l'epigramma, a partire dalle formulazioni teoriche di Sébillet, che, oltre a riconoscerne la frequenza d'uso nella prassi compositiva degli epigrammatisti francesi, definiscono la *huitain* misura metricamente perfetta per sviluppare sentenze compiute e trattare temi leggeri e piacevoli¹¹. Anche passando a considerare l'ancora nascente tradizione dell'epigramma volgare italiano, è possibile ricordare qualche precedente (v. Mussini Sacchi 1995-1996): già a inizio secolo Bernardo Accolti imprime alle proprie ottave un carattere spiccatamente epigrammatico, mentre nel 1539 Eurialo d'Ascoli pubblica nello stesso metro le *Stanze sopra il Lacoonte, la Venere e l'Apollone*, definendole esplicitamente come epigrammi, senza contare che – per quanto non costituiscano la misura metrica maggioritaria – testi di otto

10. Punte concettose e strutture simmetriche sono peraltro le caratteristiche sulla base delle quali Raimondi 1994 riconosce tendenze epigrammatiche in certe realizzazioni del petrarchismo meridionale.

11. «Le huittain estoit frequent aus anciens, et est aujourd'huy fort usité entre les jeunes aussy, pource qu'il ha je ne say quel accomplissement de sentence et de mesure qui touche vivement l'aureille» (p. 41r); «de huit aus matières plus légères et plaisantes» (Sébillet 1548, p. 43r).

versi si incontrano anche nella raccolta dell'Alamanni.

Fino ad ora, oggetto di indagine sono state tutte le procedure di sottrazione operate sul testo ovidiano, comprese quelle responsabili della trasposizione della materia delle *Metamorfosi* in un nuovo genere letterario. In ultima analisi, occorre però osservare come la natura epigrammatica delle ottave del Simeoni sia data anche dall'aggiunta di una lettura moraleggiante del mito, assente nell'originale latino. Ancora una volta, questa modalità di fruizione del poema di Ovidio deriva senz'altro dalla lunga tradizione dei volgarizzamenti delle *Metamorfosi* e determinante deve essere stato anche il modello dell'emblematica, così apertamente richiamato nella struttura e nell'impaginazione del libro. Ma la totale assenza di un impianto allegorico allontana l'opera del Simeoni da questi due riferimenti¹², mentre una maggiore coincidenza sembra ravvisabile con le modalità di sviluppo della tematica morale impiegate dall'Alamanni in certi suoi epigrammi. Fatte salve le differenze di forma metrica e modi espressivi, si confrontino, a titolo di esempio, la già citata ottava dedicata alla Sibilla e l'epigramma XXII della raccolta dell'Alamanni:

Misero l'uom, ch'in se stesso si fida,
e di ciò, ch'ei desia, non prende cura.
La Sibilla ch'in sen di Cuma annida
Gl'anni suoi con la rena in man misura,
essaudita da Febo (come Mida
da Bacco) piange poi di sua sventura,
e duolsi (tanto l'invecchiar l'annoia)
ch'il suo folle desio non vuol che muoia.

Come fortuna sia fedele in terra
dicalo Atride, che da l'alta guerra
trionfante tornato in gloria e 'n riso,
fu qual toro al presepio al letto anciso (Alamanni, 1587).

In entrambi i casi l'episodio mitico viene utilizzato come *exemplum* di una massima di carattere moraleggiante e dal tono popolarmente sapienziale (che altrove Simeoni sviluppa anche nella forma del monito al lettore). È questa la chiave di lettura morale del poema di Ovidio più frequentemente adottata da Simeoni, a cui significativamente viene fatto un maggiore ricorso nelle ottave appartenenti ai libri finali, quasi che una crescente presa di consapevolezza sulla natura dell'operazione letteraria condotta portasse

12. Tratti comuni e divergenze rispetto alla tradizione emblematica e al suo carattere allegorico sono evidenziati da Guthmüller 1997, pp. 216-218.

a un'accentuazione delle caratteristiche epigrammatiche dei testi. Non a caso, soltanto nella seconda metà dell'opera sono collocati i pochi epigrammi dall'andamento più nettamente sentenzioso, ormai sganciati dall'esigenza di adesione allo sviluppo narrativo dell'originale, come dimostra l'ottava dedicata al tema della guerra troiana (150), esemplificativa peraltro anche degli accenti misogini del *Metamorfoseo* (per cui v. Modolo 2015, pp. 51-54 e Gambino Longo 2016, pp. 211-212):

Molte rovine per le donne sono
 occorse già, e ancor nascono spesso.
 L'onor, la vita, e l'oro in abbandono
 per una donna fu da i Greci messo.
 E poteo tanto il lamentevol suono
 d'un'altra, che del Regno fu dismesso
 Tarquino, e così dier travaglio e noia
 Lucrezia à Roma, Elena bella a Troia.

In conclusione, resta un'ultima domanda a cui tentare di rispondere con qualche ipotesi aperta: perché l'epigramma? Innanzitutto, Simeoni sembra dimostrare una personale inclinazione per i generi letterari della *brevitas*, dato che nello stesso 1559 esce per l'editore Rouillé il *Dialogo dell'imprese* del Giovio, con l'aggiunta di alcune imprese composte dal nostro (v. Guthmüller 1997, p. 216). Avrà poi contato il desiderio di aprire una nuova e originale via nella prassi dei rifacimenti in volgare italiano delle *Metamorfosi*, attraverso la sostituzione dell'ottava ariostesca del Dolce e dell'Anguillara con l'ottava epigrammatica. Una via, oltretutto, aggiornata sulle ultime novità editoriali del momento: proprio nell'anno precedente alla pubblicazione del *Metamorfoseo* uscivano a Venezia *I fiori delle rime de' poeti illustri*, raccolta che nella dedicatoria Ruscelli dice di aver costruito seguendo i medesimi criteri di selezione del meglio poetico a cui avevano aderito anche i compilatori dell'antologia greca¹³. Non da ultimo, determinante sarà stata la volontà di associare la propria figura di letterato al più celebre degli intellettuali fuoriusciti fiorentini, secondo un doppio rapporto di identificazione ed emulazione (è necessario ricordare che, al tempo della pubblicazione a stampa dell'opera del Simeoni, gli epigrammi dell'Alamanni circolavano ancora soltanto manoscritti): aspirando a ottenere un pari ruolo di poeta di corte, Simeoni sceglie così di affidare le pro

13. «E sì come alcuni dotti e giudiciosi nel far una tale sceglitura ne gli autori Greci, diedero a tal libro il nome di raccolta di fiori di Epigrammi, così è paruto a me col giudicio di molti di chiamar lietamente questo nostro, Fiori di Rime de' Poeti Illustri» (Ruscelli 1558).

prie speranze, fino ad allora disattese, ad un genere letterario raffinato e intriso di classicità come l'epigramma¹⁴.

Bibliografia

- Alamanni L., *Gl'epigrammi con alcuni epitafi del s. Luigi Alamanni et alcune compositioni del s. Batista suo f. che fu poi vesc. di Macone. Al molto illustre sig. il s. Scipione Sardini*, Parigi, Marco Orry, 1587.
- Bucchi G., «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS, 2011.
- D'Amico S. e Magnien-Simonin C. (a cura di), Gabriele Simeoni (1509-1570?). *Un Florentin en France entre princes et libraries*, Geneve, Droz, 2016.
- D'Amico S., *L'esilio nel Cinquecento tra Dante e il Cortegiano: l'esempio di Gabriele Simeoni*, in Balsamo J. e Lastraioli C. (a cura di), *Chemins de l'exil, havres de paix. Migrations d'hommes et d'idées au XVI siècle*, Paris, Champion, 2010, pp. 381-395.
- Gambino Longo S., *L'Ovide de Symeoni*, in D'Amico S. e Magnien-Simonin (a cura di), Gabriele Simeoni (1509-1570?). *Un Florentin en France entre princes et libraries*, Geneve, Droz, 2016, pp. 201-213.
- Guthmüller B., *Mito, poesia, arte: saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Guthmüller B., *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und funktionen der volkssprachlichen wiedergabe klassischer dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard am Rhein, Boldt, 1981 (trad. it., *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, Fiesole, Cadmo, 2008).
- La Metamorphose d'Ovide figuree*, Lyon, Jean de Tournes, 1557.
- Modolo E., *Metamorphosis of the Metamorphoses: Italian re-writings of Ovid between Renaissance and Baroque*, dissertazione di dottorato, University of Pennsylvania, 2015.
- Mussini Sacchi M.P., *Le ottave epigrammatiche di Bernardo Accolti nel ms. Rossiano 680. Per la storia dell'epigramma in volgare tra Quattro e Cinquecento*, in «Interpres», 15 (1995-1996), pp. 219-301.
- Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2005-2015.

14. Una specifica funzione encomiastica è riconosciuta nella scelta di Simeoni del genere epigrammatico da Modolo 2015, pp. 12-19.

- Raimondi E., *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, in Id., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 267-306.
- Robortello F., *Paraphrasis in librum Horatii qui vulgo De arte poetica ad Pisonem inscribitur. Eiusdem explicationes de satyra, de epigrammata, de comoedia, de salibus, de elegia, quae omnia addita ab authore fuerunt, ut nihil quod ad poeticam spectaret desiderari posset*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1548.
- Ruscelli G., *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuouamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli. Con alcune annotationi del medesimo, sopra i luoghi, che le ricercano per l'intendimento delle sentenze, o per le regole & precetti della lingua, & dell'ornamento*, Venezia, Giovanbattista et Melchior Sessa fratelli, 1558.
- Sébillet T., *Art poetique françois. Pour l'instruction des jeunes studieux, & encor peu avancés en la poésie Française*, Paris, Gilles Corrozet, 1548.
- Simeoni G., *La Vita et Metamorfoseo d'Ouidio, figurato & abbreviato in forma d'Epigrammi da M. Gabriello Symeoni. Con altre stanze sopra gl'effetti della Luna: il Ritratto d'una Fontana d'Overnia; et un Apologia generale nella fine del libro*, Lyon, Jean de Tournes, 1559.



[fig. 1]



[fig. 2]

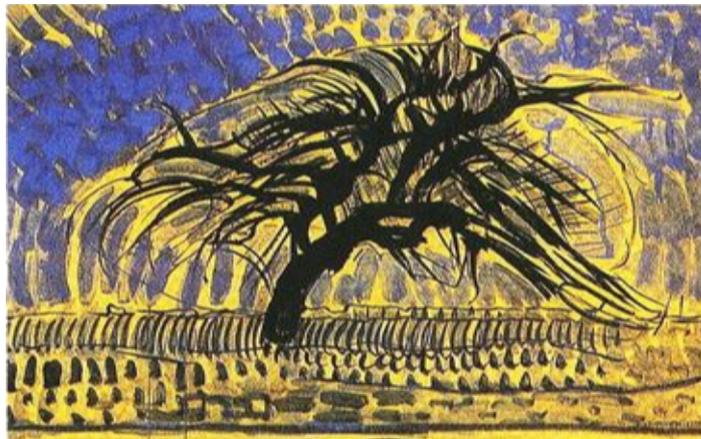


[fig. 3]



«C'è sempre una riga su tre di troppo»: sulla brevitás

n



«La sintesi è poesia e viceversa». La *brevitas* nelle prose narrative di Luigi Pintor

Davide Di Falco

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

Dopo una lunga carriera da giornalista Luigi Pintor, che scrisse sull'*Unità* e fu fondatore e poi direttore del *Manifesto*, si dedicò ad un'inconsueta attività di narratore. I quattro libri (*Servabo*; *La signora Kirchgessner*; *Il nespolo*; *I luoghi delitti*) sono meditazioni autobiografiche di andamento aforistico. Dell'aforisma, questi brevi testi hanno la concisione sincopata, l'ellitticità sentenziosa, l'eleganza austera, il passo ironico e allusivo. Dopo aver praticato, nel giornalismo, la *brevitas* come abito intellettuale e come buona pratica etico-civile, Pintor ne ha infatti mostrato le potenzialità anche in un ambito - la scrittura di sé - spesso tentata dall'effusività. L'obiettivo del contributo qui proposto è un'analisi stilistico-retorica della prosa memorialistica di Pintor. Si analizzeranno i fatti di sintassi e di testualità e si tenterà di mostrare che in Pintor brevità e semplicità non siano possesso naturale ma esito di un esercizio di sottrazione.

Keywords: concisione; aforisma; stilistica; retorica

After a long career as a journalist Luigi Pintor, who wrote for *L'Unità* and was the founder and then director of *il manifesto*, devoted himself to an idiosyncratic activity as a storyteller. The four books (*Servabo*; *La signora Kirchgessner*; *Il nespolo*; *I luoghi del delitto*) are autobiographical and aphoristic meditations. These texts share with aphorism the syncopated concision, the sententious ellipticity, the austere elegance, the ironic and allusive tone. After practicing *brevitas* in journalistic writing as an intellectual habit and as a good ethical-civil conduct, Pintor has in fact shown its potential even in one area - self-writing - often characterized by effusiveness. The goal of the contribution here proposed is a stylistic-rhetorical analysis of Pintor's memorialistic prose. In particular, we will focus the facts of syntax and textuality and we will try to show that in Pintor brevity and simplicity are not a natural attribute but the result of a severe exercise in subtraction.

Keywords: concision; aphorism; stylistics; rhetorics

A Flavia, in breve

I. Luigi Pintor, maestro di *brevitas* giornalistica

Nella fase ultima e postrema della sua vita, Luigi Pintor (1925-2003) affiancò all'attività di giornalista quella di narratore-memorialista¹, pubblicando quattro raffinati volumetti: *Servabo* (1991), *La signora Kirchgessner* (1998), *Il nespolo* (2001) e *I luoghi del delitto* (2003, postumo). Tutti sono stati editi da Bollati Boringhieri: il primo nella collana «Varianti», gli altri nella collana «Variantine». Nel 2015, nel novantesimo anniversario della nascita di Pintor, la casa editrice torinese li ha raccolti in un volume unico intitolato *La vita indocile*.

1. «Scrittore elegante e aristocraticamente lontano dal consumo» lo ha definito Gianluigi Simonetti (Simonetti 2018, p. 42).

Quanto al genere d'appartenenza, questi testi presentano uno statuto ambiguo, dal momento che passano dall'autobiografia - ora più, ora meno dissimulata - alla meditazione in forma d'aforisma. In primissima battuta, si può dire che con essi Pintor confermò la vocazione alla *brevitas* già apprezzabile nel primo mestiere. Egli si distinse, infatti, nei microgeneri elettivamente improntati alla stringatezza (fu titolista, notista e corsivista di razza). Peraltro, si tenne fedele a questo stile anche negli editoriali che talvolta, è noto, si mutano piuttosto nel luogo dell'effusione prolissa². È utile, poi, osservare che Pintor, scelse per il *manifesto* da lui co-fondato la via della brevità, non solo a livello stilistico ma anche a livello macro-testuale. Anche per ragioni contingenti, infatti, tra le quali va citata almeno l'assenza di inserti pubblicitari, il quotidiano venne ricondotto «al nitore di poche pagine» (Rossanda 2015, p. 57): precisamente, di quattro pagine.

Presentando il *manifesto* e discutendo con Nello Ajello e Umberto Eco, Pintor annunciò che le notizie qui contenute sarebbero state «brevi, cioè sostanziali, esenti da sovrastrutture predicatorie»: tali, cioè, da «evitare il vizio di sovrapporre il commento alla notizia» (Ajello – Eco - Pintor 2015, p. 227). Come si vede, in grazia dell'autorevole magistero di Pintor, la brevità trasvolava dallo stile del singolo articolo all'intero giornale.

'Magistero' si è detto, e non stupisce che pressoché tutti coloro che collaborarono al *manifesto*, nel rievocare Pintor, indichino in lui un maestro – discreto – nella difficile arte del togliere. Lo dimostrano alcune testimonianze leggibili in *La dignità dell'uomo. Luigi Pintor, ragione e passione*, volume curato da Jacopo Onnis e pubblicato anch'esso nel 2015. Vogliamo estrapolarne una minima antologia di giudizi sullo stile del giornalista, nella speranza che questi possano aggiustare le luci sull'uomo e al contempo chiarire le ragioni di fondo della prosa del narratore-memorialista, che è il nostro specifico oggetto di studio.

Valentino Parlato, ad esempio, benché di soli sei anni più giovane di Pintor, scrive:

Luigi è stato maestro di giornalismo. Ci ha insegnato una cosa molto importante: la sintesi, la brevità (i suoi editoriali non giravano mai in un'altra pagina) e ci ha dato straordinarie lezioni sulla

2. Naturalmente, anche Pintor ha scritto lunghi editoriali: si pensi al lungo articolo *A un amico*, con il quale, il 12 giugno 1984, salutò Enrico Berlinguer sul *manifesto*. L'articolo è stato poi incluso nella raccolta di articoli *Parole al vento. Brevi cronache degli anni '80* (v. Pintor 1990).

importanza e la qualità che debbono avere le notizie a una colonna. Chi legge un giornale non legge un libro, deve avere uno strumento rapido, veloce e Luigi in questo era maestro, riusciva a sintetizzare tutto in una colonna, una colonna e mezzo. (Parlato 2015, p. 40)

Per parte sua, la testimonianza di Ritanna Armeni ci offre un esempio del gusto di Pintor per l'osservazione paradossale e ci fa entrare nella sua officina scrittorica:

Una volta un dirigente della Commissione operaia [...] inviò un articolo lunghissimo e fu affidato a me il compito di tagliarlo. Ci lavorai un pomeriggio intero. Il giorno dopo arrivò una telefonata di fuoco, tanto che mi sentii in dovere di andare da Luigi per raccontargli l'accaduto. Gli dissi che l'autore mi accusava di avergli tagliato le parti più importanti. Mi rispose: «Se erano le più importanti perché allora ha scritto il resto?». Fu una grande lezione di giornalismo, di quelle che ti ritornano alla mente quando ti accingi a scrivere. Di Luigi mi colpiva soprattutto il metodo di lavoro: stava ore alla macchina da scrivere, a curare e a limare tutto, dalle parole alla punteggiatura. L'imperativo era la sintesi. La cartella tradizionale, 30 righe e 60 battute, fu sostituita da una di 20 righe. Un salto culturale, un invito alla brevità. (Armeni 2015, pp. 75-76)

Filippo Maone ci informa, poi, del fatto che Pintor, forte di una radicata sicurezza di gusto, sottoponesse ad un *editing* rasciugante anche gli articoli di colleghi autorevoli:

Agli inizi, quando «il manifesto» era ancora una rivista mensile, nel 1969, gli articoli scritti dagli altri compagni, anche prestigiosi come Natoli e Rossanda, passavano quasi sempre per le sue mani prima di andare in tipografia. Con pieno rispetto del contenuto, veniva però accuratamente riesaminata la forma, in modo tale da raggiungere un tono perfettamente omogeneo e comprensibile, «asciugato» da verbosità sovrabbondanti. Gli chiesi una volta da cosa derivasse quella scrittura così perfetta. Mi rispose che a casa Pintor c'era l'abitudine di scambiarsi delle lettere quando si riteneva d'avere cose importanti da dirsi. E che questa consuetudine familiare, coltivata fin dall'adolescenza, gli era servita a perfezionare via via stile e capacità espressive. Essere chiari e semplici: era un obbligo. Ci raccomandava sempre di non dimenticare che il nostro destinatario è il lettore che bisogna mettersi nei suoi panni quando si scrive. (Maone 2015, p. 112)

Quanto scrive Corradino Mineo ci riesce prezioso perché ci consente, sebbene per interposta persona, di visualizzare una sua travagliata pagina-tipo:

[...] a Luigi Pintor devo la formazione giornalistica. Scriveva le 47 linee dei suoi magnifici *corsivi* con la stessa cura con cui, potrei dire, Leopardi lavorava alle poesie. C'era una ricerca continua, meticolosa, attentissima, della parola. Una volta mi lasciò sbirciare un pezzo appena

scritto. Era così pieno di cancellature, correzioni, riscritture, che mi venne in mente la bozza autografa dell'*Infinito*. (Mineo 2015, p. 120)

Infine, Gabriele Polo ci mostra come lavorava Pintor, quanta attenzione prestasse alla *mise en page* e alla scansione quasi musicale del dettato; ci mostra, in altri termini, il rigore con cui egli si applicava alla pagina di giornale, pur sapendola quant'altre mai effimera:

In un'attività giornalistica dominata fin d'allora dall'ossessione della velocità per cui l'importante era buttare giù il pezzo senza troppa attenzione alla forma, c'era invece da parte sua una elaborazione profonda, una ricerca attenta dei termini, una straordinaria attenzione alla scrittura. Una vera e propria «etica della parola» per cui ogni termine è un bene prezioso, ha un significato preciso, richiede un uso appropriato. Dava grande importanza anche alla punteggiatura. Capitava talvolta che scrivesse a casa e quando dettava il pezzo ai dimafonisti era attentissimo alle virgole, ai punti e soprattutto all'andare a capo. Al telefono lo sentivamo ripetere più volte «a capo, a capo», perché fosse ben chiaro e perché sapeva che, divorati dalla fretta, eravamo approssimativi, distratti da mille cose, più attenti all'essenza che alla forma.

È nota la sua passione per la musica. Per lui era importante che la scrittura avesse il ritmo della buona musica. Si è giustamente osservato che spesso nel suo scrivere era difficile distinguere una cartella da uno spartito. (Polo 2015, p. 129)

II. Luigi Pintor narratore-memorialista

Ancora in via preliminare, non sarà inutile fornire alcune informazioni generali sulla tetralogia. *Servabo* si articola in dieci brevi capitoli (contornati da un Prologo e un Epilogo) i cui titoli s'incaricano di presentare il contenuto: *Lisola*, *La città*, *La guerra*, e così via. L'opera procede in ordine cronologico, dall'infanzia al presente dell'autore. *La signora Kirchgessner*, invece, dei quattro il testo più lungo, si compone di venticinque capitoli pure provvisti di titolo.

Nel *Nespolo* assistiamo, rispetto ai primi due libri, a due evoluzioni rimarchevoli: in primo luogo, ai capitoli si sostituiscono tre sezioni (intitolate, rispettivamente, *1997*, *1998*, *1999*) a loro volte articolate in sottosezioni di numero variabile intitolate ai mesi; in secondo luogo, all'andamento compatto e autosufficiente dei capitoli dei primi due libri subentra un andamento digressivo e desultorio. Nel *Nespolo*, dunque, non vi è più l'ordinato racconto-bilancio di una vita bensì meditazioni più sincopate, intervallate da autentici aforismi e da massime e brani altrui: una struttura zibaldonesca, a intensità diversificate.

Infine, nei *Luoghi del delitto* (l'anta più breve della quadrilogia) si

accentua il minimalismo della struttura: unico dei quattro privo di epigrafe, esso è articolato in diciotto capitoli, non numerati e privi di titolo. Nondimeno, non vi è riproposta la diffrazione aforistica del *Nespolo* e si assiste al ritorno di una narrazione relativamente distesa e cronologicamente orientata.

Viene da chiedersi che relazione intercorra tra la prosa del Pintor giornalista e quella del Pintor narratore. Il dato più interessante è che, volgendosi alla prosa narrativa, egli, lungi dal dismetterla, abbia radicalizzato la tendenza alla brevità. Infatti, nei quattro volumi narrativi la rastremazione si presenta ancor più rigorosa. L'esito finale è una pagina diafana e disseccata, pazientemente liberata da quella «borra» che, stando a un 'ricordo' guicciardiniano (C 210), fatalmente grava sulla pagina scritta.

Accennando a questa volontà di essenzializzazione abbiamo indicato una prima caratteristica della prosa narrativa di Pintor. L'altra caratteristica che può segnalarsi è l'attrazione, specialmente nel *Nespolo* e nei *Luoghi del delitto*, per una scrittura aforistica, con accusato gusto del paradosso. Sullo sfondo, poi, in ogni caso stanno una certa reticenza allusiva e un sovrano *understatement*.

Nei prossimi tre paragrafi approfondiremo le caratteristiche appena presentate con una particolare attenzione ai fatti di lingua e di stile.

II.I. «C'è sempre una riga su tre di troppo»: sulla *brevitas*

Dei quattro testi narrativi di Pintor si può dire quanto si è detto a proposito del *manifesto*: che la brevità non agisce solo localmente, a livello stilistico, ma che ha influito a livello macrotestuale e, si vorrebbe dire, sull'oggetto-libro in sé. L'osservazione può apparire ingenuamente empirica, ma non è casuale che la quadrilogia pintoriana si componga di testi esigui. Per parte sua, *La vita indocile* conta duecentocinquantesi pagine: quantità certo non esorbitante per quello che intende essere anche il bilancio di una vita notoriamente densa. Pintor, in altri termini, soprattutto perché nella sua pratica di scrittura perviene alla *brevitas* tramite *labor limae* sembra attenersi all'equivalenza callimachea tra il grande libro e il grande malanno.

È parere di Gianluigi Simonetti che della sintesi Pintor faccia un uso «lirico, e tragico» (Simonetti 2015, p. 74). Il giudizio è certo condivisibile purché si tengano fermi due punti, motivati nelle pros-

sime pagine: che in alcun modo ‘lirico’ vale ‘liricizzante’ (le minimali prose pintoriane nulla condividono, poniamo, col frammento di gusto ermetico) e che la tragedia non è mai esibita ma, al contrario, allusa quando non elusa.

A proposito della *brevitas* pintoriana è opportuno, in ogni caso, fare una precisazione. Fatto salvo un caso di sibillinità giustificato dalla formulazione aforistica (v. *infra*), essa non esita mai in quella *obscuritas* cui, secondo Heinrich Lausberg, tende la brachilogia (v. Lausberg 1969, p. 226). Al contrario, come si è avuto modo di accennare, la *brevitas* è, in Pintor, al servizio del nitore contro l’inutile e fino capziosa complicazione del linguaggio. Si può osservare di passata che anche in fatto di stile Pintor tenne posizioni di controtendenza rispetto alla linea principale del PCI, nel cui sottobosco, va ammesso, si produsse tanta prosa labirintica e fumosa. La scrittura di Pintor, invece, è perlopiù improntata a linearità e a concretezza attingendo proprio in virtù di queste qualità un’eleganza austera e misurata.

La brevità viene tematizzata in molti luoghi della quadrilogia. In *Servabo* Pintor riflette si direbbe programmaticamente sul proprio modo di scrivere. In verità, la riflessione nasce dalla scrittura giornalistica ma può attagliarsi anche a quella narrativa:

Per anni ho applicato alla scrittura le tecniche meticolose che si usano su una tastiera. Ritagliavo e limavo i miei scritti stampati sul giornale, interminabili resoconti di discorsi altrui e timide prove personali, scoprendo che c’è sempre una riga su tre di troppo e arrivando alla conclusione che due pagine (come ancora sostengo) bastano a esaurire qualsiasi argomento. (Pintor 1991, p. 61)

Il passo parla da sé. Soltanto, si vuole sottolineare un punto che per essere ovvio talvolta sfugge, cioè che lo stile non è un possesso innato, ma qualcosa cui si perviene provando e riprovando: non qualcosa che si ha ma qualcosa che si *scopre* e si conquista.

Della *brevitas* si legge, poi, nel *Nespolo* un elogio eloquente:

La sintesi è poesia e viceversa. [...] Ma anche in prosa la sintesi è encomiabile. Giano cita spesso i quattro vangeli, scabri ed essenziali, che narrano invece di speculare e ai concetti preferiscono le parabole. È giusto ripetere, ancorché banale, che la fortuna del Nazareno fu d’essersi imbattuto nei quattro più bravi cronisti della storia. (Pintor 2001, p. 23)

Che anche in fatto di poesia Pintor apprezzi le misure brevi e tendenti all’epigramma è dimostrato dalle frequenti menzioni di Spoon River, ciò che rivela un’affettuosa consuetudine con l’opera di Edgar Lee Masters (v. Pintor 1998, p. 138; Pintor 2001, pp. 53, 100).

Anzi, a interpretare il «e viceversa» (invero, un modo sintetico di condurre un ragionamento), parrebbe che la poesia o è concisa o non è.

Quanto alle citazioni evangeliche, non si fatica a ipotizzare che Pintor amasse riandare soprattutto al versetto che recita: «Sia invece il vostro parlare sì, sì; no, no; il di più viene dal maligno» (Mt. 5, 37)³.

Pintor, inoltre, che sarebbe diventato buon pianista se le vicissitudini della vita non lo avessero condotto alla carta stampata, ha antenne ricettive alle forme brevi anche in materia di musica:

Dei ventiquattro preludi di Chopin il settimo è una mazurka rallentata di diciassette battute. Dura quaranta secondi ed è probabilmente il brano più breve di tutta la musica classica. Anche un principiante può suonarlo con facilità ma ogni concertista lo interpreta in modo diverso. (*ibid.*)

La riflessione sul preludio chopiniano può forse tornare utile a chi, in letteratura, si occupi di forme brevi. Esse, infatti, possono sembrare basiche ed elementari, ma solo se eseguite con strumenti in egual misura basiche ed elementari; di contro, la loro esecuzione, da parte di scrittori raffinati ed attrezzati, può rivelarsi una prova di bravura, anche virtuosistica.

L'apprezzamento della concisione è confermato *ex negativo* dalla svalutazione più o meno esplicita della prolissità. Per esempio, Pintor definisce di «molti dettagli» il resoconto fornitogli da un conoscente sulla tragica morte del fratello Giaime (1919-1943). In questa notazione apparentemente denotativa è ravvisabile, in verità, più di un'ombra di insofferenza, espressa a livello linguistico da un accumulo anaforico – inconsueto – di subordinate oggettive, coordinate per asindeto:

Quel racconto continuò con molti dettagli, che c'entravano gli inglesi, che c'era una mappa disegnata da un sopravvissuto, che c'era da qualche parte una lettera per me, che ne dipendeva la vita di altre persone paracadutate oltre le linee, che perciò bisognava tenere segreta la notizia. (Pintor 2001, p. 36)

3. Se non è un'arbitraria agnizione di lettura, sembra di scorgere sottotraccia un'eco evangelica in un passo dei *Luoghi del delitto*: «Ma la mia mente è un archeologo che scava tenacemente nel passato e mi conduce dove non vorrei andare» (Pintor 2003, p. 61). Puntando l'attenzione sulla parte finale, lo si raffronti con Gv. 21, 18: «In verità, in verità ti dico che quando eri più giovane, ti cingevi da solo e andavi dove volevi; ma quando sarai vecchio, stenderai le tue mani e un altro ti cingerà e ti condurrà dove non vorresti». A proposito della Bibbia, invece, si legge nel *Nespolo*: «È facile leggere la Bibbia. Si trova nei comodini degli alberghi come le saponette nei bagni. È meno facile capirla» (Pintor 2001, p. 87).

Approfittiamone per confrontare questa sequenza con una non dissimile, nella quale Pintor deflette dalla canonica secchezza frasale a favore d'una struttura elencativa esprimente la futilità delle azioni affastellate:

Normalità voleva dire per me dare esami di storia e filosofia, fare esercizi meccanici sul pianoforte, partecipare a comizi con inni e bandiere, amareggiare nei giardini rinverditi e ritrovare il buon umore. Voleva dire riconoscere che il mondo girava come prima, che non era successo nulla di irreparabile, che la vita riaffermava i suoi diritti. Ma l'aria del dopoguerra non aveva per me questa leggerezza, non la respiravo con questa disinvoltura e neanche desideravo farlo. (Pintor 1991, p. 47)

Altrove, un'elencazione macabra viene troncata da Pintor col dire che è «inutilmente ridondante» (Pintor 2001, p. 54). Anche in altri luoghi il discorso viene interrotto: si veda il «non insisto» che chiude il seguente brano, cioè una forma di aposiopesi, *figura per detractioem* (v. Lausberg 1969, pp. 228-229):

Quando dall'alto degli anni guardo il mondo o la sua parodia girare sui piccoli schermi mi sembra un grande mattatoio impiantato su un grande immondezzaio. Lo vedo finalmente affratellato sotto queste bandiere. Ma è un punto di vista antipatico che non convince nessuno e perciò non insisto. (Pintor 1998, p. 137)

Oppure, si pensi ad una vivace interrogativa del tipo: «Ma non avevamo detto di finirla con le lagnanze e di cambiare discorso?» (Pintor 2001, p. 66). Ricordiamo che la retorica prescrive il ricorso all'aposiopesi qualora incomba il rischio di abusare della pazienza del destinatario. Anche qui ci viene in taglio il Lausberg quando, riferendosi ai retori di lingua latina, registra che con la formula *sed* (nel nostro brano *Ma*) si «ritorna [...] a un livello di emozione più debole che corrisponde a quella del pubblico» (Lausberg 1969, p. 229). Si tratta, in altri termini, di una strategia di raffreddamento retorico: consapevole dell'impopolarità della sua posizione, e forse di essere per un attimo venuto meno al consueto *understatement*, Pintor sceglie di tacersi.

Vediamo in quali altre forme linguistico-stilistiche si manifesti la *brevitas*. Anzitutto, essa si manifesta nella presenza di frasi predicative senza verbo (senza verbo finito; è frequente, invece, che gli enunciati si appoggino a una forma verbale non finita qual è il participio). Le sequenze possono essere interamente nominali, come le seguenti:

a) Strana e amatissima casa la nostra, inerpicata come per caso tra rocce

e cespugli di capperi, alta e solitaria sulla città, sol suo giardino sospeso nell'aria e lo specchio del mare e degli stagni oltre i tetti della periferia, nel cerchio delle colline. (Pintor 1991, p. 15);

b) Un piccolo gruppo, una notte di dicembre, uno sperduto paese del sud, un fronte di guerra da attraversare, un sentiero di campagna lungo un torrente, un campo minato sfuggito ai ricognitori, uno scontro a fuoco, un'esplosione nell'oscurità. E alle prime luci dell'alba il corpo riverso in una vigna sotto un muretto. (*ivi*, p. 35);

c) Colpa o merito del cinematografo questa perdita della meraviglia, della sorpresa, della rivelazione inattesa di cose ignote. (Pintor 2003, p. 13)

oppure miste, se gli enunciati nominali sono intervallati da enunciati con forme verbali finite:

a) Uno svenimento inatteso. Si cade come birilli senza preavviso. Mai successo prima. Colpa di un farmaco prescritto in dosi da cavallo. Se sia più pericoloso un cattivo medico o un cattivo giudice o un cattivo prete. Quesito arduo perché tutti e tre con diversa intensità hanno potere di vita e di morte. Uno in virtù di una laurea e di un camice, uno in virtù di un concorso e di una toga, uno in virtù di una vocazione e di una tonaca. (Pintor 2001, p. 50)

Si osservino, inoltre, da un lato la presenza in (b) d'una *percursio* nominale (v. Lausberg 1969, p. 227); dall'altro, la sostanziale prevalenza, tanto in (b) che in (c), di coordinazione asindetica, funzionale al conseguimento della rapidità espressiva. Quanto alla *percursio*, è bene aggiungere che è attestata anche quella verbale, che rappresenta «la forma più breve della *narratio* [...] e dell'espressione di qualsiasi altro svolgersi di avvenimento» (*ibid.*). Dagli esempi che si propongono si capisce che essa, agendo per mezzo di martellanti tempi storici, veicola efficacemente la concitazione delle azioni:

Di ritorno dal funerale la sua vecchia sorella cambiò l'acqua a un vaso di tuberose, riassetto la cucina, si distese con compostezza sul letto e morì. (Pintor 1998, p. 132)

Era la primogenita, la continuità, la memoria femminile. La madre morì dopo lunga agonia, il fratello se n'è andato quasi per suo conto, lei è stata strappata con violenza. Il male ha una fantasia illimitata. (Pintor 2003, p. 72)

Ancora, la *brevitas* viene ottenuta tramite ellissi. Particolarmente significativo è il caso dell'ellissi del soggetto all'interno della prima frase del capitolo *Il mestiere* (siamo in *Servabo*):

Era solo un giornale ma per noi era molto di più, ed entrarci non era una scelta di mestiere ma un arruolamento volontario. (Pintor 1991, p. 59)

Il lettore può attingere l'informazione omessa (**l'Unità*) solo facendo appello alle proprie competenze enciclopediche. Del fatto

che il dato venga taciuto possono avanzarsi due spiegazioni non inconciliabili: o esso è dato in qualche misura *for granted* nel suo lettore (che s'immagina, dunque, solidale) e allora la pagina è sfrondabile; oppure chi scrive omette perché mosso da quel ritegno nel far nomi di cose luoghi e persone che, come vedremo, si esprime anche in altre forme.

II.II. La scrittura aforistica nel Nespolo

Il nespolo è, nella quadrilogia, il testo in cui più vivo è il piacere intellettuale dell'aforisma. È lo stesso autore ad inserirsi in questa tradizione quando, con autoironia un po' vezzosa, e accavallando generi letterari diversi, scrive: «Queste divagazioni faranno cattiva impressione a chi le leggerà postume. Sotto forma di massime, sentenze, aforismi, epitaffi, epigrammi, andavano di moda sulle strisce di carta velina che avvolgevano i cioccolatini.» (Pintor 2003, p. 85).

Sono molti gli scrittori che, soprattutto nel secolo scorso, si sono serviti dello scintillio di questa forma breve per condensare, spesso animati da uno scetticismo ironico e paradossale, la propria visione del mondo. Per inquadrare il caso lo specifico caso di Pintor nell'ambito della scrittura aforistica novecentesca è necessario mettere a fuoco, di essa, almeno due tratti distintivi: da un canto, il suo carattere fondamentalmente adialettico o antidialettico (v. Rigoni 2004, p. 147); dall'altro, il fatto che essa poggi su una stridente e persino paradossale combinazione di perentorietà della forma e relativismo del contenuto (v. Ruozi 2004, pp. 139).

Si può anzitutto osservare che nel *Nespolo* il «prosciugamento aforistico» (Simonetti 2018, p. 74) va di conserva con l'esacerbarsi del pessimismo: al ragionamento cartesianamente chiaro e distinto viene affiancata (se non preferita) la folgorazione rapida e imprevedibile. È superfluo rimarcarlo per un autore che ha Leopardi e Marx per stelle polari, ma in Pintor folgorazione non significa mai salto alogico, irrazionalismo o misticismo. Se, infatti, le tragedie pubbliche e private fanno vacillare molte laiche certezze, non viene mai meno una pur cautelosa fiducia nella ragione.

In linea generale, chi dispone d'uno stile asciutto e tagliente è spesso, per dir così, aforistico *malgré lui*; nel *Nespolo*, invece, l'aforisma è perseguito consapevolmente. È sempre utile, quando si maneggia questa forma, ricordare la distinzione impiegata da Gino Ruozi, a partire da una riflessione di Umberto Eco, tra raccolta di

aforismi “per creazione” e raccolta di aforismi “per estrazione” (v. Ruozzi, p. 12): la prima raccoglie aforismi di mano dell’autore, la seconda giustappone aforismi altrui.

Ora, *Il Nespolo* consta di prose brevi e non si configura a rigore come una raccolta di aforismi. Tuttavia, aforismi di mano pintoriana sono in buon numero, e non mancano aforismi altrui: un intero paragrafo è occupato, ad esempio, da un brano estrapolato dallo *Zibaldone* leopardiano, con tanto di sintetica segnalazione della fonte.

In questa sede ci concentreremo sugli aforismi formulati *ex professo* da Pintor, distinguendo ulteriormente tra aforismi ‘isolati’ e aforismi ‘in contesto’: i primi sono separati tipograficamente da spazi bianchi che li isolano «da qualsiasi contesto discorsivo per così dire relativizzante» (Elam 2004, p. 107), con conseguente assolutizzazione; i secondi si individuano in brani più ampi, tipicamente nelle posizioni rilevate, quella esordiale e quella esplicitaria.

L’analisi condotta sugli aforismi sarà di carattere linguistico-stilistico. In particolar modo, si vogliono individuare i tratti formali che assicurano l’utilizzo pertinente della categoria di aforisma, sovente sovrapposta ad altre, designanti generi consimili ma non identici.

Dichiariamo subito due tratti formali indispensabili perché si possa parlare di aforisma: la brevità e l’universalità. Quanto alla prima, essa gli è talmente consustanziale che Ruozzi ha potuto dire «che l’immagine collettiva del genere è quella di una frase sentenziosa della misura di una/due righe.» (Ruozzi 2015, p. 136). Quanto alla seconda, essa si manifesta principalmente in due modi: nell’assenza di deittici che ancorino la sentenza ad un contesto particolare e determinato e nell’impiego di verbi all’indicativo presente con valore atemporale (o, appunto, gnomico)⁴.

Iniziamo l’analisi partendo dagli aforismi ‘isolati’. Essi possono consistere in:

1) apodittiche affermazioni:

- a) Ci sono medaglie che hanno soltanto il rovescio. (Pintor 2001, p. 20);
- b) Molto tardi si impara che la debolezza non è un difetto ma una qualità della persona. Una qualità rischiosa che non richiede indulgenza o severità ma riconoscenza. La condizione di un genitore che sopravvive è piena di vergogna. (*ivi*, p. 29);
- c) Alto o basso, grande o piccolo, brutto o bello e così via sono opposizioni convenzionali. Alla fine tutto si equivale ad eccezione di mio e tuo che i bambini imparano a distinguere nel primo anno di vita.

4. L’assenza di deittici e l’impiego di verbi all’indicativo presente sono stati indicati da Maria Teresa Biason come tratti caratterizzanti anche il genere della *maxime* (v. Biason 2015, p. 52).

(*ivi*, p. 91);

d) Le fosse comuni sono una conseguenza della guerra oppure sono una conseguenza della povertà. Le prime sono meno numerose ma godono di maggior notorietà. Le seconde sono generalmente trascurate. (*ivi*, p. 96);

e) Si dice timor di Dio ma non si dice timor della ragione. (*ivi*, p. 111);

2) ecche definizioni:

f) Idiota è una parola che si usa per deficiente ma vuol dire innocente. (*ivi*, p. 108);

3) perentorie prescrizioni:

g) Non dite che la fortuna è cieca, ci vede benissimo e si diverte. (*ivi*, p. 31);

h) Non bisogna dire rimbambito, che è irriguardoso. Bisogna dire rimbambito, che è più preciso. (*ivi*, p. 63).

Come si vede, gran parte di queste affermazioni, definizioni e prescrizioni è accomunata dal ribaltamento – spesso giocato sul filo del paradosso – di frasi fatte, proverbi e *idées reçues*. Brevità, sentenziosità, avversione per ogni trita *conventional wisdom*: questi elementi basterebbero a definire aforistiche queste sentenze. A questi è opportuno aggiungere la natura preminentemente binaria delle frasi che si esplica: variamente, nella struttura *non A ma B* (b, f, g, h); nell'antitesi semplice (c) o rincarata dalla ripetizione (e); in una formulazione apertamente dilemmatica (d), con corni seccamente staccati dal punto fermo. Ancora, è possibile osservare il ricorso ad espedienti come la rima (*deficiente-innocente* in f) e la consonanza (*irriguardoso-preciso* in h).

La rima non è l'unico espediente che, com'è proprio anche del proverbio, assimila l'aforisma al testo poetico. In questi aforismi, infatti, si rinvengono talora precise misure metriche. Ad esempio, è possibile interpretare (h) come decasillabo-quinario + decasillabo-quinario: una sequenza alla cui geometria cooperano, del resto, tanto il parallelismo, quanto la punteggiatura. La presenza di misure metriche in (h) è piuttosto trasparente; se, poi, non temessimo di abusare delle delle figure metriche, cederemmo alla tentazione di leggere anche (f) come una sequenza di tre ottonari.

Soffermiamoci, infine, su (b): vi si ravvisa un salto logico piuttosto brusco da un tema all'altro. A ben vedere, il carattere sibillino del trapasso è dato dall'assenza di connettivi che esplicitino il legame logico-semanticamente tra i primi due enunciati ed il terzo. Si tratta, com'è noto, di una caratteristica propria dei testi poetici, i quali, proprio per essere interpretativamente elastici o poco vincolanti (v. Sabatini 1999), possono richiedere al lettore un *surplus* di lavoro. Ebbene, questi inferisce che la conclusione sta, rispetto a quanto precede, in una relazione con-

cessiva (cfr. Ferrari 2014, pp. 140-141).

Questo ci sembra, a un dipresso, il significato del passo: benché di norma dobbiamo provare gratitudine nei confronti di chi ha una debolezza, non dobbiamo riservarla a chi è sopravvissuto ai propri figli. Il motivo (taciuto) di questa disparità di trattamento risiede forse nel fatto che il genitore superstite è come responsabile vergognoso della morte dei suoi nati.

Contrariamente a quanto di consueto avviene nella prosa pintoriana, dunque, l'ellissi opacizza la consequenzialità dialettica della conclusione. Di essa possiamo ancora dire che è giustapposta a quanto precede. Questo ci consente di osservare che – quasi in una *mise en abyme* - a livello locale agisce quella tendenza giustappositiva e paratattica, tipica dell'aforisma, che tendenzialmente presiede all'organizzazione dei pensieri nel *Nespolo*.

La paratassi, d'altronde, è alleata della *brevitas*. In assenza di «collegamenti morbidi, gradualisti», nonché di «articolazioni minori e di segmenti di passaggio», chi scrive è infatti indotto a «proporre solo concetti fondamentali» e a procedere «per salti, per omissioni e spostamenti improvvisi, bruschi passaggi» (Ruozi 1992, p. 330). L'organizzazione paratattica produce, in altri termini, un libro “discontinuo”. Esso esige un lettore capace di inserirsi creativamente negli spazi di libertà offerti dal testo (cfr. Bion 1990, p. 14): sia negli spazi bianchi tipografici che canonicamente separano un pensiero dall'altro (v. Montandon 2001), sia nei ‘buchi’ che possono rendere meno esplicito il legame logico-semantico tra gli enunciati.

Volgiamoci ora agli aforismi ‘in contesto’. Ne abbiamo individuati dieci: di questi, sei occorrono in posizione incipitaria, dando dunque l'abbrivo alla micro-prosa; quattro occorrono *in cauda*, conferendo al breve ragionamento una chiusa puntualmente sentenziosa. Per parte loro, anche questi dieci aforismi sono suddivisibili in

1) apodittiche affermazioni:

- a) Siamo tutti soggetti a rischio ma ci auguriamo gentilmente lunga vita. (*ivi*, p. 65);
- b) Il male (dio? la natura?) ha una fantasia illimitata. (*ivi*, p. 72);
- c) Il male ha una fantasia illimitata. (*ibid.*);
- d) Nessuno ci guida per verdi pascoli. Se verdi pascoli esistono bisogna percorrerli da soli. (*ivi*, p. 77);
- e) Nessuno è più reazionario di un rivoluzionario pentito, di un operaio che diventa padroncino, di chi assapora il privilegio dopo aver patito gli stenti. Cambia tutto di sé, ogni movenza, non solo la cravatta. (*ivi*, p. 81)⁵;

5. Una simile formulazione rievoca un modulo incipitario tipico della *maxime* illustrato da

- f) Nessuno vuol più migliorare il mondo, tutti vogliono arricchirlo e pensano che sia la stessa cosa. Arricchitevi è il messaggio più diffuso e più ascoltato. È un'istigazione a delinquere nobilitata dall'etica protestante, incoraggiata dalla doppia morale cattolica, tutelata dalla legge a tutti gli effetti. (*ivi*, p. 89);
- g) Un guaio del nostro tempo è che la scienza è padrona e l'arte ancella. (*ivi*, p. 110);

2) secche definizioni:

- h) Totalitarismo e democrazia sono due parole senza qualità. Avrebbero bisogno di molti aggettivi per l'appunto qualificativi. Un dispotismo può essere illuminato e una democrazia putrefatta e non è semplice districarsi tra queste antinomie. (*ivi*, p. 43);
- i) Gioia e dolore sono due parole antiche che avevano una qualità ma l'hanno perduta. Crescita e sviluppo sono due parole (anzi una) che non avevano qualità ma che ora esauriscono il vocabolario. La società moderna è come un individuo che ha per modello l'obesità. (*ivi*, p. 79);

3) perentorie prescrizioni:

- l) Non serve a niente scappare nel passato se il presente non dà requie. (*ivi*, p. 71).

Alcune osservazioni. Le sconsolate sentenze (b) e (c) chiudono due prose contigue, con una *variatio* (l'eliminazione della parentesi in c) che fornisce due informazioni: dal punto di vista strutturale, che tenui collegamenti tra le prose sono rintracciabili; dal punto di vista contenutistico, che, infuriando il male, il materialismo pessimistico rincrudisce. Tant'è che l'ipotesi di Dio, già prima laicamente confinata con la natura in una parentesi (e con l'iniziale minuscola!) viene cancellata *tout court*.

Un contegno fondamentale negativo è poi suggerito dal *Nessuno* con cui si aprono tre di questi aforismi (d, e, f) nonché dalla doppia negazione (l). La sfiducia colpisce le parole stesse, vuoi perché esse non hanno intrinsecamente significato, vuoi perché lo hanno perduto. Come si vede, infatti, le definizioni sono tali solo nella struttura predicativa ma, di fatto, non definiscono nulla. Con severo piglio di moralista, Pintor stigmatizza, anzi, il fatto che ad esaurire il vocabolario della società moderna siano due parole a suo avviso vuote (e per questo degne di diffidenza) come *crescita* e *sviluppo*.

A livello linguistico, non stupisce, infine, rinvenire un espediente canonico della *brevitas* quale l'ellissi: registriamo quella di *è* in (g) e di *può essere* in (h).

Maria Teresa Bion (Bion 2002: pp. 72-73): «*il n'y a rien de plus...*».

II.III. Reticenza e understatement

Si è accennato che due qualità determinanti del Pintor prosatore (come del resto, stando alle testimonianze, dell'uomo Pintor) siano la reticenza e l'*understatement*.

Cominciamo dalla reticenza. Impieghiamo il termine nel suo senso corrente perché la *reticentia* retoricamente intesa è un fatto minoritario della prosa pintoriana. Più che a tacere, la reticenza lo induce, a ben vedere, a camuffare: sia impiegando sostituti sinonimici (poniamo, *La nazione* anziché 'Italia': Pintor 1991, 23), sia ricorrendo a perifrasi, a «circonlocuzioni [...] al contempo ironiche e poetiche» (Cases 1991, p. 9)⁶.

In questo secondo caso il nostro autore, evidentemente, si trova a deflettere dalla sua tradizionale *brevitas*. Scorrendo alcune dei dispositivi di sostituzione impiegati da Pintor, ci accorgiamo che alcuni riescono assolutamente perspicui (*isola dei sardi* per 'Sardegna' in *ivi*, p. 17), altri più misteriosi in assenza di alcune preliminari informazioni biografiche sull'autore. Per fare un solo esempio, è lecito non riconoscere correttamente il fratello Giaime nel «conoscente di genio che non si lasciò sfuggire l'occasione di morire in giovane età» (Pintor 1998, p. 59).

Del resto, abbiamo già avuto modo di dire che il lettore postulato da Pintor è solidale e interpretativamente autonomo. In tal senso è eloquente l'epigrafe volterriana apposta al primo libro e idealmente alla tetralogia intera: «I libri più utili sono quelli dove i lettori fanno essi stessi metà del lavoro: penetrano i pensieri che vengono presentati loro in germe, correggono ciò che appare loro difettoso, rafforzano con le proprie riflessioni ciò che appare loro debole». Potremmo essere giunti alle radici della *brevitas* pintoriana: un libro è utile solo se presenta quanto vuol dire in forma abbozzata e seminale, e dunque in forma necessariamente breve.

Pintor ha quasi sempre ritengo nel fare nome di luoghi e persone, e tuttavia il primo soggetto grammaticale di *Servabo* è «mio fratello» (Pintor 1991, p. 11). Questo è un indizio del fatto che nel primo libro autore empirico e io narrante si identificano, mentre negli altri tre libri, pur continuando certamente a parlare di sé, l'autore procede ad un meticoloso camuffamento.

Dalla *Signora Kirchgessner* in poi inizia, infatti, l'impiego di maschere autoriali. Nella *Signora* l'io narrante è un tale Lodovico che

6. Ironiche e persino goliardiche sono le perifrasi con cui Pintor si riferisce a Leopardi («il gobbo di Recanati»: Pintor 2001, p. 16) e a Gramsci («il gobbo di Ghilarza»: *ibid.*).

ha fatto registrare ad uno scrivano le sue confidenze (coincidenti con il libro stesso, come si apprende giunti alla fine). I nascondimenti d'autore possono moltiplicarsi. Nella *Signora* chi narra riferisce la morte dello zio, morto in un incidente aereo verificatosi a Cartosio, in provincia di Alessandria. Ebbene, l'autore immagina che una bambina piemontese abbia assistito all'incidente e abbia fatto delle congetture sulle cause. È lecito, dunque, immaginare che l'autore abbia trasferito sé stesso in questa fantomatica bambina. Anzi, Antonietta Pintor Raicich, sorella minore di Luigi, ha assicurato che la bambina pensava, sulla tragedia, i pensieri dell'intera famiglia Pintor (cfr. Pintor Raicich 2015, p. 67). Stando così le cose, si tratterebbe di una maschera autoriale allargata.

Nel *Nespolo*, invece, l'autore indossa la maschera del misterioso centenario Giano. Nei *Luoghi del delitto*, infine, Pintor assume il nome di martin (con la minuscola, ma qui la minuscola è applicata sistematicamente sia per i nomi propri di persone che per quelli di luogo⁷).

La reticenza, si è visto, spinge ad applicarsi maschere disparate, ma anche a procedere speditamente. Per parte sua, Simonetti giustamente motiva con il pudore la rapidità pintoriana, dicendola «effetto collaterale di una sobria controeloquenza» (Simonetti 2018, p. 75).

Pintor, dunque, scrivendo di sé nasconde e si nasconde: come non ravvisare nella sua operazione il rifiuto più secco di quell'enfasi narcisistica che a tutt'oggi riceve nell'*autofiction* la sua sanzione letteraria? Chi legge la tetralogia pintoriana resta anzitutto stupito dall'*understatement* (eccoci al secondo punto), dall'assenza sbalordente di ogni patetismo. Potrebbe essere un retaggio dell'autorevole fratello, che invitava Luigi a guardarsi dalla malinconia e dalle «effusioni dell'anima romantica» (Pintor 1991, p. 25). Forse chi avrebbe scritto *Il nespolo* non avrebbe potuto dirsi immune dalla prima, ma dalle seconde certamente sì.

Alcuni esempi mostrano plasticamente quel che si intende per assenza di retorica. Traiamo gli esempi da *La prigionia*, il capitolo di *Servabo* in cui Pintor racconta i giorni da prigioniero nelle mani della banda Koch. Il capitolo che più si presterebbe al pathos e al coinvolgimento emotivo è, invece, uno dei più castigati. Riferendo delle torture patite per mano dei fascisti, Pintor si limita a scrivere che «inferirono con una certa crudeltà» (*ivi*, p. 42) e abbassa ulte-

7. Si tratta, a ben vedere, del fenomeno specularmente opposto rispetto alle maiuscole di rispetto o reverenziali.

riormente la temperatura del racconto notando che, tra una tortura e l'altra, «il giovane tenente si faceva delle uova sbattute.» (*ibid.*). Commentando, poi, il suo fortunoso venire a salvamento ammette che questo avvenne non «per un miracolo ma per un fatto di calendario» (*ivi*, p. 44). Descrivendo, infine, la sorte del suo compagno di prigionia, salvatosi con lui ma poi morto perché unitosi ai partigiani, dice secco: «Si direbbe un eroe, ma io preferisco ricordarlo come un ragazzo sventato» (*ibid.*). Parole non dettate da cinismo, evidentemente, ma da dolente pietà.

III. Conclusioni

È chiaro che chi orienta la sua scrittura alla *brevitas*, alla reticenza e all'*understatement* intenda cocciutamente dire, costeggiando il silenzio. Non smette di stupire che sia stato proprio un giornalista spigolosamente al centro del dibattito a produrre autoritratti tanto discreti. La sfida ossimorica del Pintor narratore è stata, in fondo, questa: narrarsi privato senza ombelicalismo e narrarsi pubblico senza pose oratorie.

Il prosatore assai parco che si rammaricava di aver scritto troppo («Due pagine accumulate ogni giorno nel corso del tempo [...] formano una pila alta dodicimila fogli di calendario»: *ivi*, p. 62) diceva di ambire al silenzio, che rimane un programma esistenziale se non letterario (*ivi*, p. 86). Se poi deporre la penna è impossibile, la scrittura deve almeno attenersi ad una «asciuttezza vitrea» (Spinazzola 2007, p. 51). Materiale fragile e lavoratissimo, il vetro, in cui è dato, volendo, specchiarsi. Forse per Pintor scrivere significa maneggiare il vetro o suonare la glasharmonika, lo «strumento flebile» (Pintor 1998, p. 143) di cui era virtuosa quella Marianne Kirchgeßner (1769-1808) che egli – difficile dire perché - ribattezza Sofia⁸.

In queste pagine si è tentata la descrizione di uno stile «insieme povero e sontuoso» (Guglielmi 2015, p. 98), improntato a una «dimessa eloquenza» (Simonetti 2015, p. 74) di cui sovente rimangono enigmatiche le armoniche. Chi si accinge a un'analisi attenta ai fatti di stile sa per esperienza che a richiedere «operazioni infinitesimali» (Spitzer 1975, p. 41) e a opporre la resistenza maggiore sono proprio i testi all'apparenza più trasparenti, laddove quelli sfrontatamente espressionistici paiono congegnati a bella posta per il cri-

8. Osserviamo *en passant* che la presenza in copertina di una boccia ospitante un pesce rosso instaura, nella *Signora*, una sorta di isotopia del vetro.

tico stilistico. Per quest'ultimo, nella loro levigatezza, le prose narrative di Pintor rappresentano un banco di prova non banale. Egli deve, infatti, intercettare i momenti in cui la superficie tranquilla s'increspa, la limpidezza si fa sibillina, la linearità della frase si turba e si preferiscono forme più effuse alla lapidarietà della *brevitas*.

Si tratta, è ovvio, di sfilacciamenti episodici, che non incrinano la fisionomia stilistica complessiva di un prosatore e che, tuttavia, possono consegnarne un'immagine più mossa e meno cristallizzata.

Bibliografia

- Ajello N., Eco U., Pintor L., *Notizie a piede libero. Dibattito tra Nello Ajello, Umberto Eco e Luigi Pintor*, in Onnis J. (a cura di), *La dignità dell'uomo. Luigi Pintor, ragione e passione*, Roma, Ediesse, 2015.
- Armeni R., *Un maestro che non dava lezioni*, in Onnis J. (a cura di), *La dignità dell'uomo. Luigi Pintor, ragione e passione*, Roma, Ediesse, 2015.
- Biason M. T., *La massima o il «saper dire»*, Palermo, Sellerio, 1990.
- Biason M. T., *Retoriche della brevità*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Biason M. T., *L'aforistica francese a partire da La Rochefoucauld*, in Eco U., Ruoizzi G., Tosi R., Calboli G., Pasquini E., Biason M. T., Cantarutti G., Elam K., Veca S., Rigoni M. A., Viviani C., *Teoria e storia dell'aforisma*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- Cases C., *Il collo di Pintor*, in «L'indice dei libri del mese», 8, 2001.
- Elam K., *Questionable aphorisms: momenti nella storia (sofferta) dell'aforisma inglese*, in Eco U., Ruoizzi G., Tosi R., Calboli G., Pasquini E., Biason M. T., Cantarutti G., Elam K., Veca S., Rigoni M. A., Viviani C., *Teoria e storia dell'aforisma*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- Ferrari A., *Linguistica del testo. Principi, fenomeni, strutture*, Roma, Carocci, 2014.
- Guglielmi A., *Inventore di linguaggi*, in Onnis J. (a cura di), *La dignità dell'uomo. Luigi Pintor, ragione e passione*, Roma, Ediesse, 2015.
- Lausberg H., *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969.
- Maone F., *Una irreprensibile moralità*, in Onnis J. (a cura di), *La dignità dell'uomo. Luigi Pintor, ragione e passione*, Roma, Ediesse, 2015.
- Mineo C., *Quei corsivi e quei titoli*, in Onnis J. (a cura di), *La dignità dell'uomo. Luigi Pintor, ragione e passione*, Roma, Ediesse, 2015.
- Montandon A., *Gli spazi bianchi dell'aforisma* in Cantarutti G., *La*

- scrittura aforistica*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- Onnis J. (a cura di), *La dignità dell'uomo. Luigi Pintor, ragione e passione*, Roma, Ediesse, 2015.
- Parlato V., *Ragione e passione*, in Onnis J. (a cura di), *La dignità dell'uomo. Luigi Pintor, ragione e passione*, Roma, Ediesse, 2015.
- Pintor L., *Parole al vento. Brevi cronache degli anni '80*, Milano, Kaos Edizioni, 1990.
- Pintor L., *Servabo. Memoria di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- Pintor L., *La signora Kirchgessner*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- Pintor L., *Il nespolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.
- Pintor L., *I luoghi del delitto*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Pintor L., *La vita indocile. Servabo – La signora Kirchgessner – Il nespolo – I luoghi del delitto*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015.
- Pintor Raicich A., *Casa Pintor*, in Onnis J. (a cura di), *La dignità dell'uomo. Luigi Pintor, ragione e passione*, Roma, Ediesse, 2015.
- Polo G., *Riusciva a vedere lontano*, in Onnis J. (a cura di), *La dignità dell'uomo. Luigi Pintor, ragione e passione*, Roma, Ediesse, 2015.
- Rossanda R., *Un comunista irreconciliato*, in Onnis J. (a cura di), *La dignità dell'uomo. Luigi Pintor, ragione e passione*, Roma, Ediesse, 2015.
- Ruozzi G., *Forme brevi. Pensieri, massime e aforismi nel Novecento italiano*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1992.
- Ruozzi G., *Giano bifronte. Teoria e forme dell'aforisma contemporaneo*, in Eco U., Ruozzi G., Tosi R., Calboli G., Pasquini E., Bionson M. T., Cantarutti G., Elam K., Veca S., Rigoni M. A., Viviani C., *Teoria e storia dell'aforisma*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- Sabatini F., *“Rigidità-esplicitzza” vs “elasticità-implicitzza”: possibili parametri massimi per una tipologia dei testi*, in *Linguistica testuale comparativa. In memoriam Maria-Elisabeth Conte. Atti del Congresso interannuale della Società di Linguistica Italiana (Copenaghen, 5-7 febbraio 1998)*, a cura di G. Skytte & F. Sabatini, København, Museum Tusulanum Press.
- Simonetti G., *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.
- Spinazzola V., *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, Milano, Il Saggiatore, 2007.
- Spitzer L., *Critica stilistica e semantica storica*, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 41.

e G g e IX

La novella oltre la novella. La forma breve nel poema cavalleresco rinascimentale: i casi esemplari dell'Innamorato boiardesco e Furioso ariostesco

Fabiana Garofalo

Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"

Abstract

La vitalità delle forme brevi nel corso della stagione rinascimentale va ben oltre il loro genere tanto da costituire una delle caratteristiche fondanti della civiltà della conversazione. Il presente contributo propone un'indagine sul destino della forma narrativa breve, e della novella in particolare tra Quattrocento e Cinquecento, quando è ospitata nel genere letterario del poema cavalleresco. Sono presentati i casi esemplari dell'*Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo e dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto.

Keywords: forma narrativa breve, novella, poema cavalleresco, Rinascimento

The vitality of short forms during the Renaissance goes far beyond their genre to constitute one of the founding characteristics of the civilisation of conversation. This contribution proposes an investigation into the fate of the short narrative form, and of the novella in particular between the 15th and 16th centuries, when it is included in the literary genre of the chivalric poem. The exemplary cases of Matteo Maria Boiardo's *Orlando Innamorato* and Ludovico Ariosto's *Orlando Furioso* are presented.

Keywords: brief narrative, novella, chivalric poem, Renaissance

Nel corso degli anni lo studio delle forme brevi della narrativa ha goduto di importanti contributi, a partire dagli studi fondativi di "Communications" (n° 8, 1966), di Segre (1974b) e di Corti (1976) fino al recente intervento di Innocenti (2013) e alle ancor più recenti considerazioni di Menetti (2019), passando per i volumi di Ruoizzi (1992), di Montandon (2001) e di Pellizzi (2005). Potremmo definire la "forma breve" come un componimento narrativo, generalmente in prosa, il cui intreccio prende le mosse dalla singolarità di una certa esperienza, raccontata senza spendersi in digressioni troppo estese. Tuttavia, in letteratura nulla è semplice come potrebbe apparire, il "semplice" non è altro che una nostra semplificazione. I termini della questione sono senza ombra di dubbio controversi (Corti 1976, p. 184).

L'espressione *forme brevi della narrativa* ricalca l'equivalente latino *narratio brevis*, che racchiude sotto la sua etichetta le brevi narrazioni romanze e mediolatine (*exempla, fabliaux, lais*, vita dei santi, *fables, dits*) che precedono la novella italiana (Picone 1985). Queste forme presentano una serie di caratteristiche tipologiche comuni, riconducibili al concetto di brevità. Come suggerisce Pi-

randello sulla rivista *Le Grazie*, brevità non può essere definita solo in termini quantitativi, ma corrisponde ad una particolare logica compositiva che vede l'intreccio di singole forme. Dunque, in una narrazione di questo tipo è possibile riscontrare una connessione rapida di un nucleo di senso minimo, cioè quello strettamente necessario per creare l'effetto di un racconto finito che possa essere letto in maniera celere. La brevità, che affonda le sue radici nei precetti fondamentali della retorica classica, produce molteplicità, accumulo e, quindi, favorisce la serialità di forme che si possono leggere separatamente. Ciò comporta la necessità di una macrostruttura che le tenga insieme. Le forme narrative brevi si nutrono di aggregazione e di ibridazione, in quanto unità minime narrative che possono aggregarsi ad altre forme simili e mescolarsi in modi differenti secondo diverse modalità di raccolta (Menetti 2019, pp. 15-17). La forma breve possiede quindi una retorica, una stilistica e una poetica particolari, ha a che fare con un certo numero di testi, più o meno lunghi e abbraccia una realtà sicuramente più ampia di quella legata alla nozione di genere, poiché riguarda numerosi stili di scrittura, codificati o no, cioè scritti letterari per i quali la brevità rappresenta uno dei motori essenziali della scrittura.

La classificazione di tali forme (un buon numero di queste è riuscita a costituirsi storicamente come genere) è compito arduo, in quanto proprio la brevità può essere tratto distintivo di forme diverse, eterogenee e numerose. Ogni tentativo di catalogazione si scontra con una mancanza di pertinenza, perché le forme si sovrappongono (Montandon 2001, p. 13). Possiamo però, in linea generale, sostenere che la forma narrativa breve pare essere composta da una sostanza pulviscolare, con le sue particelle più piccole (il motto, la facezia, la figurina, il bozzetto), quelle più grandi (la novella, la fiaba, la favola, il racconto) e quelle ibride (la lettera fittizia, l'istoria inventata, il romanzo epistolare), al di fuori della tradizionale opposizione tra generi maggiori e generi minori. Sofferamoci adesso su una di queste particelle: la novella.

La novella è una narrazione breve generalmente in prosa (a differenza del *fabliau*, del *lai* e della *nova*), con personaggi umani (a differenza della favola esopica) e contenuti verosimili (a differenza della fiaba), ma generalmente non storici (a differenza dell'aneddoto), per lo più senza finalità morali o conclusionemoraleggiante (a differenza dell'*exemplum*) (Segre 1989, p. 48).

Quest'ultima è la definizione che Cesare Segre fornisce della novella, posta in connessione con altre forme narrative medievali il

cui tratto comune è costituito proprio dalla brevità, considerata in effetti una caratteristica peculiare del genere novellistico fin dalle sue origini.

Il destino della novella, come d'altronde quello della forma breve in generale, si presenta come poligenetico. Tale fattore è legato alla natura intrinseca della stessa, in un illustre precedente paragonata ad una spugna che, immersa nei più diversi ambienti marini, si nutre modificando il colore, la qualità e la funzione biologica:

Avviene come nell'espansione di una colonia di spugne: gli elementi organici e le morfologie superficiali possono essere assai simili a quelle della colonia originale ma le pasture e i liquidi marini di cui si nutrono ne modificano a poco a poco le tonalità di colore, le qualità e la funzionalità biologica (Mazzacurati 1996, p. 88-89).

Proprio come una spugna anche la testura della novella si dilata oltre misura accogliendo quello che si configura come il corollario del novelliere stesso: facezie, motti, detti, ricordi. La conversazione tra generi, a proposito della novellistica, non avviene solo nel senso dell'accoglienza di forme brevi narrative o didattiche diverse dalla novella di matrice boccacciana, ma si assiste anche al moto contrario, con la penetrazione della novella nello spazio di altri generi letterari.

Il campo della novellistica tra Quattrocento e Cinquecento vanta sicuramente un cospicuo numero di indagini, sia dal punto di vista della definizione filologica dei testi che da quello più squisitamente interpretativo. Per ciò che concerne questi ultimi, le considerazioni della critica, in grande percentuale, si sono concentrate soprattutto sulla storia della ricezione, del travestimento e della ricostruzione del *Decameron* boccacciano. Da un lato, quindi, sulla tradizione di un classico, dall'altro sui modi in cui il più alto risultato del genere novellistico viene assorbito dai novellieri (e non) nei due secoli successivi. L'universo della novella dopo Boccaccio si configura come una galassia in espansione in cui viaggiano le voci di narratrici e narratori provenienti dalle piazze, dalle corti, dall'accademia, dagli eserciti, dai chiostrì e dove l'unico pianeta fisso resta il capostipite, cioè il *Decameron*. Tra Quattrocento e Cinquecento la novella si espande con una certa velocità, accrescendo le sue intrinseche capacità polimorfiche e assumendo di volta in volta rinnovate dimensioni, linguaggi, stili, codici e fonti (Mazzacurati 1996, p. 95). Di qui la novella vive nelle forme che conosciamo, in proposte più o meno originali che singoli autori fanno di raccolte di novelle. A loro volta,

alcune presentano una struttura ‘a cornice’, altre ne sono prive; alcune novelle, inoltre, circolano isolate come brevi narrazioni autonome, oppure divise per dittici narrativi composti da una lettera e da una novella. La novella, così come abbiamo imparato a conoscerla nel Trecento, non solo si dissolve in un polverio di microforme narrative, ma esce anche dai confini toscani per toccare la penisola tutta, da nord a sud (Asor Rosa 1960; Guglieminetti 1984; Malato 1989; Anselmi 1998; Albanese – Battaglia Ricci - Bessi 2000; Alfano 2006; Ardissino 2015; Carapezza 2011).

Nel XVI secolo la forma breve, in particolar modo quella novellistica, trova un fortunato sbocco nel poema cavalleresco. Il Quattrocento si chiude nel segno della crisi del libro di novelle, che deve attendere circa cinquant’anni prima di uscire di nuovo dalla tipografia con il consenso dei lettori, a patto che l’archetipo decameroniano venga declinato con una certa libertà, come avviene poi nei novellieri Bandello e Straparola. Inoltre, il XVI secolo è anche il periodo della grande riflessione teorica sui generi: se da un lato la novella mantiene un discreto margine di libertà, anche per la mancanza di un riconoscibile precedente e per la sua collocazione incerta nella gerarchia dei generi, dall’altro lato si accende un animato dibattito intorno al poema, forma più nobile e quindi legata alle poetiche che affondano le radici nel pensiero aristotelico (Carapezza 2011, p. 295). In particolare, catalizziamo l’attenzione sull’*Innamorato* boiardesco e sul *Furioso* ariostesco, su cui sono fioriti studi generosi, pur non dimenticando come l’indagine possa essere estesa ad altri poemi di quegli anni. In via preliminare possiamo affermare come nell’ambito della narrativa cavalleresca siano stati più comunemente chiamati “novelle” (e dunque accettati come tali) quei momenti dei poemi che presentano le seguenti caratteristiche:

1) Sono in qualche modo narrazioni di un personaggio ad un altro. Non si tratta cioè dell’autore, reale o immaginario canterino, che racconta una vicenda (altrimenti diventerebbero novelle la maggior parte degli episodi di tutti i poemi), a meno che la vicenda stessa non sia presentata dall’autore in forma di discorso indiretto di un personaggio che si rivolge ad altri.

2) Le narrazioni si avviano e si concludono in un gruppo più o meno lungo di ottave che si leggono consecutivamente e riguardano una vicenda che si svolge da un inizio a una fine (anche se i casi dei personaggi coinvolti in quelle narrazioni non si concludono necessariamente nell’ambito di quelle ottave, ma possono proseguire e venir risolti, o anche solo ampliati, nella continuazione del racconto da parte dell’autore): vicenda che risulta comunque non strettamente indispensabile per lo sviluppo logico dell’episodio in cui è collocata e della trama narrativa di tutto il

poema (Franceschetti 1989, 819-820).

Boiardo, con il suo *Orlando innamorato*, è il primo a complicare la struttura del poema introducendo in maniera originale l'*entrelacement* nella costruzione del racconto. Nel poema si contano sette novelle, digressioni incastonate nell'ordito narrativo del poema, veri e propri racconti all'interno del racconto principale, fughe dalla "bella storia" che costituisce il poema, demandate a un altro narratore (Carapezza 2011, p. 296). Si tratta di narrazioni di un personaggio ad un altro, che si svolgono all'interno di ottave contigue non indispensabili allo sviluppo logico della trama narrativa. Tuttavia, possono essere ammesse nel novero delle novelle anche quelle storie i cui personaggi possono ricomparire più avanti nel poema e risolvere altrove i loro casi, a condizione di godere di quell'autonomia che non ne rende necessaria la presenza per lo sviluppo della trama.

Nella storia della critica del Boiardo, così come in quella dell'Ariosto, a cominciare dalle "Tavole" cinquecentine fino agli studiosi moderni, non risulta un quadro chiaro e definito di quelle che dovrebbero essere le novelle presenti all'interno dei due poemi. All'origine di questo disaccordo si colloca, senz'altro, la mancanza di una caratterizzazione univoca ed assoluta della "novella" come genere letterario. Fatta questa premessa, bisogna sottolineare come la critica, diversamente da quanto accade per il *Furioso* ariostesco, da sempre si manifesti piuttosto concorde sulla classificazione delle novelle presenti nell'*Orlando innamorato*, che come anticipato si sostanzia nel numero di sette:

- 1) I VIII 27 - 52, "novella di Stella e Marchino", narrata a Ranaldo da una vecchia - la vedova di Marchino - per spiegare la crudele usanza e l'origine del mostro della rocca già chiamata Altaripa, ora Rocca Crudele.
- 2) I XII 4 - 89, "novella di Prasildo, Iroldo, e Tisbina", narrata da Fiordelisa a Ranaldo.
- 3) I XIII 30 - 45, "novella di Albarosa, Polindo e Trufaldino", letta in un libro da Ranaldo che giura di vendicare una donna.
- 4) I XXI 49 - 69, "novella di Leodilla e Ordauro", narrata dalla protagonista all'afflitto Brandimarte per consolarlo (prima parte) e a Orlando che l'ha pregata di proseguire il suo racconto (seconda parte).
- 5) I XXIX 5 - 35, "novella di Origille e Uldarno", narrata dal cavaliere e Orlando, che è insieme a Brandimarte per spiegare i motivi della pena cui la donna presente alla scena è condannata.
- 6) II XVII 50 - 61, "novella di Narciso, Silvanella, Larbino e Calidora", narrata da quest'ultima a Orlando per far interrompere il duello di Isolieri con Sacripante.
- 7) II XXVI 22 - 50, "novella di Doristella e Teodoro", narrata dalla donna a Fiordelisa e Brandimarte per "solaccio" (Franceschetti 1989, p. 822).

Come anticipato, più complessa la classificazione degli inserti novellistici presenti nel *Furioso* ariostesco. Nell'intrecciato fluire delle storie del poema sono stati individuati alcuni racconti estrapolabili e isolabili dai fili della trama principale ed etichettati sotto la dicitura di "novella" nelle «Tavole» delle cinquecentine. Il corpus di novelle fornito proprio dalle «Tavole» delle cinquecentine tende occasionalmente ad allargarsi o a restringersi nelle diverse edizioni, trasmettendo ai posteri un quadro ambrato dello spazio novellistico all'interno del poema. Numerosi e importanti studi critici si sono susseguiti alla volta di una chiara definizione della questione. Secondo la prospettiva narratologica di Giuseppe Dalla Palma le novelle, da lui chiamate più spesso "diversioni" (per rendere al meglio l'idea dell'autonomia della novella e il suo carattere di deviazione narrativa rispetto agli sviluppi funzionali alla trama principale), sarebbero quattordici. Antonio Franceschetti, invece, ne individua tredici e le identifica con quei racconti di un personaggio ad un altro, secondari rispetto alla trama narrativa di tutto il poema e caratterizzati da un intrigo con un inizio ed una fine (specificando però che alcuni di questi possono proseguire o venire ampliati nella continuazione del racconto da parte dell'Ariosto). Giuseppe Sangiardi parla, invece, di quindici novelle (dodici presenti sin dall'edizione del 1516 e tre aggiunte nell'ultima del 1532). Infine, Giulio Ferroni preferisce parlare di distese e suggestive analessi narrative piuttosto che di novelle, a eccezione del racconto dell'oste (XXVIII, 4-74, la "novella di Astolfo e Iocondo"), del racconto del cavaliere del nappo (XLIII, 9-46) e di quello del nocchiero (XLIII, 72-143, la "novella di Anselmo, Argia e Adoni"), che presenterebbero invece le caratteristiche tipiche del genere novellistico.

Da questo punto di vista, la novella si identifica col momento in cui un personaggio prende la parola dinanzi a uno o più ascoltatori, i quali si pongono, insieme a noi lettori, in una posizione d'ascolto, richiamando da vicino il circuito comunicativo tipico della novella boccacciana: nel Decameron, infatti, assistiamo non solo alla narrazione di novelle, ma alla rappresentazione di un atto narrativo, e proprio tale contesto performativo costituisce l'architettura dell'intera opera. Le novelle sono raccontate dai dieci giovani dell'onesta brigata, che, in maniera alternata, prendono la parola e iniziano la propria performance. Nel *Furioso* si ricrea, appunto, questo particolare circuito comunicativo: l'Ariosto cede la parola a un narratore di secondo grado che costruisce e trasmette il suo racconto (Saita

2017, pp. 49-52). A differenza di quanto avviene nell'*Innamorato*, nel *Furioso* la novella rappresenta sì un episodio isolato e una diversione, ma non è mai comunque una parentesi totalmente staccata dalla fabula complessiva del poema: essa, in qualche modo, va ad inglobare per poi diventare componente essenziale al punto che, nella storia della critica, non solo ne sono stati rilevati spesso i sottili legami con gli episodi che la precedono e che la seguono, ma addirittura ha potuto a volte essere considerata e presa in esame sulla stessa linea e sullo stesso livello di un qualsiasi altro momento del poema. Alla luce di quest'ultimo aspetto, ancora una volta Franceschetti propone una classificazione delle novelle che si incontrano nel *Furioso*, sostanziate, come anticipato, nel numero di tredici:

- 1) IV 7 – 74, “novella di Ginevra e Ariodante”, narrata da Dalinda, servente della donna, a Rinaldo (accompagnato da uno scudiero) che l’ha appena liberata da due assassini incaricati dall’amante Polinesso di ucciderla.
- 2) IX 22 – 56 “novella di Olimpia”, da lei narrata a Orlando per chiedergli aiuto nello scambio con il fidanzato Bireno.
- 3) XIII 4 – 31, “novella di Isabella”, da lei narrata in presenza di Gabrina a Orlando, che le ha chiesto chi la tenga prigioniera nella grotta dove ha trovato le due donne.
- 4) XVII 26 – 67, “novella di Norandino e Lucina”, narrata a Grifone, Origgille e Martano dal cavaliere che li ospita a Damasco su richiesta del primo per spiegare l’origine della festa e del torneo.
- 5) XX 10 – 64, “novella delle femmine omicide”, narrata da Guidon Selvaggio a Marfisa, Aquilante, Grifone, Sansonetto e Astolfo, che hanno chiesto notizie sulla condizione degli uomini ad Alessandretta.
- 6) XXI 13 – 66, “novella di Gabrina, Argeo e Filandro”, narrata a Zerbino, in presenza della protagonista, da Ermonide d’Olanda per spiegare il motivo per cui desidera vendicarsi della donna.
- 7) XXV 26 – 70, “novella di Ricciardetto a Fiordispina”, narrata dal protagonista a Ruggiero come episodio che riguarda la sua somiglianza con la sorella gemella Bradamante, e che in realtà spiega la causa della sua condanna a morte da cui l’ha liberata l’altro cavaliere.
- 8) XVIII 4 – 74, “novella di Astolfo e Iocondo”, narrata da un oste davanti a Rodomonte per convincere i presenti dell’infedeltà di tutte le donne.
- 9) XXXII 83 – 94, “novella della rocca di Tristano”, narrata dal castellano a Bradamante che gli ha chiesto notizie sull’origine dello strano modo di ospitare uomini e donne in quel luogo.
- 10) XXXIV 11 – 43, “novella di Lidia”, da lei narrata ad Astolfo che le ha chiesto informazioni sulla sua situazione, promettendo di ricordarla nel mondo dei vivi.
- 11) XXXVII 44 – 85, “novella di Marganorre”, narrata da un’anonima abitante della villetta dove si trovano solo donne a Marfisa, Bradamante e Ruggiero, che le ha chiesto prima “ove gli uomini sian” e poi la causa del comportamento misogino del protagonista.
- 12) XLIII 11 – 46, “novella del nappo d’oro”, narrata dall’anonimo protagonista che ospita Rinaldo per spiegargli il motivo del suo dolore.
- 13) XLIII 72 – 143, “novella di Anselmo, Argia e Adonio”, narrata a Rinaldo

dal nocchiero che lo trasporta lungo il Po per confermare l'errore del protagonista della novella precedente (Franceschetti 1989, pp. 828 - 829)

Come accennato poc'anzi, i poemi del Boiardo e dell'Ariosto sono i due casi più evidenti e maggiormente indagati da questa prospettiva; tuttavia, la presenza della forma breve e, in particolare, della novella si estende anche ad altri poemi protagonisti della scena letteraria tra Quattro e Cinquecento. Oggetto di studi in corso, si propone qui una veloce panoramica. Si comincia col prendere in considerazione un caso particolarmente evidente, il *Mambriano* di Cieco da Ferrara, poema all'interno del quale sono riscontrabili inserti novellistici, vere e proprie narrazioni digressive ed estrapolabili – aspetto confermato, per altro, dalla loro pubblicazione autonoma (Rua, 1988). Si segnalano sette novelle disseminate lungo i quarantacinque canti, ognuna delle quali pare trovare riscontro in altre già note alla tradizione e appartenenti ad una specifica famiglia di narrazioni (II, 42-115; VII, 36-72; X, 3-59; XV, 82; XVI, 96; XXI, 31; XXIII, 6; XXV, 7; XXV, 92; XXXIX, 29; XL, 98), oltre a due brevi apologhi esopiani, entrambi all'altezza del terzo canto (III, 17-31/82-84). Altro caso di studio può essere il *Girone* di Luigi Alamanni, che, bandita la tecnica dell'*entrelacement* in conseguenza del progressivo rafforzamento dell'esigenza di unità di azione, è intessuto di racconti di secondo grado. Dunque, gli inserti novellistici disseminati lungo il ventiquattro libri contenenti il poema sono intesi come valvola di sfogo per una varietà non più raggiungibile per via dell'interlacciamento. Interessante anche il caso dell'*Amadigi* di Bernardo Tasso, dove non mancano spazi diegetici relativamente autonomi, alcuni dei quali affidati in primo luogo a voci femminili (XXX, 1 /.../ induco a raccontare una fanciulla/ usa all'aco ad ogn'or fin dalla culla), in linea con la consolidata tendenza boccacciana ad affidare i "piacevoli ragionamenti" alle "vaghe donne". Infine, il rapporto tra struttura complessiva e inserti di secondo grado in alcuni casi non sembra essere così evidente, come nell'*Ercole* di Giraldo Cinthio, in più punti giocato sul terreno delle narrazioni profetico-encomiastiche (XIII, 77; XXVI 6-8; XXVI 106-108).

Al termine di questo breve itinerario appare chiaro come la vitalità delle forme brevi, in particolar modo nel corso della stagione rinascimentale, si estenda ben oltre il loro genere, al punto da costituire una delle caratteristiche fondanti della civiltà della conversazione. Si pongono a conclusione del presente contributo le parole che sigillano l'introduzione al volume di Alain Montandon, *Le forme brevi*, a queste interamente dedicato proprio come suggerito dal ti-

tolo, e che al meglio ne rendono l'affresco complessivo:

La forma breve non sopprime niente, anzi genera, rigenera. “Perché ciò che è isolato si vede meglio” (Joubert) e perché la forma breve è come un’ombra, uno schizzo, un profilo, con un pieno e un vuoto, una densità massima ma un bordo dentellato, un margine di indefinibilità. È circondata di spazio come un’isola si circonda di orizzonti marini. Georges Poulet, al quale dobbiamo questa bella immagine, potrebbe dire della forma breve in generale, come fa per la massima joubertiana che essa “esiste sia in sé, nel rigore del suo contenuto, sia nella successione che la lega a una vasta indeterminazione circostante” (Montandon 2001, p. 23).

Bibliografia

- Albanese G., Battaglia Ricci L., Bessi R. (a cura di), *Favole Parabole Istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), Roma, Salerno Editrice, 2000.
- Alfano G., *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006.
- Anselmi G.M. (a cura di) *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, Roma, Carocci, 1998.
- Ardissino E. et alii (a cura di), “*Umana cosa è aver compassione degli afflitti...*”. *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento*. Atti del Convegno di Torino per il settimo centenario di Boccaccio (12-14 dicembre 2013), in «Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana», n. monografico, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2015.
- Asor Rosa A., *La novella occidentale dalle origini ad oggi*, 1 voll., Roma, Edizioni Moderne Cenese, 1960.
- Carapezza S., *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011.
- Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.
- Franceschetti A., *La novella nei poemi del Boiardo e dell’Ariosto*, Malato E. (a cura di), *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice, 1989.
- Guglielminetti M., *La cornice e il furto. Studi sulla novella del ‘500*, Bologna, Zanichelli, 1984.
- Malato E. (a cura di), *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice, 1989.
- Mazzacurati G., *All’ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novel-*

- la da Boccaccio a Bandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
Menetti E. (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci Editore, 2019.
Montandon A., *Le forme brevi*, Roma, Armando Editore, 2019.
Pirandello L., *Romanzo, racconto, novella*, in «Le Grazie», I, 4, 1897, pp. 56-57.
Saita C., *I confini del racconto. Modi della fruizione narrativa nell' Orlando Furioso*, in «Arnovit», 2, 2017, pp. 49-82.



Il vento di Marco Lodoli: uno scrittore e i suoi personaggi di carta in rivolta contro la morte

Maurizio Pistelli

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Il saggio prende in esame un'opera esemplare dello scrittore romano Marco Lodoli, ovvero il romanzo *Il vento* edito da Einaudi nel 1996; una sorta di racconto lungo, la forma narrativa più congeniale all'autore, dove riaffiorano con forza i temi suoi più cari: il senso dello scrivere, la forza dell'amicizia, l'incontro salvifico con il 'diverso', la ricerca, seppur il più delle volte dolorosa, del sapere, il mistero di una vita umana sospesa tra insensatezza e struggente bellezza, l'obbligo morale di una stoica resistenza. Il tutto narrato attraverso un linguaggio che sebbene oscilli di continuo - caratteristica inconfondibile di Lodoli - tra toni favolistico-onirici e sguardi ironico-picareschi non può fare a meno di rivelare al fondo un'idea di letteratura 'alta', filosoficamente ambiziosa, capace dunque di misurarsi con i grandi, misteriosi dilemmi della vita e della morte.

Keywords: Lodoli, morte, Dio, Roma, marziano, il perché dello scrivere, Pirandello

The essay examines an exemplary work by the Roman writer Marco Lodoli, namely the novel *Il vento* (*The Wind*) published by Einaudi in 1996; a sort of long story, the narrative form most congenial to the author, in which his dearest themes strongly resurface: the sense of writing, the strength of friendship, the salvific encounter with the 'different', the search, albeit often painful, for knowledge, the mystery of a human life suspended between meaninglessness and poignant beauty, the moral obligation of stoic resistance. All this is narrated through a language that, although it constantly oscillates - an unmistakable characteristic of Lodoli - between fairytale-dreamlike tones and ironic-picaresque glimpses, cannot fail to reveal an underlying idea of 'high' literature, philosophically ambitious, and therefore capable of measuring itself against the great, mysterious dilemmas of life and death.

Keywords: Lodoli, death, God, Rome, marziano, thereasonsforwriting, Pirandello

È sufficiente sfogliare poche pagine de *Il vento*, stralunato quanto poetico breve romanzo di Marco Lodoli, perché il lettore s'interroghi circa l'identità del vero protagonista della storia narrata. Chi è infatti costui? Il maldestro Luca, tassinaro abusivo in continua spola tra l'aeroporto di Fiumicino e la capitale, il marziano, malinconica poetica creatura venuto a morire sulla terra o lo stesso narratore che, giunto evidentemente alla soglia dei quarant'anni avverte la necessità di una riflessione sulla nobile ma forse vana arte dello scrivere, ma ancor più di confrontarsi con colei che da sempre ci incalza e alla quale in definitiva apparteniamo: la morte «sorella maggiore del Sonno, sorella minore della Pace» (Lodoli 1996, p. 62)?

Qui si propende per l'ultima ipotesi, avvalorata ben presto dalla nitida consapevolezza che sia Luca, sia l'essere glabro venuto dallo spazio altro non siano che palesi proiezioni, alter ego dello scrittore

romano, il primo addirittura «costola incrinata del suo torace, ombra della sua penombra» (Ivi, p. 81).¹ Ma c'è dell'altro; a sgombrare il campo da ogni possibile dubbio è a metà circa del libro l'entrata sul proscenio della storia dello stesso Lodoli, strappato dal suo canonico ruolo di narratore – capo burattinaio intento a tirare le fila dei suoi personaggi-marionetta – e adesso invece improvvisamente costretto a prendere parte in prima persona alla vicenda e al suo drammatico evolversi.

A dispetto di una narrazione dal tono favolistico-onirico, arricchita per di più da ampi squarci ironici e picareschi, alla base dell'impalcatura che sorregge tutto quanto il libro c'è un'idea di letteratura 'alta', filosoficamente ambiziosa; la stessa, di matrice esistenziale, inseguita del resto da sempre dal nostro autore, tesa con coraggio verso un'esplorazione, un'immersione totale nel mistero della vita, alla ricerca di un intoppo, un varco – ricorrendo a un'immagine montaliana – superato il quale al non senso delle nostre buie esistenze possa dischiudersi miracolosamente la luce seppur fioca di un 'Oltre', il possibile accesso a una diversa, ben più gratificante realtà, in grado di appagare quell'intimo desiderio di completezza e serenità perseguito da tutti i personaggi 'fuori chiave' di Lodoli. È proprio questa loro mai spenta ansia di assoluto, di ricerca di un ordine, di un segreto ultimo delle cose a mostrarceli avvolti in una sfera sacra, abitati da una religiosità tutta laica, dunque senza Dio, ma ugualmente vigile, interrogante, fiduciosa, pervasa com'è dalla percezione di una dimensione dell'essere più vera e profonda, nella quale un giorno poter tornare a confluire. Nulla a che vedere dunque rispetto a certa narrativa giovanilistica o addirittura pulp in voga ancora in quegli anni Novanta del Novecento, epoca di pubblicazione del romanzo di Lodoli. A confermarcelo ecco sia certe esplicite dichiarazioni del nostro autore

'I cannibali' fanno questa operazione: la loro nuova realtà (...) è quella della televisione o delle periferie degradate, o della vacua brutalità giovanile, e sembra che rappresentarle basti a rendere l'opera significativa. O magari si riporta il televisivo come immagine di secondo livello, senza elaborazione, si fanno giochetti meccanici di montaggio di materiali grezzi. Sono posizioni da cui mi sento molto lontano (Nelli 2000, pp. 140-141).

1. A conferma di quanto appena sostenuto si confrontino anche i seguenti brani: «È per Luca che voglio tentare [è Lodoli personaggio a parlare], per il suo sguardo fiducioso e triste, da figlio trattato male. Per Luca, cioè quasi per me» (Ivi, p. 92); «Ormai, grazie al nostro bambinone malato, [questa volta sono riflessioni della domestica Emilia] siamo tutti un po' parenti. Ad esempio, ho l'impressione che lei, signor Marco, somigli un poco a Luca, come Luca somiglia un poco al marziano». (Ivi, p. 98).

che lo stesso significativo ripudio di due temi centrali presenti nella narrativa della triade, tanto per intenderci, targata Tondelli, De Carlo, Brizzi: ovvero l'amatissima musica e il tanto agognato viaggiare. Non è infatti un caso che il Luca di Lodoli rifiuti, quasi disgustato, la possibilità d'installare nella sua automobile la radio motivando tale scelta nel seguente modo

In un'officina uno gli ha detto: - Perché non ci metti l'autoradio? Vai e senti la musica, i Red Hot Chili Pepper, al limite i Pearl Jam. Luca neanche ha risposto, lui non scassa il suo cruscotto per infilarci un ferro che suona e mangia i pensieri (Lodoli 1996, p. 6).

così come non provi alcun desiderio di fuga, d'incessante nomadismo, mania di esplorare luoghi esotici e alternativi, rincorrendo esperienze forti e anticonvenzionali:

Viaggiare sul serio a Luca non è mai piaciuto, gli sembrava sempre di strapparsi via da se stesso, di abbandonare su una panchina le sue ragioni per una distrazione da nulla. Contava i giorni, quand'era fuori, e poi contava le ore. Ciò che mi riguarda, pensava, non può essere nascosto così lontano, e mentre sono qui a rimirare cascate e archi di trionfo, di sicuro in una strada del mio quartiere qualcuno mi sta cercando per dirmi la cosa importante, per avvertirmi del rischio che corro, per spiegarmi dov'è l'intoppo (...) Viaggiare spetta ad altri, pensa Luca, io mi accontento di portare la loro valigia fino a casa e farli sfogare (Ivi, pp. 40-41).

Discorso analogo vale senza dubbio anche per le scelte formali adottate dal nostro autore. Siamo, pure in questo caso, molto distanti dal linguaggio multimediale, colloquiale, trasgressivo utilizzato a piene mani da molti giovani scrittori della cosiddetta "nouvelle vague" del ventennio 1980-2000. Lodoli, non dimenticando i suoi esordi, opta infatti per un diverso registro linguistico, di chiara ascendenza lirica, con un costante recupero di tutto un repertorio stilistico, vuoi sintattico che lessicale, ereditato per l'appunto dall'universo poetico, come egli stesso più volte ha confessato.

Mi sento un poeta, più che uno scrittore. Tutti i miei romanzi sono brevi, pieni di metafore, mossi da una spinta interiore, verticale. Ho un'attitudine poetica a stringere il flusso inutile delle parole in una concentrazione maggiore (Gelato 2020).

Nella prosa io ho riversato tutta la lezione appresa dalla poesia e credo questo si veda. La poesia è un passaggio quasi obbligato per chi vuole scrivere. La lingua quotidiana è talmente usurata che per riuscire a dire qualcosa bisogna necessariamente passare attraverso quel tipo di controllo e concentrazione linguistica che dà solo la poesia: altrimenti le parole scappano via inconcludenti. La poesia, per me, sta alla base di tutte le arti come la matematica sta alla base di tutte le scienze (Trecca

1995, p. 144).

Da qui discende l'ammaliante bellezza e la peculiarità primaria della sua lingua. Il risultato narrativo che ne consegue sono brevi, intensi romanzi pensati e costruiti come se fossero poemi in prosa, con «versi mimetizzati ovunque che fanno suonare e brillare la lettura (...) metonimie che giocano con la rima e metafore sottili lanciate qui e là con calcolato disordine, figure simboliche leggere o inquietanti che saltano da una pagina all'altra» (Fano 1996, p. 4); e sono proprio questi artifici espressivi a consegnare spesso alle parole un'aura quasi 'luminosa', favorendo l'ingresso del lettore in un'atmosfera incantata, propedeutica al dipanarsi di vicende – dove non a caso la Storia ufficiale è assente – ancorate a fatti e situazioni concrete ma che in realtà si fanno ben presto rivelatrici di qualcosa che le trascende infinitamente.

Ne *Il vento*, ribadiamolo, si respira un'aria apparentemente leggera, si inseguono storie bizzarre, si incontrano personaggi dai contorni fumosi, ma le domande che il nostro scrittore si pone, gli argomenti affrontati, le seppur confuse risposte azzardate appartengono per l'appunto a una narrativa ancora desiderosa di misurarsi con gli irrisolti ed eterni dilemmi dell'uomo. Non è d'altronde una sfida e una battaglia senza esclusione di colpi contro la morte il comun denominatore più marcato del romanzo? Un contenzioso con l'Inevitabile che permette a Lodoli di misurarsi inoltre con i suoi soliti, ossessivi temi, quali il senso dello scrivere, la forza dell'amicizia, l'incontro determinante con il 'diverso', la ricerca, seppur il più delle volte dolorosa, del sapere, l'obbligo morale di una stoica resistenza, il mistero di una vita umana sospesa tra insensatezza e struggente bellezza.

È nella Roma contemporanea, degradata e caotica, una città che «pare un ragionamento senza capo né coda» (Lodoli 1996, p. 33), mentre folate di vento incalzano e confondono, che una bizzarra 'corte dei miracoli' (oltre Luca ecco il padre, un anziano avvocato teledipendente; la fedele, ingenua sua domestica Emilia, anch'essa avanti con gli anni e immersa nei suoi rimpianti di madre mancata; l'ex studente modello Carlos, costretto ora per mantenersi a vendersi come gigolò ad attempate e vogliose signore; l'infermiera triestina Bambi, in trasferta di tanto in tanto nella capitale disposta a pagare per un po' di sesso e tenerezza e infine il 'saggio' cane Zeta) una stramba combriccola di persone – dicevamo – lotta al limite delle proprie forze per strappare alla morte la singolare creatura rimasta ferita gravemente, dopo essere stata scambiata per un tra-

vestito, da dei teppisti nei pressi del villaggio olimpico.

È Luca inizialmente a portarla in salvo facendola salire a bordo della sua spider 850 del 1969. Ma il marziano – perché di questo si tratta – respira a fatica, o meglio si limita a emettere buffi rumori di campanelli, perdendo copiosamente uno strano liquido oleoso e per qualche istante al nostro maldestro tassista si affaccia alla mente perfino l'idea di scaricarlo in un vicolo cieco, tra due cassonetti, tanto nessuno se ne accorgerebbe, né verrebbe certo a reclamarlo. Poi, come accaduto in passato alla maestra elementare protagonista del racconto *Donna con giardino*,² Luca inizierà invece ad affezionarsi al moribondo alieno, Luca che non ha mai nutrito grandi ambizioni, non ha terminato l'università, non ha un lavoro vero e proprio, non ha amici, non ha più una compagna di vita. La sua grigia esistenza può però adesso cambiare, acquistare finalmente – rispondendo quasi a un'improrogabile chiamata – un significato, essere investita di una nobile missione: prendersi cioè cura, proteggere e salvare a tutti i costi la vita del marziano, con il quale – scopriamo – condivide in maniera sorprendente innumerevoli tratti caratteriali. Siamo infatti davanti a esseri solitari, incompresi, prigionieri di un indefinito senso di incompletezza e precarietà, dalla società utilitaristica considerati inconcludenti sognatori, se non con aperto disprezzo degli 'idioti'; creature smarrite, mai in perfetta sincronia con la realtà che li circonda, costantemente sporgenti su ciò che è invisibile al pensiero logico, lacerate tra il loro mondo interiore e quello esteriore, inetti nella loro quotidiana lotta per la vita, ma custodi di un'inesauribile ricchezza spirituale, portatori – pur il più delle volte inconsapevolmente – di un messaggio di riscatto e dunque di speranza. Risulta questo del resto l'identikit più attendibile del personaggio che da sempre popola e al meglio identifica il nucleo centrale della poetica lodoliana; una scelta di campo ben precisa, come se davanti alla volgarità e insensatezza di un mondo in continuo disfacimento il nostro autore avvertisse l'esigenza di proporre storie strampalate ma al tempo stesso esemplari, che inducono i consueti, stravaganti suoi personaggi a spingersi verso i confini ultimi di una terra vergine, ancora magari preclusa, ma di cui continuano a percepire in maniera distinta la seducente fascinazione. È inseguendo proprio tale insopprimibile richiamo che il marziano – come apprendiamo da una sorta di suo memoriale – si era deciso d'altronde a partire alla volta della Terra e sebbene,

2. Si fa qui riferimento al racconto *Donna con giardino*, inserito da Lodoli in *Grande Raccordo*, edito da Bompiani nel 1989.

arrivato, non avesse trovato davanti a sé che cumuli di pietre, lande inospitali, opprimente silenzio, aveva ugualmente avvertito, ne era sicuro, «echi di vita, mormorii, odori, anche se non vede[va] niente e nessuno» (Ivi, p. 30), come se, burlandosi di lui,

[si] fossero tutti quanti nascosti dietro un angolo del tempo, subito oltre uno scalino: piante, animali, esseri pensanti – come in quelle sere in cui si torna a casa e c'è penombra, silenzio, solitudine, si vaga per le stanze a testa bassa, poco contenti, e di colpo una porta gratta, gratta, poi s'apre sorprendentemente e i nostri amici stanno lì, eleganti, luminosi, con i regali in mano per festeggiarci (Ivi, p. 55).

Ma il tempo stringe; la situazione va sempre più precipitando. Urge dunque lasciare da parte tali malinconiche, romantiche fantasie e tornare al drammatico incedere degli eventi, con il marziano in agonia e Luca ormai consapevole che non potranno essere certo le sue pur amorevoli cure a salvare la vita all'amico venuto dallo spazio.

Ci vuole ben altro: qualcuno che abbia maggiore dimestichezza con la morte, una confidenza da permettergli all'occorrenza di scendervi a patti, dopo averla magari blandita, stordita, sedotta, così da ritardare o addirittura capovolgere i verdeti suoi ultimi; occorre al nostro Luca trovare insomma qualcuno tanto determinato, impavido e forse incosciente da osare sfidare, combattere, o almeno fino all'ultimo contrastare, la terribile signora dalla falce lucente. Chi può però vantarsi di possedere un tale potere? E dove e come eventualmente riuscire a incontrarlo per implorargli un aiuto?

Se Luca fosse un essere in carne e ossa, se vivesse immerso nel flusso della vita reale nessuno – lo sappiamo bene – potrebbe veramente soccorrerlo. Ma il suo è un caso particolare e a rendersene conto per primo, con inquietudine crescente, è lui stesso. Ecco infatti farsi strada nella sua nebbiosa coscienza il sospetto, la percezione, sempre più temuta, di essere «carne e fiato di qualcun altro» (Ivi, p. 52), un'irrilevante comparsa in una recita allestita da un bizzarro e umorale capocomico o, peggio ancora, nient'altro che un personaggio di carta, partorito dalla fantasia di un altrettanto estroso, tiranno scrittore. Una figura quest'ultima con la quale il lettore ha iniziato a familiarizzare fin dalle pagine d'apertura del racconto; un narratore sulle prime sicuro di sé, onnisciente, in grado quindi di dispensare a capriccio salute e malattia, gioia e dolore, vita e morte alle sue effimere creature. Conosciamo bene anche il suo nome, lo stesso che campeggia in bella vista sulla copertina colorata del libro: Marco Lodoli. La sua è fin da subito una presenza rilevante e

ancor più imprescindibile lo diviene con il procedere della storia, quando, senza infingimenti, eccola palesarsi prima attraverso una serie di annotazioni di natura metaletteraria – una riflessione critica dunque sui metodi e le scelte del libro che va realizzando – in seguito rivestendo addirittura i panni di vero e proprio personaggio, sceso in campo a fianco delle sue figurine di carta, «una cucciolata di ombre cinesi» (Ivi, p. 47), mosso a pietà dalle loro invocazioni d'aiuto, in particolare del suo prediletto Luca.

È anche vero però che all'iniziale narratore-demiurgo, spavaldo, che sembra dominare tutto quanto dall'alto, che «stabilisce una volta per sempre le leggi e le cambia quando gli pare» (Ivi, p. 25), presto ne subentra un altro di segno ben diverso, sempre più insicuro, sensibile, impotente cosciente di essere anch'egli alla fine solo un'evanescente presenza, un ospite transitorio sulla terra, nato forse dalla mente di qualcun altro, non dissimile dunque dagli antieroi, a cui sta prestando voce e movimento nel suo romanzo.

Del resto [si chiede il Lodoli scrittore con palesi richiami a Borges e al nostro Bufalino] chissà in quale libro io sto esistendo, in una noticina in fondo a un tomo perso su un ripiano dell'infinita biblioteca: e la biblioteca da un lato accorpa nuovi acquisti, attimo dopo attimo si ricataloga, s'espande, si compiace; dall'altro lato crolla e scompare. E forse tutta la biblioteca è virgolad'un foglio di giornale ripiegato sulla zucca d'un pagliaccio (Ivi, p. 97).

La stessa ricerca esistenziale di Luca, le sue continue quanto eluse domande «chi sono di preciso? (...) chi comanda questo vento?» (Ivi, p. 47), certe sue amare considerazioni su una vita che insensata corre via divorata dal tempo, si rivelano non a caso molto simili a quelle che tormentano lo scrittore romano, a conferma di un legame saldo che unisce i due, tanto da far spesso apparire il primo come una sorta di doppio dell'altro; un vincolo rinsaldato di lì a poco dal loro battagliero accordo stipulato contro l'odiata morte. Quando ogni speranza di guarigione dell'extraterrestre sembra venir meno, nel momento di massimo sconforto e impotenza di Luca, è Lodoli, infatti, come un padre affettuoso, a tendergli la mano, a regalargli un'ultima, pur disperata, speranza³. È il preludio all'entrata in scena di Marcos, ex compagno di scuola di Luca, eccellente studente universitario, di cui tutti pronosticavano un futuro ricco di soddisfazioni e riconoscimenti e che un giorno, improvvisamente, decide invece di voltare le spalle ai suoi rigorosi studi sulla grammatica e

3. Cfr. «Nessuno t'aiuta. Quasi nessuno. C'è sempre il tuo scrittore, caro Luca, che dalla sua stanza prova a proteggerti, gettando lì alla cieca un'ipotesi, una possibilità» (Ivi, p. 34).

la sintassi, capendo che non erano più le «regole» a interessarlo ma solo gli «strafalcioni»⁴. È lui, ennesimo personaggio sfasato, ridotto a vendere il proprio corpo per pochi soldi a delle ormai sfiorite signore, a lasciarsi sfuggire, chiacchierando con l'amico di un tempo, il nome di Marco Lodoli, scrittore capitolino di cui ricorda di aver letto casualmente qualche sconclusionato e surreale racconto che ora però non può fare a meno di accostare alla stessa strampalata vicenda del marziano morente.

Sembra questa una confessione priva di qualsiasi importanza, ma allora perché un brivido gelido scorre lungo la schiena di Luca? In realtà qualcosa di risolutivo sta accadendo in lui. È come se da una fessura apertasi improvvisa, ma che va sempre più ampliandosi, si trovasse infatti costretto a prendere coscienza, aldilà di pietosi autoinganni, della sua vera quanto fatua condizione. Quello che aveva a lungo temuto si sta rivelando esatto: quasi sicuramente sta vivendo nelle pagine di un libro, di cui ora forse conosce persino l'autore, il quale da questo momento, pur tentando di far sparire o confondere le proprie tracce, è fiutato, braccato, smascherato.

Sul letto Luca allarga le mani, le stringe ad afferrare un'intuizione che lucciola intermittente nel buio. Ha paura di capire, ma ormai ha capito. E d'improvviso eccomi sbalzato in lui, nella sua rada coscienza. Erano pagine e pagine che Luca mi sospettava, mi temeva, e adesso con gli occhi chiusi finalmente m'intravede, come un'insegna fioca nella notte, una mezza bugia all'orecchio, un profilo ventoso (Ivi, p. 76).

Sono parole quest'ultime che in maniera significativa si rintracciano uguali già ad apertura di racconto, là dove è Lodoli a intravedere «in un sottoscala della mente» (Ivi, p. 9) per la prima volta il suo «gracile» Luca, che ora pagine avanti e preso coraggio, ritrova davanti a sé, deciso a ottenere un definitivo chiarimento. Non c'è più spazio per sotterfugi e bluff. Luca va subito al centro del problema: «Io sto vivendo dentro al suo nuovo romanzo, non è vero?» (Ivi, p. 84). Dalle lacunose, imbarazzanti risposte pronunciate a sua difesa dallo scrittore, Luca si convince una volta per tutte della veridicità dei suoi terribili sospetti. Deva farsene una ragione: non è niente più dunque di un indefinito attore di uno sgangherato romanzo, uno «schiav[o] al remo [come del resto tutti gli altri attori della sto-

4. «Un pomeriggio ho capito [a parlare è Marcos] che le regole non mi interessavano più. Me lo ricordo ancora, era novembre, il giorno dei morti. – E cosa conta, allora? Dal viso ossuto di Carlos scende un velo arioso di malinconia, come dal balcone d'un vicolo un lenzuolo pieno di curve e di vento. – Gli strafalcioni, Luca, solo gli strafalcioni» (Ivi, p. 39).

ria] pungola[to], frusta[to], spremu[to], soltanto per far navigare la vanitosa barchetta di carta» (*Ibid.*) del suo autore-despota, al quale però, Pirandello docet⁵ (sarà un caso fortuito che risultino proprio sei i personaggi in cerca dell'autore Lodoli?), adesso con forza si ribella, reclamando pari dignità e un agire libero e autentico: «Anche per noi esseri di carta, pensa, deve esserci una speranza» (Ivi, p. 81). E il miracolo in parte accade: eccolo infatti acquistare uno spazio inusitato di sempre maggiore autonomia, la consistenza progressiva di una vera e propria figura reale. Di questa trasformazione il primo a sorprendersene è lo stesso suo creatore; ora che l'ha di fronte stenta a riconoscerlo. Lo trova diverso non solo fisicamente da come se l'era immaginato, ma con ancor più stupore si accorge di non riuscire più nemmeno a distinguere con chiarezza i suoi pensieri:

Fino a un momento fa sentivo facilmente i pensieri di Luca, erano fatti d'una materia a me nota: molle, derapante, settimana, settembrina. Ma ora che Luca è qui in casa, in piedi, a un metro e mezzo da me, senza più orecchino, di ciò che gli vaga tra le tempie non m'arriva niente. Mi sembra più intelligente di come l'avevo lasciato e, sebbene dondolante, determinato. Negli occhi ora gli brilla uno strano risentimento (Ivi, p. 83).

Al di là della penosa sua sorte, ciò che si presenta ancor più inaccettabile agli occhi di Luca è l'indifferenza mostrata nei confronti del marziano, il cinismo con il quale lo si sta facendo morire. Che almeno lui possa andare incontro a un destino migliore. A nulla valgono le parole di Lodoli, il suo controbattere di provare anch'egli dinanzi alla morte un'eguale impotenza, di subirla come un'insopportabile ingiustizia. Luca non ne vuole sapere di queste ridicole scuse; lo scrittore ha nell'inchiostro la possibilità di capovolgere il destino e il nostro personaggio esige adesso proprio questo: un epilogo diverso, con tanto di lieto fine, per l'amico piovuto dalla luna, consapevole che tale salvezza potrebbe riscattare almeno in parte la sua stessa insulsa esistenza.

Lodoli ora vacilla, accampa ancora delle timide giustificazioni, sa dell'assurdità dell'impresa che gli si chiede, conosce i limiti invalicabili di qualsiasi pur eccelso scrittore, ma comprende anche, dolorosamente, come Luca e il marziano siano in definitiva suoi meri riflessi, suoi «coraggiosi avamposti» (Ivi, p. 87), anime sradicate, tutti segnati da un identico destino, costretti a seguire un analogo

5. Atmosfere e reminiscenze di chiara matrice pirandelliana si rintracciano del resto evidenti in altre opere lodoliane. Riguardo specificatamente il libro di racconti *Grande raccordo* (Cfr. Pistelli 2013, pp.131-135).

percorso al termine del quale, inesorabile, c'è la morte. E allora in uno scatto di nobile orgoglio, di fraterna solidarietà, di donchisottesca temerarietà, eccolo accettare la folle sfida.

Siamo così giunti a uno snodo fondamentale dell'intera vicenda, là dove assistiamo a una variazione di prospettiva, con il nostro scrittore non più esterno al piano del narrato, non più voce fuori campo, ma al contrario d'ora in avanti obbligato a presentare una storia della quale anch'egli, come i suoi lettori e i suoi personaggi, non conosce l'esito finale, costretto com'è a viverla e a soffrirla insieme a loro.

C'è comunque in lui un ultimo sussulto di ostinato amor proprio: rivendicando il presunto suo potere di autore-narratore, si ripromette infatti di attuare subito tutti gli stratagemmi possibili per ostacolare, rinviare almeno la terribile sentenza che sembra gravare in via definitiva sul derelitto marziano. Ma anche le armi di uno scrittore sembrano spuntate contro la nera Madama, che a dispetto di goliardici proclami lanciategli a mo' di sfida – «In culo alla morte!» (Ivi, p. 92; p. 107), eccola, quasi in beffarda risposta, guadagnare la ribalta della scena, assumendo le sembianze d'una procace giovinetta.

La dimensione straniante della vicenda con i suoi elementi fiabeschi-surreali subisce, ci avviciniamo all'epilogo, un'ulteriore accelerazione. È Marta, la conturbante ragazza dai capelli scuri e dalle lunghe unghie nere che porta fin nel nome la maledizione della sua inappellabile sentenza, a condurre adesso i giochi, a scandire i tempi, pur concedendo un'ultima illusione di spensieratezza all'intera compagnia al seguito del marziano. Stipati, magicamente, nella spider due posti di Luca, ritroviamo tutti i nostri personaggi sfrecciare in una Roma sempre più desolata – piocono in continuazione dal cielo piccioni morti⁶ – prima verso la sala da ballo di uno squallido motel poi, trovatala chiusa, alla volta di un campo profughi da dove si alza una musica di festa. E mentre le figurine di carta ideate dallo scrittore, suoi «pulcini» (Ivi, p. 106), danzano e scherzano, Lodoli,

6. Tornano alla memoria sequenze di film come *L'oscuro oggetto del desiderio* di Buñuel *Magnolia* di Anderson; nel primo caso a cadere dal cielo sono topi, nel secondo rane. È un amore profondo quello che del resto nutre il nostro autore nei riguardi della settima arte, confermato in altri diversi passaggi del romanzo. Ci si limita a sottolineare la lievità e liricità di certi personaggi riconducibili a certe pellicole di Chaplin e Fellini, il continuo dialogare con la morte di alcuni film di Bergman, una città, Roma, per diversi aspetti pasoliniana, per finire alla battuta conclusiva del marziano: «Luna - dice e gli occhi gli brillano», che rimanda alla famosissima, analoga frase, dello smarrito E.T. di Spielberg. Da ricordare inoltre come Lodoli abbia dato alle stampe presso Einaudi nel 1999 il libro *Fuori dal cinema. Il "diario" di 100 film*.

loro «chiocchia, lotta corpo a corpo con il falco» (*Ibid.*), con Marta, con la morte, fino a sedurla e a unirsi a lei in un furioso quanto malinconico amplesso. Forte di questa intima confidenza istauratasi, il personaggio Lodoli rinnova la sua preghiera di salvezza per il povero marziano; e Marta una seppur piccola apertura la concede, confessando come anche lei soggiaccia a un'entità ancor più potente e misteriosa, «il Re del Mondo», ora incarnatosi momentaneamente in un ragazzino che con una tanica di benzina vuota in mano percorre indolente la via Salaria. Spetta dunque a lui l'ultima parola; e la sentenza arriva, anche se non è quella auspicata. L'extraterrestre può anche salvarsi ma non sia mai detto che la morte se ne torni indietro a mani vuote. Qualcuno deve morire, qualcuno – non importa chi – Marta deve portare via con sé. Accampando le più diverse motivazioni tutti adesso – incluso il nostro autore che si giustifica lamentandosi di non aver ancora compreso nulla della vita, di aver «scritto molto ma capito poco» (Ivi, p. 121) – si defilano, nessuno sembra pronto a sacrificarsi in prima persona per il marziano, almeno fino a quando non si fa avanti Zeta «che va per i quindici anni e ha le zampe stanche, parecchia ombra sugli occhi, una saggezza da cane indiano» (Ivi, p. 13). È la generosità del fedele meticcio di Luca a consentire infatti la guarigione e un happy end all'essere piovuto dallo spazio, che ripresosi, dopo essersi guardato spaesato intorno, svanisce insieme a tutti gli altri attori della storia.

In mezzo al vento, davanti alla pagina tornata bianca e alle tante domande ancora in sospeso, rimane solo il nostro autore, non così ingenuo da credere d'aver avuto partita vinta con la morte, ma confortato da un rinnovato amore per la forza, gli esorcismi della parola scritta, alla quale si accompagna più in generale un eguale sentimento misto a pietà per la vita umana. Lungo le pagine del romanzo lodoliano spira, è vero, un'aura di morte, come un vento che sale da un mondo meschino e inautentico, dove il soffio della vita è minato sempre da quello della incombente fine; ma la brezza che alita sul collo dei vari personaggi - è altrettanto giusto rimarcarlo - assume anche il significato di un appassionato invito ad abbandonarsi alle gioie pur effimere del presente. Non c'è infatti mai in Lodoli un atteggiamento di rassegnazione, un'accettazione passiva della negatività della vita capace di smorzare ogni entusiasmo e slancio vitale; si riscontra costante invece una tenace voglia di vivere, un credere fiducioso che ad un'esistenza segnata da abbandono e precarietà se ne possa infine opporre un'altra racchiusa in un orizzonte di senso, come prospettato nel poetico finale del successivo romanzo *I fiori*. «L'arte mi ha insegnato a vedere meglio [sono parole di Lodoli

estrapolate da una sua intervista] ciò che ho intorno, a sentire che tutte le cose sono in qualche modo collegate, che tutto in qualche modo si tiene in un senso, che non è inutile la nostra vita» (Pegoraro 2006).

Ed è qui che torna in gioco la meraviglia, la seduzione, la virtù pedagogico-terapeutica in particolare della letteratura che «ha un vero e proprio potere di metamorfosi, non solo di guarigione o di consolazione, ma di insegnamento, talmente grande che poi la vita viene accettata in modo più sereno e partecipato» (Nelli 2000, p. 131). Uno dei temi principali presenti nel romanzo è costituito proprio da questa lucida e fiduciosa riflessione sul valore della scrittura. Lodoli, lo abbiamo in parte già ricordato, decide non a caso di sospendere più volte il plot della sua favola metropolitana per inserirvi puntuali considerazioni attinenti la sua professione di letterato; tra le più interessanti c'è la seguente, relativa - nella fattispecie - ad un presunto cambiamento di rotta della sua strategia comunicativa.

Come scrittore avevo esordito con autorevolezza, avevo impressionato i critici più spietati, quelli che scannano per un avverbio (...) Chissà cosa pensano oggi, quanto li ho delusi; ma non è colpa mia se poi della letteratura non mi è interessato più molto, se ho sentito il tempo che scorreva con la lingua di fuori verso il precipizio, se la testa mi ha dato problemi e le parole da robuste e filosofiche si sono fatte vagabonde. Da giovane sarei andato in piazza come un araldo, a rullare il tamburo per leggere a tutto il mondo gli editti altissimi dell'anima mia. Stanotte vado al motel *Garden* (insieme, come sappiamo, con i suoi personaggi) con vaghi propositi di salvezza, la macchina satura di indecisioni e il vento che mi spinge in bocca i capelli della morte (Lodoli 1996, p. 100).

Più presunta che reale si rivela però tale svolta. Condivisibile a questo proposito il giudizio dato da Sandra Petrignani, che recensendo 'a caldo' *Il vento*, lungi dal lasciarsi trarre in inganno da tali ironiche, fuorvianti dichiarazioni del collega romano, individua al contrario una coerente linea di ricerca; un percorso lungo il quale alla letteratura si torna a conferire un'onerosa quanto nobile responsabilità: «quella di far vivere i bisogni più segreti dell'essere umano» (Petrignani 1996, p. 4) confrontandosi e duellando di continuo con la morte, nonché di indicare una possibile via d'accesso verso un'esistenza più grande quanto misteriosa.

Per me [confessa Lodoli] il motore che muove tutto (...) è il bisogno di affrontare il potere della morte, il fatto che conteniamo la morte dentro fin dall'inizio. Però c'è anche qualcos'altro, sono come due cerchi uno dentro l'altro, microcosmo e macrocosmo: quello più stretto è la nostra

vita, potremmo immaginarlo come un collare che ci stringe quanto più cresciamo, ma da lì abbiamo la percezione di un'altra vita intorno alla nostra, che ci chiama, anche se non ne comprendiamo il disegno. L'arte è come una passerella, un ponte di corde, oppure un giavellotto che si tira, un elemento di passaggio fra queste due dimensioni (Nelli 2000, p. 132).

È questo il compito che si prefigge il nostro scrittore, il cui posto, ormai ne è consapevole, si trova in mezzo al turbinio del vento che scompagina con forza il reale, mostrandocelo «tutto di profilo», tanto da rendere illusoria qualsiasi pretesa di un «pensare solido» (Lodoli 1996, p. 43), di una visione meramente oggettiva del mondo e del nostro vivere; un vento peraltro «che spinge nervoso le parole, gira le pagine e se ne infischia delle frasi perfette» (*Ibid.*), delle regole, inseguendo eventualmente – come direbbe il personaggio Marcos – solo gli «strafalcioni». Pirandellianamente – si pensi a certe annotazioni presenti nel saggio *L'umorismo* – anche Lodoli è convinto del resto come all'odierno narratore spetti ormai il compito di dare spazio soprattutto al trascurato, agli aspetti stravaganti che esulano dall'esperienza quotidiana, privilegiare «solo storie evanescenti [come] aliti sul vetro» (Ivi, p. 110). A 'salvare', a cogliere un seppur minimo frammento d'infinito, potrebbero infatti risultare contro ogni previsione proprio le parole «che sembrano più vane» (Ivi, p. 124), una letteratura contrassegnata da leggerezza, all'apparenza sconclusionata quanto marginale, così come a risanare il marziano nell'epilogo della storia appena presentataci si rivela esemplarmente il cane di Luca: nomen omen, Zeta, ultima lettera dell'alfabeto «appena uno scarabocchio buttato giù pensando ad altro, alle cose che dovevano essere importanti» (Ivi, p. 121).

Bibliografia

- Citati P., *In un mondo di clown*, in «La Repubblica», 31 agosto 1996.
 Fano N., *Autodafé di un autore*, in «L'Unità», 28 agosto 1996.
 Gelato C., *Lodoli: i sonetti e il silenzio di questa Roma*, in «romah24», 14 ottobre 2020; URL: <https://romah24.com/flaminio-parioli/speciali/lodoli-i-sonetti-e-il-silenzio-di-questa-roma/>.
 Lodoli M., *Il vento*, Torino, Einaudi, 1996.
 Mondo L., *La speranza ormai è una cosa da marziani*, in «La Stampa-Tuttolibri», 12 settembre, 1996.
 Nelli A., *Marco Lodoli*, Fiesole, Cadmo, 2000.
 Pegoraro P., *Lodoli: il vento che spinge bolle e mongolfiere*, in «Lecture», novembre, 2006.

Pent S., *Un marziano per amico*, in «L'indice dei libri del mese», XIII, 1996, 11.

Pistelli M., *La giovane narrativa italiana. Scritture di fine millennio*, Roma, Donzelli, 2013, pp.107-109; 115-135.

Petrignani S., *Un saltimbanco che fa sberleffi alla letteratura*, in «L'Unità», 28 agosto 1996.

Trecca M., *Parole d'autore. La narrativa italiana contemporanea nel racconto dei protagonisti*, Lecce, Argo, 1955, pp. 139-148.



Quaranta epifanie. Destrutturazione narrativa e tematica nei micro-racconti di Vitaliano Trevisan

Riccardo Innocenti, Federico Masci*

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Questo articolo si propone di evidenziare come per Vitaliano Trevisan le raccolte di racconti *Standards vol. 1* (2002), *Grotteschi e arabeschi* (2009) e in particolare *Shorts* (2004), siano occasioni per destrutturare alcuni dispositivi tematici e narratologici, coniugando la fragilità del soggetto narrante, la labilità della trama e il dialogo con la novella italiana media del secolo XXI: «un testo che riassume il destino di un personaggio mettendo in scena uno o più momenti epifanici» (P. PELLINI, *Di qualche micro-racconto contemporaneo in Italia in L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di S. Brugnolo, I. Campeggiani, L. Danti, Franco Cesati Editore, Firenze, 2020, pp. 769-785: 763). Con la rapida successione dei 119 inserti aneddotici di *Shorts*, Trevisan ha saputo ripensare la struttura delle raccolte di micro-racconti, elaborando una sintesi delle sopracitate istanze tematico-narratologiche e contribuendo allo sviluppo di un genere in via di definizione.

Keywords: Letteratura Italiana contemporanea, micro-racconto, raccolta di racconti, teoria della letteratura

This article points out that Vitaliano Trevisan's collections of short stories *Standards vol. 1* (2002), *Grotteschi e arabeschi* (2009) and *Shorts* (2004), a collection of micro stories, represent key moments in the author's process of de-construction of fictional devices and themes, combining the narrator's fragility, the plot's weakness and the connection with the typical of the Italian *novella* of the XXI century, a text that summarises the destiny of a character with the depiction of one or more epiphanic moments (P. PELLINI, *Di qualche micro-racconto contemporaneo in Italia in L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di S. Brugnolo, I. Campeggiani, L. Danti, Franco Cesati Editore, Firenze, 2020, pp. 769-785: 763). The quick succession in *Shorts* of 119 anecdotal bits allowed Trevisan to develop a synthesis of the forementioned themes and fictional devices, contributing to the development of a defining genre.

Keywords: Contemporary Italian literature, micro story, collected short stories, theory of literature

1. Il paesaggio delle forme brevi nel panorama letterario italiano di questi anni mostra un duplice paradosso: da una parte risulta parzialmente verificabile una situazione di marginalità commerciale che, all'incrocio di più prospettive critiche, diventa visibile, come suggerisce Gilda Policastro, misurando «a colpo d'occhio la sproporzione esistente tra i nuovi romanzi (soprattutto di genere) e i libri di racconti (per lo più classici), ma soprattutto la schiacciante (se non totalitaria) presenza sugli scaffali di libri di racconti scritti da autori stranieri, a petto dei residuali o marginali autori nostrani» (Policastro 2014, p. 75). Dall'altra, pur considerando la necessità di non sopravvalutare una marginalità che è comunque un problema capace di coinvolgere da lontano una buona parte della tradizione letteraria italiana, diversi fattori possono suggerire l'importanza della narrazione breve nel sistema dei generi della prosa contemporanea, ma anche la sua funzione strategica. E questo è vero so-

prattutto se, come afferma Giacomo Raccis, il racconto riesce ancora a costituire uno strumento decisivo utile alla collocazione e al movimento dell'autore nel campo letterario:

Al racconto si rivolgono quei “curatori” che, attraverso lo strumento dell'antologia, tentano di fornire una campionatura attendibile di quanto di nuovo il panorama della prosa italiana propone; con i racconti si cimentano gli scriventi in cerca di affermazione, pubblicando sulle tante riviste indipendenti – cartacee o sul web – che forniscono agli editor un bacino di pesca (Raccis 2021).

L'utilità “sociologica” del genere non basta a definire un orizzonte di potenzialità che non si esaurisce solo in una supposta priorità strategica del racconto rispetto al romanzo, ma che coinvolge parallelamente forme e funzioni della sperimentazione narrativa e letteraria in modi capaci di problematizzare radicalmente l'idea di una marginalità rispetto all'influenza del modello romanzesco. Se il racconto italiano in alcuni momenti della sua storia, e in particolare nel dopoguerra, come ha dimostrato Massimiliano Tortora, ha mostrato «una fisionomia molto tradizionale, recalcitrante di fronte ad ogni ipotesi di sperimentazione narrativa» (Tortora 2014, p. 15), questo non ha esaurito, soprattutto dopo gli anni Sessanta, la sua capacità di rappresentare progressivamente un «laboratorio ove collaudare nuove soluzioni narrative» (Ivi, p. 37). E soprattutto guardando in ampiezza al contesto letterario europeo del Novecento, e alle soluzioni narrative che l'hanno tendenzialmente caratterizzato, la maggiore audacia formale e strutturale del genere breve può essere pensata, riprendendo le note posizioni di Guido Guglielmi, soprattutto in rapporto a possibilità espressive che al romanzo sembrano, da certi punti di vista, inibite: «E il racconto assume una particolare importanza nel Novecento perché diventa la struttura di base del romanzo formalmente più innovativo» (Guglielmi 2006, p. 27). Proprio perché incapace di «riassumere la totalità del mondo in una prospettiva delle prospettive», lo scrittore novecentesco concepisce il racconto come possibilità «di disperdere la storia in una pluralità di incidenti narrativi» (*Ibidem*), in modo da farla continuamente deviare, e impedirle di assumere una configurazione definita. Tentare però di attraversare criticamente una fenomenologia delle narrazioni che adottano una forma breve e brevissima nell'Italia del XXI secolo attraverso l'enucleazione particolare di un singolo autore significa riproporre un paradosso simile a quello dichiarato in precedenza ma al contempo implica il proiettarsi verso un orizzonte problematico peculiare. Rivendicare oggi la scelta

della narrazione breve in modi trasgressivi, antagonisti, polemici nei confronti della pervasività commerciale del romanzo significa infatti, secondo la lettura proposta da Pierluigi Pellini, trasformare «la libertà sperimentale, il partito preso del frammento e del non finito» (Pellini 2020, p. 763) in strumenti utili a rivelare «complicità profonde con un'idea tradizionale di letteratura - quanto le [...] ricette un po' stereotipate del nemico conclamato, il romanzo di successo» (Ivi, p. 771). Letterarietà più o meno esibita; vocazione sperimentale; apparente marginalità, tratti parziali che non sono in grado di esaurire il panorama della produzione letteraria complessiva del genere racconto ma che possono essere grossomodo rubricati, senza pretese di esaustività, in due sintetiche tendenze: «da un lato un filone di micro-racconti che ha tangenze con il *poème en prose*; dall'altro una novella che a volte nasconde, e più spesso esibisce, nostalgie (neo-) realiste» (*Ibidem*). Rispetto al quadro delineato il caso rappresentato dalla produzione breve di Vitaliano Trevisan potrebbe rappresentare non solo una sfumata eccezione, da cogliere nella contraddittorietà delle sue manifestazioni, ma anche un momento particolare di approfondimento delle questioni appena delineate. Volendo poi seguire ancora il suggerimento di Pellini si potrebbe capire come, se rapportato al panorama dei micro-racconti simil *poème en prose*, il lavoro di Trevisan possa distinguersi perché capace di dare spazio alla rappresentazione di una tensione mimetica a cui fa da contraltare una presenza non marginale del soggetto, che domina e modella la narrazione, e per una forte dose di complessità e ambivalenza, anche intertestuale, del racconto. Mentre per quanto riguarda la tendenza legata al «nuovo interesse per forme narrative o d'inchiesta documentaristiche e di non-fiction» (Donnarumma, Policastro p. 9) oppure indirettamente all'influenza di un modello narrativo che potrebbe inglobare, tra gli altri, opere di autori come Vanni Santoni, Tiziano Rossi, Ugo Cornia, è evidente in Trevisan una vocazione espressiva incapace di esaurirsi soltanto nelle forme di «una rappresentazione realistica, al tempo stesso frammentaria e coerente [...], dell'Italia contemporanea» (Pellini 2020, p. 771). Stando a sentire le dichiarazioni stesse dell'autore, questa distanza sembrerebbe assoluta: «Il realismo credo sia una cosiddetta corrente letteraria: se è così non ho rapporti; no; il mio progetto letterario è semplice: continuare a scrivere in prima persona cercando di alleggerire "io" il più possibile» (Donnarumma 2008, p. 23). Ma ad un'analisi più circostanziata delle raccolte, la questione può apparire diversamente, e meno lineare può apparire la distanza di Trevisan dagli orientamenti descritti.

Già da *Standards vol. I* la necessità di allargare l'enunciazione del discorso alla «contaminazione non solo di forme discorsive letterarie ma anche ad altre, come per esempio la musica o l'arte pittorica» (Adamo, Tomasi, Malvestio 2015), come già il titolo, ispirato alla serialità dei temi musicali tipici del jazz, permette di inferire, sembra produrre anzitutto un tentativo di «togliere narratività ai testi, senza però ritrovarsi completamente sperduti» (*Ibidem*), e di definire una strategia narrativa in grado di incardinare l'apparente assenza di trama in un monologo fitto di stratificazioni, riferimenti e tensioni interne. Il lavoro di riassorbimento e di riconfigurazione della scrittura narrativa in stile, se trova dei referenti espliciti nelle figure di Thomas Bernhard e Samuel Beckett, riesce però a definirsi attraverso alcuni strumenti particolari. La spontaneità di un lavoro autobiografico in cui il soggetto autoriale è al contempo centro della narrazione e garanzia di tenuta finzionale viene incrinata da strategie che ricalibrano la voce narrante che provocano la disseminazione di occasioni metaletterarie e metanarrative. Già nel primo racconto, *Quando cado*, proliferano momenti di autoriflessività che non sono altro che *mise en abyme* della stessa narrazione:

Ma non c'è tempo di speculare su questo: innumerevoli ricordi occupano tutto il nostro essere. Essi non si succedono né in ordine cronologico né in ordine di importanza, ma ci vengono bensì incontro da ogni direzione, alla rinfusa, anch'essi con velocità sempre maggiore, episodi importanti, futili, futilissimi e importantissimi; donne, uomini, bambini, animali, fiori, profumi, [...] gli occhi di un uomo che abbiamo detestato e il perché; le mani di una donna (Trevisan 2002, p. 9).

Di una narrazione, beninteso, che mostra di procedere per concentrazione e per analogia, costruendosi via via, «con un passaggio molto musicale, che procede prima per accumulo, poi per “decumulo”» (Adamo, Tomasi, Malvestio 2015), e che attraverso questo movimento costruisce rapporti tematico-formali di simmetria dove i singoli elementi, lungi dal proporsi in un ordine definito, possono essere ripetuti anche ossessivamente. La paura dell'altezza del protagonista-narratore, ad esempio, è una costante di senso che si rifrange per accumulo, sin dal titolo, in molteplici occasioni, ed è mediata sempre da un verbo all'imperfetto:

Comunque, *pensavo fumando*, la cosa strana è che io non sia mai caduto, pur mettendomi costantemente, a ogni occasione, nella situazione più prossima possibile alla caduta [...]. Naturalmente, *pensavo fumando*, ero rimasto molto impressionato dall'incidente e mi dispiaceva per le mani di Tiziano [...]. Tutti, *pensavo fumando*, [...] ma proprio tutti si aspettavano che io, prima o poi, cadessi da qualche luogo alto, e anche oggi, visto il

continuo lavoro che faccio, continuano ad aspettarselo (Trevisan 2002, p. 17).

Nel presente continuo della scrittura la circolarità e la concentrazione provocata dalle ripetizioni e dalle continue smorzature della tensione narrativa incontrano poi un moderato tappeto paratestuale e intertestuale che, componendosi di riferimenti a Philip Larkin, a Henry James, o rifacendosi al modello beckettiano, accompagna il farsi dell'opera e cifra, da certi punti di vista, una capacità di sguardo dal peculiare «valore politico, nel senso corretto del termine» (Donnarumma, Policastro 2008, p. 23). Ed è per questo che in *Xmas Carol*, la dissezione di un rapporto affettivo include anche considerazioni sulla vita produttiva dell'Europa moderna: «E comunque a Rotterdam, in un anno, arrivano più auto giapponesi di quante ne arrivino a Bremahaven nello stesso anno. [...]. C'è una tale quantità di tutto, di tutto in quantità industriale, e tutto è industria» (Trevisan 2002, p. 50). Allo stesso modo, in *Accanto a una tomba*, tra i vari esiti di una visita cimiteriale che produce digressioni e altri incontri, si possono cogliere sparsi cenni di uno spazio sommerso dai rifiuti: «La marea di rifiuti montava sin dalle prime ore del giorno, all'esterno e all'interno, e continuava a salire fino alle prime ore del pomeriggio, poi una tregua, e quindi [...] fino a notte inoltrata» (Ivi, p. 80). Tra tentativi di destrutturazione della trama, rimandi a tratti iperletterari, complicazioni, accumulazioni diegetiche e squarci mimetico-polemici, la produzione breve di Trevisan riesce ad assestarsi, con una consequenzialità che porterà sia verso le prove concentrate di *Shorts*, sia verso i racconti lunghi di *Grotteschi e arabeschi*. Nel caso di *Shorts*, come si proverà a dimostrare successivamente, le caratteristiche appena abbozzate sembrano presentarsi in maniera completamente diversa, con la rastremazione dei contenuti e della narrazione in micro-racconti che si esauriscono in vuote figurazioni di senso, ma che al contempo possono paradossalmente dialogare con quella «che si potrebbe considerare come la novella italiana media del secolo XXI: un testo che riassume il destino di un personaggio mettendo in scena uno o più momenti epifanici [...]» (Pellini 2020, p. 773). In *Grotteschi e arabeschi* invece, tra la presenza paratestuale di Petrarca e il rifacimento straniato di un racconto di Poe, le storie di rovina e riconoscimento sono il prodotto di un incontro con il reale che è ancora, come ricorda Raffaele Donnarumma, «quello che si è perduto, quello che la contemporaneità idoleggia e falsifica e ciò che sempre ritorna» (Donnarumma 2014, p. 88). Per questo motivo un discorso volontariamente «incrostato

di luoghi comuni» e sempre viziato da un principio di ricorsività e ossessività, non rinuncia ad un «principio di extra-località» (*Ibidem*), capace di produrre comunque sguardi critici sulle forme di organizzazione del reale. Come accade ad esempio ne *Il barillozzo di Amontillado*, che attraverso la descrizione del rapporto di lavoro tra l'autore e il regista Matteo Garrone, lancia un attacco frontale ai sistemi di produzione artistica e agli effetti, simbolici o meno, della loro influenza: «Ma è così difficile scambiare incertezza per apertura, assenza di posizione per obiettività, vuoto per profondità. Molte carriere, artistiche e non, si fondano su questo, l'importante è che nessuno se ne accorga» (Trevisan 2009, p. 77).

2. Uno sguardo critico sul reale, frutto di una «forte tensione etica» (Trevisan 2004, quarta di copertina), è rivendicato anche dalla quarta di copertina di *Shorts*, pubblicato nel 2004 nella collana Stile libero di Einaudi e vincitore del Premio Chiara di quello stesso anno. Il libro raccoglie 50 micro-narrazioni che condividono la «musicalità improvvisata e geometrica» (*Ibidem*) degli omonimi *shorts*, microfilmati con cui venivano presentati brani jazz durante gli anni Quaranta. Il gesto di accorciare viene offerto al lettore a partire dalla copertina del libro, recante un'illustrazione di Rosario Morra in cui una mano guantata impugna un paio di cesoie da giardino puntandole verso chi osserva. Oltre a rimandare al tema del lavoro, così caro a Trevisan, l'illustrazione fa anche riferimento a un oggetto, un testo, che è stato potato invece di essere sottoposto al lettore nella sua interezza. Le micro-narrazioni di Trevisan sono allusioni a una storia che si conclude dopo poche righe dal suo inizio, stroncando sul nascere una trama per impedirle di svilupparsi compiutamente, rifiutando così di accordare agli elementi dell'intreccio lo spazio e il ruolo che le narrazioni tradizionali solitamente concedono loro. È da rintracciare in questo gesto di amputazione l'espressione dell'avversione di Trevisan nei confronti dello *storytelling* e la sua volontà di giocare con le aspettative del lettore. Questa strategia è riassunta nel testo *Pausa* in cui il narratore, un batterista blues, compie una pausa dopo aver eseguito l'ultima rullata in preparazione al colpo di piatti che dovrebbe chiudere il brano e l'esibizione della band. La tensione narrativa arriva al culmine quando il batterista prolunga la pausa fino al momento in cui fra lui e il pubblico si apre una voragine. Allo stesso modo, dopo aver posto le premesse per un racconto, Trevisan interrompe improvvisamente la narrazione proprio quando questa dovrebbe decollare, creando così una voragine fra sé e il lettore. Oltre ad evidenziare i punti deboli del racconto di finzione (Colin 2013), questa messa in scena del

deragliamento dell'intreccio ne denuda i meccanismi, mostrando l'importanza del ritmo e dei tempi con cui il racconto asseconda o frustra le sue aspettative. Nonostante la loro messa in scacco, i meccanismi dell'intreccio, deragliati o del tutto assenti, rimangono centrali nella costruzione del racconto.

Par le jeu autour de la perte du contrôle dans la configuration de l'intrigue, la nouvelle désigne ce qui la constitue et, simultanément, les possibles faiblesses dans la mise en place du récit. L'on en vient paradoxalement au même constat que pour le jeu autour des règles montrées avec ostentation: la nouvelle s'élabore à partir d'éléments dont on souligne l'usure, et qui malgré tout restent indispensables pour construire la fiction (Ivi, p. 62).

Rifiutando di presentare un intreccio compiuto, il narratore rifiuta di fornire al lettore le coordinate necessarie perché egli possa interpretare il racconto senza ambiguità. Se gli elementi che compongono la trama sono strumenti al cui utilizzo lo scrittore si dovrebbe disciplinare così che il lettore possa apprezzare il loro impiego, il rifiuto di questi strumenti rappresenta per il primo una possibilità di liberazione dalle regole del gioco e per il secondo la possibilità di osservare un ricamo tessuto a metà e lasciato sul banco di lavoro, una narrazione sezionata come in una tavola anatomica. Non è un caso se il luogo prescelto per il gioco metanarrativo di messa in discussione dei meccanismi dell'intreccio e della messa in scena di questo processo (come abbiamo visto in *Pausa*) è proprio il racconto, magari nella sua forma brevissima. La sintesi garantita dalle micro-narrazioni permette, grazie all'accumulazione, un'ostentazione delle disfunzioni volontarie dell'intreccio che un romanzo non riuscirebbe a proporre e mettere al centro della storia (*Ibidem*). Quando poi la prosa disfunzionale viene inserita in un macrocontesto come la raccolta di micro-narrazioni che, data la lunghezza delle prose, rende possibile un libro contenente un gran numero di testi, questo effetto destrutturante si amplifica a dismisura. *Shorts* interiorizza la precarietà e la sintesi che rappresentano «il maggior propellente alla sperimentazione formale negli ultimi vent'anni» (Raccis 2021, p. 68.), e, in virtù dell'effetto destrutturante di cui sopra, esemplifica meglio di altre opere di Trevisan il rifiuto dell'intreccio, posizione che caratterizza le forme brevi e che ne motiva il privilegio estetico ed ermeneutico che la letteratura italiana contemporanea accorda loro (Pellini 2021). Meglio di altre opere perché, invece di limitarsi a negare l'intreccio e i suoi strumenti, Trevisan li ostenta nel loro utilizzo disfunzionale. Oltre a questa

componente metanarrativa, che fa di *Shorts* uno degli esempi più illustri di raccolta di micro-narrazioni, possiamo individuare nel libro un'altra componente, metaletteraria, che percorre tutta l'opera di Trevisan. Autore generoso quando si tratta di tributare ai propri maestri i dovuti meriti attraverso riscritture esplicite, epigrafi e citazioni in bibliografia, Trevisan ha limitato in *Shorts*, rispetto a quanto fatto sia nelle altre raccolte di racconti e nei romanzi, (indicativo in questo senso *Il ponte: un crollo*), la disposizione di elementi paratestuali, come la bibliografia, che esplicitino i modelli a cui ha fatto riferimento. Modelli che, tuttavia, non mancano di esercitare, anche se più nascostamente, la loro influenza tanto in questo libro quanto negli altri e che consistono principalmente nell'*Imitatore di voci* (1993) del sopracitato T. Bernhard e nel *Sillabario n. 2* (1982), testo che Trevisan ha omaggiato con lo spettacolo teatrale *Note ai Sillabari*. La forza modellizzante di queste due opere non si esprime soltanto per quanto riguarda gli aspetti formali del libro, consistendo entrambi in raccolte di narrazioni che nel primo caso non superano mai la pagina e che nel secondo mostrano come caratteristiche principali la natura aneddotica e la serialità, ma anche per alcune scelte tematiche. Sembrerebbe impossibile non ricondurre il taglio cronachistico dei micro-racconti di *Shorts* alle prose brevissime dell'*Imitatore di voci*, che scivolano volentieri dal fantastico al farsesco, fino al noir gotico. Come si può notare da questi due frammenti collocati in posizione di chiusura rispettivamente in *Geografia*, testo contenuto in *Shorts*, e nell'*Imitatore di voci*, testo che dà il titolo al libro di Bernhard, la riscrittura e l'imitazione rimangono per Trevisan pratiche fondanti.

A un certo punto mi venne in mente che anche io avrei potuto fargli una domanda, ma non sapevo davvero cosa chiedergli. Ci pensai un po' ed ecco che mi venne un'idea. Mi avvicinai all'ubriaco e gli chiesi di dirmi dove ci trovassimo in quel momento. Mi guardò sorpreso e disse che non ne aveva assolutamente idea (Trevisan 2004, p. 43).

Abbiamo anche potuto esprimere dei desideri, e l'imitatore di voci ci ha accontentati con la massima premura. Quando però gli abbiamo fatto la proposta di chiudere il programma imitando la propria voce, lui ha detto che non ne era capace (Bernhard 1993, p. 12).

In entrambi i testi un fenomeno da baraccone (un fine conoscitore della geografia per Trevisan e un imitatore di voci per Bernhard) viene smascherato dal pubblico di fronte al quale si esibisce, dimostrando l'impossibilità di ottenere una conoscenza pressoché illimitata del reale senza sacrificare ad essa una parte della propria

umanità o della coscienza di sé. Assistiamo alla messa in scena di un'umanità prostrata anche nel *Sillabario n. 2* di Parise, che condivide con *Shorts* alcune presenze animali allegoriche, come i fagiani che nella prosa *Sesso* sono accostati a una coppia di umani. In *Shorts* e nei modelli ai quali Trevisan ha fatto riferimento, la vita degli esseri umani è stravolta da forze al di là della loro comprensione, come il tragico fato che acceca il personaggio di *Kilti*, da ricondurre al modello di *Fourati* nell'*Imitatore di voci* di Bernhard, oppure rendono schiava la signora cinquantenne protagonista in *Sesso* di Parise. Si tratta di testi in cui i protagonisti vivono un'epifania negativa, sperimentando la vuotezza della loro esistenza o assistendo agli effetti della propria mancanza di umanità, testimoniando ad esempio la crudeltà nei confronti degli animali che sta al centro delle prose *Trecento bestie*, *Piccioni*, *Sparrows* e *Una famiglia di ghiri*. Rispetto al modello dei sillabari di Parise, le prose di Trevisan non si propongono di pervenire a un senso attraverso l'enumerazione del reale, modalità prescelta per raccontare il presente secondo l'epistemologia della nostra epoca (Raccis 2021), ma minano dall'interno la possibilità stessa della costruzione di senso attraverso la struttura dell'intreccio. Manca, inoltre, nel modello di Bernhard e Parise, l'ambigua commistione di autobiografia e fiction che troviamo in *Shorts*, così come mancano quegli elementi testuali che, nelle prose di Trevisan, cercano di vincere il sospetto del lettore attribuendo veridicità al racconto. Esempio, in questo senso, il già citato *Kilti*, in cui l'ambientazione resa esplicita, i puntini di sospensione che censurano il nome dei personaggi e l'inserimento di un a postilla in corsivo in cui l'autore si rivolge direttamente al lettore per ringraziare chi gli ha fornito informazioni circa la storia raccontata garantiscono la veridicità della narrazione (Trevisan 2004). Indicativo che questo testo, che dovrebbe riportare un fatto di cronaca, sia seguito dalla prosa *Icone*, d'evidente ispirazione gotica e horror. Dimostrando di saper padroneggiare gli elementi fondanti delle micronarrazioni che popolano il panorama letterario dell'Italia contemporanea, come il rifiuto dell'intreccio e la messa in scena di un personaggio attraverso uno o più momenti epifanici (Pellini 2020), e destreggiandosi con una strategica ambiguità che impiega elementi metanarrativi e metaletterari, realismo e fiction, Trevisan è riuscito a comporre vuote figurazioni di senso che riasumono il destino umano in un'assenza, un vicolo cieco.

* Il paragrafo 1 è attribuito a Federico Masci; il paragrafo 2 a Riccardo Innocenti

Bibliografia

- Donnarumma R., Policastro G. (a cura di), *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, in «Allegoria», 57, 2008.
- Adamo P. G., Tomasi F., Malvestio M., (a cura di), *L'autore, il genere, il pubblico. Intervista con Vitaliano Trevisan*, in «Le parole e le cose», online dal 25 maggio 2016, consultato il 10 agosto 2022, URL: <https://www.leparoleelecose.it/?p=23115>.
- Bernhard T., *L'imitatore di voci*, Milano, Adelphi, 1993.
- Colin C., *La regle et le jeu*, in «Itinéraires», online dal 01 ottobre 2013, consultato il 10 agosto 2022, URL: <http://journals.openedition.org/itineraires/795>; DOI: 10.4000/itineraires.795.
- Cornia U., *Le storie di mia zia (e di altri parenti)*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- Donnarumma R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Guglielmi G., *Un'idea di racconto*, in «il Verri», 30 gennaio 2006.
- Parise G., *Sillabario n. 2*, Milano, Mondadori, 1982.
- Pellini P., *Di qualche micro-racconto contemporaneo in Italia* in (a cura di) S. Brugnolo, I. Campeggiani, L. Danti, *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020.
- Policastro G., *Per «carezza di disorientamento». Inchiesta sulla marginalità del racconto nell'editoria contemporanea*, in «Allegoria», 69-70, gennaio-dicembre 2014.
- Raccis G., *(Non) è un paese per racconti*, «Narrativa», 41 | 2019, online dal 01 novembre 2021, consultato il 11 agosto 2022. URL: <http://journals.openedition.org/narrativa/354>; DOI: <https://doi.org/10.4000/narrativa.354>.
- Rossi T., *Qualcosa di strano. Raccontini*, Milano, La Vita Felice, 2015.
- Santoni V., *Personaggi precari*, Roma, Voland, 2013.
- Tortora M., *Il racconto italiano del secondo Novecento*, in «Allegoria», 69-70, gennaio-dicembre 2014.
- Trevisan V., *Standards vol. I*, Milano, Sironi Editore, 2002.
- Trevisan V., *Shorts*, Torino, Einaudi, 2004.
- Trevisan V., *Il ponte*, Torino, Einaudi, 2007.
- Trevisan V., *Grotteschi e arabeschi*, Torino, Einaudi, 2009.
- Trevisan V., *Works*, Torino, Einaudi, 2016.

“Hunger is Hunger”: Food Politics, Cultural Identity and Social Stratification in Kashmir through G.N. Gauhar’s *Pun-Te-Paap*

Swathi Lakshmanamoorthi, Balasubramaniam Padmanabhan

Bharathiar University

Abstract

This research article discusses the anthropology of food in Kashmir by discerning food as a cultural identity for Kashmiris and attempts to construe the politics of food in accordance with geographical area and social class structures as portrayed in G.N. Gauhar’s *Pun-Te-Paap*. Kashmir is one of the conflicted territories where the identity of Kashmiriyat is signifying unique aspects of coexistence, diverse culture and ethnicity. The population of Kashmir comprises Hindus, Muslims, Buddhists, Sikhs, Dogras, Gujjars and many other small ethnic groups including the tribes and they all follow different cultural practices with marked distinctions in their food, fashion, architecture, language and religion. The novel *Pun-Te-Paap* portrays the socio-political scenario of Kashmir and offers a detailed insight into the cultural practices and the topography of the area. The paper attempts to analyse the role played by the social hierarchy in the preferences and practices of food by employing the theoretical framework of Max Weber’s theory of Social Stratification in order to understand the significant factors that contribute to the food politics in the region of Kashmir focusing on the cultures of Muslims and Gujjars. The concept of food politics is interpreted with the aspects of production and consumption of food observing the influence of social status and geographical features in determining the food culture.

Keywords: Kashmir, food politics, social stratification, cultural identity.

Il saggio, in quanto contributo alla ricerca antropologico-alimentare in Kashmir, tenta di ricostruire le relazioni tra politica alimentare, area geografica e strutture di classe a partire dal romanzo breve *Pun-Te-Paap* di G.N.Gauhar. Il Kashmir è un territorio in cui l’identità del Kashmiriyat, frutto di coesistenza di cultura ed etnia diverse, si fa particolarmente evidente. La popolazione del Kashmir comprende infatti indù, musulmani, buddisti, sikh, dogra, gujjar e molti altri piccoli gruppi etnici, e tutti seguono pratiche culturali diverse con marcate distinzioni nel campo del cibo, della moda, dell’architettura, della lingua e della religione. Il romanzo in oggetto, *Pun-Te-Paap*, ritrae lo scenario sociopolitico del Kashmir e offre una visione dettagliata delle pratiche culturali e della topografia della zona. L’articolo cerca di analizzare il ruolo svolto dalla gerarchia sociale nelle preferenze e nelle pratiche alimentari, utilizzando il quadro teorico della teoria della stratificazione sociale di Max Weber, al fine di comprendere i principali fattori che contribuiscono al delineamento della politica alimentare nella regione del Kashmir, concentrandosi nello specifico sulle culture dei musulmani e dei gujjar. Il concetto di politica alimentare è così interpretato attraverso una precipua attenzione al momento della produzione e del consumo di cibo, all’influenza dello status sociale e delle caratteristiche geografiche, fattori che delineano una specifica cultura alimentare.

Keywords: Kashmir, politica alimentare, stratificazione sociale, identità culturale.

I. Introduction

The cultural and ethnic coexistence in Kashmir is one of its most renowned features which is termed as ‘Kashmiriyat’. The multicultural coexistence in Kashmir is possible because of the socio-geographical orientation of the people. As a borderland sharing boundaries with different nations, the region remained vulnerable to various foreign invasions and is influenced by the cultural symbols and practices of the settlers. The notion of Kashmiriyat emphasises

communal harmony and the indigenously secular nature of the territory and also signifies the sociocultural identity of Kashmir. The heterogeneity in the population of Kashmir avails the groups to follow different cultural practices with marked distinctions in their food, fashion, architecture, language and religion. The plurality of the culture of the region is manifested through various cultural symbols. This research article focuses on food as a cultural symbol to determine cultural identity and attempts to discern the determining conceptualisations of food politics in the multicultural society. Food has greater significance by playing an important role in constructing identity through the sense of culture imbibed within it. Claude Fischler states, that “food and eating as a field for research and claiming possession of it in the name of cultural relativism, researchers in experimental psychology, physiology, physical anthropology and nutrition were busy analysing the human relationship to food in terms of behaviour, metabolic regulation and nutritional requirements” ascribing meaning to food in two dimensions: “biological to the cultural, from the nutritional function to the symbolic function” (Fischler 1988, p.275). Another underlying meaning exhibited by food is the socio-economic factor of an individual or a social group which also reveals their position in the ladder of social stratification. Food politics deals with the power and policies involved in the production, distribution and consumption of food in a society influenced by the social class system. In case of Kashmir, the geographical terrains also contribute to food politics and cultural differences. The inequality widely prevalent in the social stratification of Kashmir region can be traced through the food culture which acts as an internalized concept in the cultural and economic factors of the society. The “possessors of capital” (Bourdieu 1986, p. 19) determine social, cultural and economic factors in the social structure. Pierre Bourdieu in his *The Forms of Capital* states that, “The structure of the field, i.e., the unequal distribution of capital, is the source of the specific effects of capital, i.e., the appropriation of profits and the power impose the laws of functioning of the field most favourable to capital and its reproduction” (Bourdieu 1986, p. 19). The economic and geographic elements affect the equal distribution of wealth and food among the people. Therefore, focusing from the perspectives of the Muslim and Gujjar communities, the paper attempts to discern the socio-cultural factors responsible for the unequal distribution and consumption of food through a textual interpretation of G.N.Gauhar’s novel, *Pun-Te-Paap*. Adding to the discussion on food politics, the paper also emphasises on the unique

cuisine culture of Kashmir which contributes to the construction of a distinct identity of the region.

Pun-Te-Paap, the first ever Sahitya Akademi award winning novel in Kashmir Literature, delineates the manifestation of the post-independence scenario of socially constructed conventions embodied with the images of Kashmir's topography through the lives of the protagonists, John and Yaqub. The author Ghulam Nabi Gauhar held positions like Defence Counsel for former Prime Minister of Jammu and Kashmir as jurist and Special Magistrate Municipal Cases, Special Magistrate Forest Cases and Chief Judicial Magistrate as judge which provided him resources for his socially and politically enriched literary contributions. Gauhar contextualises his views concerning the social structure and the high politics that delves in post-independent Kashmir through his works. Gauhar's professional distinctions as jurist, judge and novelist exhibit his incessant involvement in featuring the reflections of the controversial scenarios of high politics like commenting on the sieges of Hazratbal and Charar e Shareef through his works—*Hazratbal Central Stage of Kashmir Politics and Military Operation in Kashmir – Militants Insurgency at Charari-Sharif*. His passion for literature and his aesthetic sense act as the muse for his literary contribution which comprises of translations, poems, novel, monographs and non-fictional writings on mysticism.

Previous researches have multiple discussions and interpretations on various dimensions of the food politics that prevail around the world. The aspects of culture and class as determinants of food practices in United States, Canada, Mexico and Denmark are analysed to study the privileges experienced by the middle class and working-class people in acquiring food that is both healthy and desirable (Maguire 2016). A research was conducted on the role played by government policies and politics in shaping the nature of Italian cuisine and food habits providing a new perspective to the history of consumerism and food studies by examining how political change affects food consumption habits in Italy (Helstosky 2004). This paper studies the system of power and hegemony in the society that contributes to the changes in food habits with the implementation of new policies and the politics involved in it is studied from the perspectives of dalits, women and diasporic community to understand the power as a tool of social control and manipulation with food and its politics as center of analysis. Complete literature review reveals that no literary study has been done on food politics in Kashmir region. So, the current study attempts to

elucidate the differences in distribution, production and consumption of food among the Kashmiris by observing the influence of class distinctions.

The study employs the theoretical framework of Max Weber's theory of Social Stratification to discern the food politics that prevails in Kashmir because of the class distinctions. Through Weber's theory, the paper interprets the factors that influence the imbalanced production, distribution and consumption of food under three levels, such as class, status and power among the people of Kashmir. With the novel's particular focus on Muslim and Gujjar communities, the paper limits its discussion to the differences and inequality in food culture between these two communities.

II. Food and Cultural Identity

G.N. Gauhar's *Pun-Te-Paap* describes the post-independence scenario emphasising socio cultural and topographical aspects of Kashmir. The fictional frame of *Pun-Te-Paap* provides diverse views on social classes and geographical structures of the region through two young boys, Yaqub and John representing the bourgeois class who narrate their struggles in building their own future by fighting against the conventional social norms and divisions in Kashmir. Kashmir has certain unique features like topography, culture, fashion, and food. In this research article, specific focus is given to the food culture of Kashmir including the cultural and political aspects involved in food. Food culture contributes to define the background of one's personality, social class, community, ethnicity and nationality. Kashmir as a multicultural society has unique cuisine different from the other states of India. Ethno-foods like Wazwan, Salt Tea, Rogan Josh, etc., form the crux of the identity of Kashmir. In most parts of India, Brahmins follow strict vegetarianism. Whereas in Kashmir, along with Muslims, Sikhs and Gujjars, Kashmiri Pandits (Brahmins) consume selective cuts of the meat from selective parts of the region as they consider few foods to be impure. Certain food products act as catalysts to the identity of Kashmir which include "apple, saffron, almond and walnut" (Hassan 2021, p. 3). The region is also addressed as the 'land of saffron' as it is one of the chief producers of saffron. Even in the novel, the characters refer to the richness of saffron and a place called Kongewatan as, "[t]he word 'Kung' means saffron but the other half of the name 'Watan' has two dimensions. One meaning is the land of saffron and the other, the

land where saffron is being accumulated. In both senses the term suggests that saffron had been cultivated here.” (Gauhar 2017, p. 36) Furthermore, the unique dining etiquette, food recipes and products contribute to the distinct food culture of Kashmir. Kashmiris prefer to have their meals on Dastarkhan, a long carpet designed with Kashmiri prints which is exclusively used for dining. The people of Kashmir believe that following the modern dining etiquette, by sitting on chairs, is indecent. So, Kashmiris prefer Dastarkhan even when few people could afford luxurious dining set up similar to Mansoor’s family in the novel where “they had a dining room furnished properly with walnut wooden carved six chairs, a round table and in a glass case . . . [they considered] Such an arrangement is generally a borrowed item as Kashmiris do not like and even consider it indecent, to have food sitting on chairs with shoes on.” (Gauhar 2017, p. 82-83) Another significant ethno-food of Kashmiris is the consumption of variety of teas as beverages, for instance, Nun Chai or Sheer Chai, and Qahwa are few important beverages consumed with every meal of a day. The pink tea (Nun Chai) is consumed only in the parts of Kashmir which tastes salty and is usually served in samovars. The uniqueness of its taste and preparation makes the tea more notable among Kashmiri food culture. The “salt tea prepared with milk and butter and boiled to such an extent that in spite of good quantity of milk it remained as pink as the peach flower was the most liked hot drink in these high altitudes” (Gauhar 2017, p. 40). The colour pink is attained by the inclusion of baking soda and garnishing is added according to personal preferences. Commonly, tea and coldness are strongly associated in Kashmiri food culture where people enjoy tea and warmth by sitting near Hamam. This association of tea and Hamam depicts the scenario for close gatherings and exemplifies hospitality where the families of Haji and Mansoor enjoy this food culture in the process of extending hospitality, for instance, Haji encourages gatherings among his neighbours,

Hamam in the Amir Manzil has evolved into a place of rendezvous for the colony where up to late at night a group of a few neighbours of Haji would have a get together on the hot fixed stones of Hamam sipping several rounds of Qahwa . . . Haji and his associates would remain involved in discussions there till late at night.
(Gauhar 2017, p. 191).

Kashmiri cuisine is often and always associated with one of its most significant cultural food practice and food, Wazwan. ‘Waza’ re-

fers to the cook who prepares Wazwan dishes. This food practice is quite sumptuous with its process and is served on special occasions. Wazas are usually hired by households and they take pride in the art of Wazwan. In the novel, John's sister states "I do not think that you require to ignore these special varieties prepared with all dexterity by our WAZA, at least appreciate his art" (Gauhar 2017, p. 92). The Wazwan dishes include thirty eight recipes like Meethi, Chicken, Tabakmaaz, "Gushtaba, Kabab, Rogan Josh, Rista" (Gauhar 2017, p. 194) and many more. Therefore, similar to Dastarkhan, Nun Chai and Wazwan, Kashmir has many significant and unique food practices and recipes which contribute to the identity of Kashmir.

III. Food Politics and Social Stratification

Hierarchy is deep rooted in any social structure, "Gesellschaft" (society) or "Gemeinschaft" (community) (Waters 2010, p. 140). Stratification in the society is classified based on three major factors which include class, status and parties. Classification of class, status and parties are purely determined by the economic, social and power structure which are closely intertwined with each other based on the possession of property and assets, honour, prestige, and social action. The stratification prevailing in the society culturally influences the practices and preferences of the members of the society. For instance, people belonging to a particular stratum of the society prefer a particular lifestyle which signifies their class and status where the "Ehrenvorzügen wie dem Vorrecht auf bestimmte Trachten, auf bestimmte, dureh Tabuierung anderen versagte Speisen" (Weber 1922, p. 637) ("preferences may be the privilege to wear special costumes or to eat special dishes which are a taboo to others"; Waters, Waters 2010, p. 146). Correspondingly, the inclination of cultural practices and behaviour depend on economic and social order classifying the members of the society according to social strata. From the perspectives of food politics, the production, distribution and consumption of food supplies and food culture are highly influenced by class, status and power as it is considered as one of the privileges for having preferences and the reason for inequality. The novel Pun-Te-Paap exemplifies the differences in food culture built on the hierarchy of the society. The major characters, John and Yaqub around whom the plot revolves, belong to the upper stratum of the society, the "elitists" (Gauhar 2017, p. 140). Whe-

reas, their love interests, Reshma and Nazal, belonging to a tribal community, are considered to be “lower classes” (Gauhar 2017, p. 140) in the society. Historically, Gujjars are nomads and settlers in the mountains of Kashmir ages ago which explains their economic underdevelopment and difficulties in reaching resources. Therefore, both social class and geographical location of Kashmiri Muslims and Gujjars cause the difference in the production, distribution and consumption of food.

The focus is laid on the Kashmiri Muslim families in the novel to interpret the role played by social, economic and geographical factors in the preferences and consumption of food. John is the son of Haji Amir Din, a philanthropist and a rich businessman, assimilated with moral values and generosity. Haji is a “son of reputed scholar . . . he had a forest contract there in the locality . . . he has been a friend of poets like Mehjoor, Azad, Hairat and Fitrat” (Gauhar 2017, p. 34). This statement exemplifies clearly the class, status and power held by John’s family and his ancestral history. Haji is respected for his intellectual and spiritual insights, commented as “hear the sermon from the great evolutionary philanthropist, perfect gentleman, highly emancipated and conscious cultural activist, Haji Amir” (Gauhar 2017, p. 280). According to Max Weber, “die politische Zugehörigkeit oder Klassenlage entschied von jeher mindestens ebenso oft und heute die letztere weit überwiegend. Denn die Möglichkeit “ständischer“ Lebensführung pflegt naturgemäß ökonomisch mitbedingt zu sein. (Weber 1922, p. 637) (“class situations become the dominant reason for eligibility for selection to a Stand [status]. The possibility of a Stände-related conduct of life naturally tends to be conditioned economically”; Waters 2010, p. 145). In other words, economic condition contributes to both class and status. Whereas, status additionally includes prestige and honour, the “Würdegefühl” (sense of dignity) which relies on the “Schönheit und Tüchtigkeit” (beauty and excellence) (Weber 1922, p. 636) of the individual. Pertaining to the economic value of the property and assets, Weber defines the “alle diese Unterschiede differenzieren die Klassenlagen der Besitzenden ebenso wie der Sinn, welchen sie der Verwertung ihres Besitzes, vor allem ihres geldwerten Besitzes, geben können und geben, je nachdem sie also z. B. zur Rentnerklasse oder zur Unternehmerklasse gehören” (Weber 1922, p. 632) (“characteristics of ownership differentiate the class situation of the propertied as well as the meaning that the use of property can give, especially the money value of it. These distinctions in turn determine whether they belong, for example, to the class of pensioners or the class of

mercantile manufacturers”; Waters 2010, p. 139). Haji represents the class of mercantile manufacturers with high level of reputation categorizing him and his family in the highest level of social strata providing easy access of all aspects of society. Yaqub is the other character in the novel to represent the elite class, featuring as a member of the class of pensioners as he is the son of Mansoor Shah, a highest ranking official of sub-division i.e.; Tehsildar. Mansoor is influential, both economically and politically which elevates him to the elite class and also provides him effortless access to resources. The factors like class, status and power of the Kashmiri Muslim Families in the novel are portrayed to explain their capability to effortlessly acquire the production, distribution and consumption of food products.

Haji’s family reside in the hotspots of Srinagar, the capital city of Kashmir, with beautiful scenic view of the Nagin Lake. The location of their habitat being situated in the Kashmir valley makes it easy to receive and send food products from other parts of the nation compared to the other parts of Kashmir. The urban space prevailing in the region helps to avail all food products that are necessary for an uncompromising meal as the population below poverty live in the rural areas than the urban areas (Kohli, Rather 2021, pp. 18-19). The privilege of preference is determined by the class situation, i.e., the range of economic assets owned, which affects the choice of food practice and influences the food culture in the social strata. Tending to the notions of class situation and personal privilege, Max Weber opines, “Besitz und Besitzlosigkeit sind daher die Grundkategorien aller Klassenlagen, einerlei, ob diese im Preiskampf oder im Konkurrenzkampf wirksam werden” (Weber 1922, p. 632) (Property and assets’ and ‘lack of property or assets’ are therefore the basic categories of all class situations, no matter whether these two categories effect price wars or are effectively used in competitive struggles”; Waters 2010, p. 139). Since, the family of John belongs to the class of mercantile manufacturers and privileged class, the family members establish their class, status and power through their lavish lifestyle by preparing wazwan for their guests which is a grandeur food culture in Kashmir. In the novel, Haji invites for a collective meditation for the speedy recovery of his injured son, John. The congregation asks for lofty wazwan dishes to exhibit his reputation for the invited dignitaries through his hospitality. Haji prefers the mutton from perfectly cleaned rams butchered by skilled Kothdaar (meat supplier) and cooked by the best Waza of Kashmir as the reputation of his family lies in his hos-

pitality and also the popularity of the Waza.

[Haji] had inherited the custom of the throwing dinner or lunch parties either to celebrate some religious occasions called Khatam Sharif or had to invite dignitaries to widen his reputation as a known generous personality of the city. Hence he had, while he got designed his two storeyed bungalow, a considerably wide hall in the attic to accommodate the huge number of guests on such occasions . . . Kothdaar had bought the skilled butchers with him and his shepherd had controlled a herd of twenty to thirty sheep each weighing ten to twelve kilograms . . . it is out of gratitude for the sake of Almighty and His Beloved Prophet I am spending some fifty thousand rupees." (Gauhar 2017, pp. 86-87).

This excerpt explains the role played by class and status in determining the food preferences of an individual. In this regard, it is evident that Wazwan dishes belong to the category of grandeur lifestyle and are not affordable to everyone in the society emphasising the importance given to the class and status of Haji. The specification about the expenses for a grand party organised for a religious cause and the permanent space for such occasions manifest the luxurious lifestyle. In the case of Wazwan dishes, they include around seven to thirty-eight dishes served and consumed by Kashmiris considered to be expensive and an exhibition of status where "the elite in Kashmir were yet to develop a constructive shift in generosity and philanthropy which is confined to preparation of huge Wazwan cuisines on marriages and other functions, a total wastage." (Gauhar 2017, p. 24) From the perspectives of food politics, "[f]ood implicates matters of production, reproduction, distribution, consumption...Food also incorporates questions of economy, state-society relations, and environment, as well as intimate issues of personal, social, cultural and bodily status and identity" (Leach, et al. 2020, p. 2). The economic and social status of Haji compels him to make a choice of food.

Further, in the discussion of the food culture of elite families, Mansoor's family falls under the class of pensioners as he serves the state and enjoys the privilege of being a pensioner. Mansoor's family resides in the "posh colony of Rajabagh" (Gauhar 2017, p. 31) with "a small and quiet neighbourhood" (Bashir 2021, p. 62) and it is a place of prosperity. Similar to Haji, Mansoor also avails easy access to all food supplies because of his class, status and power. Mansoor never faces hinderances in the production, distribution and consumption of food, as he is economically efficient and geographically

approachable. As one of the highest-ranking officials, Mansoor's family follows a royal dining etiquette with selective food chosen very consciously according to the preferences of the family members. The term selective explains how only the freshly caught fish from a place near Weir in Safakadal and Nadro (lotus root), from the lakes of Dal, Anchar and Wular are preferred for consumption.

[Atiqa] would direct the male servant as what sort of vegetable, mutton, fish or cheese he had to bring from market to be cooked for lunch and dinner. She had planned out her menu properly so as to cook mutton or chicken one day, on the second of the week she would herself fry the pieces of fish and have fish curry cooked with any vegetable preferably Nadro or radish or leaves of green hakh and for the third day she would direct her milk vendor to supply fresh cottage cheese. Thus, she would change the menu in keeping with the appetite of her husband or Yaqub's demands. (Gauhar 2017, p. 127).

The effortless access to food supplies based on the choices of the family members exemplifies the no barrier lifestyle experienced by Mansoor's family. Considering the fact of Mansoor being categorised under the class of pensioner embedded with honour, explains the honorary position (status) held by "die Zugehörigen einer schwer zugänglichen Sekte und allerhand durch irgendein anderes Merkmal sich abhebende Kreise "ständische Ehre" (Weber 1922, p. 636) ("the members of almost inaccessible sect, and various circles which set themselves apart by [wearing] badges or displaying other distinct features. In this case, the purely conventional stratification is essentially based on pretension or usurpation of Stand"; Waters 2010, p. 144). Additionally, Weber states that "ist überall leicht gangbar, sobald eine bestimmte Gliederung der sozialen Ordnung faktisch eingelebt ist und, infolge der Stabilisierung der ökonomischen Machtverteilung, auch ihrerseits Stabilitäterlangt hat" (Weber 1922, p. 636) (particular stratification of social order has been factually initiated, and becomes fixed by being expressed through a specific lifestyle"; Waters 2010, p. 144). Weber's views construe the influence of class and status in the cultural practices, as in presenting an elitist dining etiquette and preferential choice of food that defines the class and status of Mansoor's family and also the idiosyncratic lifestyle exhibits the power held by him in the society. In addition to their food culture, their dining etiquette is filled with disciplined modern and traditional dining set up to offer impressive hospitality to various dignitaries working for the state.

Similar to Haji, Mansoor's family also experiences easy availability, access and utilization of resources and enjoys the possibility of preferring food products unlike the other members of the society. This also explains the level of authority held by Mansoor and his wife in ordering the subordinates of the house.

These instances related to Haji and Mansoor exemplify the role played by the economic order, social order and power structure in the day to day life in the urban spaces of Kashmir. The quality of having preference in food without any worry about finance or availability and access, categorises them in the top of the social strata and contribute significantly to inequality in the process of food consumption. In food politics, inequality starts with individual's choices similar to Haji and Mansoor's family. In other words, "it is presumed that change will come from altering the market or behavioural incentives to individual actors, so altering interests and decisions, and therefore food system outcomes – whether these actors are farmers making production choices, or consumers making decisions about what to buy" (Leach, et al. 2020, p. 3).

Gujjar community is the second group from the novel considered for the argument on food politics. Taking the economic and geographical factors into consideration, the inequality in the process of consumption of food is analysed. Gujjars are nomads and tribes of Kashmir, reside amidst the mountains and forest far removed from the urban spaces. Their historical background and ethnicity push them being categorised under the class of propertyless because of their frequent movement and temporal settlements. Weber commutates on the structure of segregation of class and status as

Die zur Kaste gesteigerte ständische und die bloß ethnische Scheidung differieren in ihrer Struktur darin, daß die erstere aus dem horizontalen unverbundenen Nebeneinander der letzteren ein vertikales soziales Uebereinander macht. Korrekt ausgedrückt : daß eine umgreifende Vergesellschaftung die ethnisch geschiedenen Gemeinschaften zu einem spezifischen, politischen Gemeinschaftshandeln zusammenschließt. (Weber 1922, p. 636).

[t]he class structure transforms the horizontal unconnected coexistence of the ethnically segregated community into a vertical system of hierarchical stratification. Expressed correctly: the comprehensive stratified community rooted in the caste distinction merges ethnically segregated communities, and enables them to take specific politicized communally based Gemeinschaft action. . . . However, caste stratification is accompanied by a 'vertical social gradation,' and acknowledges a socially accepted higher 'honor' to the benefiting privileged castes and Stände (Waters 2010, pp. 144 - 145).

In the society of Kashmir, Gujjars are determined as lower in class structure and they acknowledge themselves as backward class. Based on class situation and caste stratification in the society, the Gujjars in the novel identify themselves to be “lower” in the vertical system of hierarchical stratification. The character Reshma in her statement says, “I am a backward girl from the rude Gujjar stock” (Gauhar 2017, p. 155). The Gujjar lasses distinguish themselves as backward comparing their economic and honorary position with the families of John and Yaqub. Their detachment from the modern urban space provides them a distinguished lifestyle which is different from the desirable “lifestyle” (Waters 2010, p. 146). Reshma and Nazal, two Gujjar lasses reside in Haji’s camp in NilNaag and in nearby villages. The place is difficult to reach because of the insufficient services which lead to the difficulty in production, distribution and consumption of food.

NilNaag being situated in the high-altitude mountains of Kashmir, it is not viable for the cultivation of crops except maize, walnuts and saffron. Though the region is filled with natural resources, certain food supplies like salt, rice and other grains are not produced there and have to be transported from the plains which is a challenging process. Maize is one of the most prominent grains cultivated in the territory of Kashmir with the “area under maize cultivation . . . during 2016-17 was 295.2 thousand hectare with a production of 5411 thousand quintals” (Bhat, Dar 2020, p. 2750). This surplus production of maize provides excess availability of maize for the Gujjars compared to the other grains which are to be brought from other part of the country. The landscape restricts the production of rice and wheat in Kashmir. The geographical and climatic factors affect the availability of the other grains to the distinct parts of Kashmir which creates demand for rice, wheat, salt and many more. Distribution of food to the Gujjar communities is interrupted by the geographical factors as the tribes live in the mountains without sufficient facility for transportation and mobilisation of goods. The challenging task of transporting goods in the mountains is expensive. In order to avail the most essential food product, salt, which often fails to meet the demand often due to topography and climate, the Gujjars undergo heavy risk and experience severe losses of money and life. The difficulty in bringing salt to the highlands of Kashmir is accounted as follows.

In this landlocked country the only item of necessity, rock salt was an

item of export from adjoining hills of the Punjab. It cost one rupee for twenty kilograms (22 seers) but it was cumbersome to carry that through high passes and peaks to the valley; a trader who engaged ten horses for carrying had to lose two horses enroute during fatal accidents, so he could not compensate the lost, so restored to donkeys. That animal had a deceptive trait; while fully loaded with rock salt, would feign fatigue in the midst of a running stream and within half an hour the ass load of the salt would melt and the entire profit would fizzle away. Then the cheapest and most obedient two legged animal, the Kashmiri landless peasant was engaged who would with care and caution carry a head load of salt at a cheap rate but tedious and zigzag cliffs would cost at least one life for each exporter that would affect him badly. So a salt famine was a usual visitor with other calamities to the Valley (Gauhar 2017, p. 281).

In the quote above, landscape is portrayed as a barrier in the process of acquiring food. The description of slopes, steeps and streams explain the role of natural barriers in disrupting Gujjars' accessibility of food supplies. The region faced shortage of food supplies and products often, depicts inequality prevailing in the society. Along with the topographical barriers, "geht die ständische Gliederung überall mit einer Monopolisierung ideeller und materieller Güter oder Chancen in der uns schon als typisch bekannten Art zusammen. Neben der spezifischen Standeschre, die stets auf Distanz und Exklusivität ruht, und neben Ehrenvorzügen wie dem Vorrecht auf bestimmte Trachten, auf bestimmte, dureh Tabuierung anderen versagte Speisen" (Weber 1922, p. 637) (the stratification by Stände [and class] goes hand in hand with monopolization of ideal and material goods or opportunities . . . the specific honor of Stand, which always bases itself upon distance and exclusiveness, there are all sorts of material monopolies. Honorific preferences may be the privilege to wear special costumes or to eat special dishes which are a taboo to others; Waters 2010, p. 146). Gujjars being farmers, sheep grazers and labourers, classified under the category of working-class people are not able to afford huge capital on food. The cumbersome task of getting salt is affected by both topographical and economic hindrances.

The process of consumption is satisfied only with the production and distribution of products. Whereas for Gujjars, because of the restriction of availability and accessibility caused by external factors, consumption is often disrupted. Maize being the easily available resource it is often used as their staple food as rice and wheat are inaccessible. Reshma's uncle and the other grazers of sheep "collected maize Ata (flour), pure cow or buffalo ghee and human resources for assistance from good mannered young Gujjar woman . . . raised ovens with the help of the youth and were involved with

preparation of breads of corn flour” (Gauhar 2017, p. 279). This statement illustrates the limited choice for the utilization of food and their inability to define their preferences. The state of insufficient resources for equal production, distribution and consumption provides meaning to various levels as Arjun Appadurai states, “different persons in different contexts, are developed to a remarkably high degree and can signal caste or sect affiliation, life-cycle stages, gender distinctions, and aspirations towards higher status.” (Appadurai 1981, p. 495) These differences and distinctions based on class, status and power along with topographical compulsions affect the availability, accessibility and utilization of food resources in the context of food politics prevailing in the society of Kashmir.

IV. Conclusion

Food politics as a serious global issue gained the attention of international policy makers who attempt to determine the factors that affect the inequality in the process of food consumption. They include differences in environment, economy, gender, and the influences of modernisation. Globalisation directly or indirectly imposes alien food habits and distorts the preference of the traditional and cultural ethno foods associated with the identity of the society. These differences and transnational transitions are the root cause for hunger, poverty and other socio-economic issues. Economically, food culture is categorised based on the social stratification developed on the class, status and power distinctions. In multicultural Kashmir, the economic difference ranges from the merchandizers and pensioners of the elite society to labourers and farmers of the propertyless group. The historical and economic background compartmentalises Kashmiri Muslims and Gujjars into the elite and propertyless society defining the difference in class, status and power. Food politics, with the influence of economic factor is divided into groups with the privilege for the preference of food and insufficiency in food resources. This division between Kashmiri Muslims and Gujjar based on food culture establishes the inequality of production, distribution and consumption of food.

Bibliography

- Appadurai A., *Gastro-Politics in Hindu South Asia*, in «American Ethnologist», 8(3), pp. 495-511.
- Bashir F., *Rumour of Spring: A Girlhood in Kashmir*, New Delhi, Noida, Harpercollins Publishers, 2021.
- Bhat J. A., Dar E. A., *Growth, Yield and Economics of Maize (Zea mays L.) Varieties under Front Line Demonstrations in Ganderbal, Jammu and Kashmir*, in «International Journal of Current Microbiology and Applied Sciences», 9(12), pp. 2750-2755.
- Bourdieu P., *Forms of Capital*, in Richardson J. (a cura di), *Handbook of Theory and Research for the Sociology for Education*, Westport, Greenwood, 1986.
- Carol F. Hestosky., *Garlic and Oil: Food and Politics in Italy*, United Kingdom, Berg Publishers, 2004.
- Fischler C., *Food, Self and Identity*, in «Social Science Information», 27(2), pp. 275-292.
- Gauhar G.N., *Pun-Te-Paap*, New Delhi, Sahitya Akademi, 2017.
- Hassan M., *Food and culture: Cultural patterns related to food by indigenous communities in Kashmir – A Western Himalayan region*, in «A Journal of Plants, People and Applied Research», 22(44), pp. 1-20.
- Leach M., et al., *Food politics and development*, in «World Development» 134, pp. 1-19.
- Maguire J. S., *Introduction: Looking at Food Practices and taste across the Class Divide*, in «Food, Culture & Society», 19:1, pp. 11-18.
- Shaveta K., Khurshid A.R., *Food Security and the Public Distribution System in Jammu and Kashmir*, in «Economic and Political Weekly», LV(51), pp. 18-20.
- Waters D., Waters T., Hahnke E., Lippke M., Ludwig-Glück E., Mai D., Ritzi-Messner N., Veldhoen C. and Fassnacht L., *The distribution of power within the community: Classes, Stände, Parties*, in «Journal of Classical Sociology», 10(2), pp. 137-152 (trad. it., *Grundriss der Sozialökonomik*, Germany, Weber M., 1922).
- Weber M., *Grundriss der Sozialökonomik*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Seibeck), 1922.

m



V

«Fatti magnifici.... fatti documentati»: i racconti de *I miracoli di Val Morel* di Dino Buzzati

Magdalena Maria Kubas

Università degli studi di Torino

Abstract

Nel presente contributo analizzeremo alcuni aspetti stilistici e retorici dei racconti contenuti nella raccolta *I miracoli di Val Morel*. Il volume, pubblicato nel 1971 da Dino Buzzati, si compone di una serie di ex voto immaginari in onore di Santa Rita da Cascia. Il testo verbo-visivo è composto di 39 brevissimi racconti, accompagnati da immagini (frutto di una mostra pittorica tenuta precedentemente da Buzzati a Venezia) su cui sono apposte didascalie. In alcuni studi dedicati a *I miracoli di Val Morel* è approfondito il lato visivo, ossia le tavole che rappresentano l'ex voto e la situazione miracolosa, ma a nostro parere la parte verbale è altrettanto degna di interesse. Il testo buzzatiano presenta una tipologia interna per gradi (racconto; didascalia verbale sulla tavola; tavola). Nelle pagine dedicate alla narrazione verbale, grazie all'analisi stilistica e retorica, cercheremo di scoprire i modelli discorsivi alla base del realismo di questi racconti: a nostro parere si tratta di una serie di *microindagini* sui miracoli dipinti. Infatti, il tono dei racconti crea un effetto di realismo che incontra il fantastico (prevalente nelle immagini): in questo modo si crea il carattere grottesco che regna sull'intera collezione.

keywords: Racconti, Dino Buzzati *I miracoli di Val Morel*, ex voto, Santa Rita da Cascia.

The purpose of my contribution is an analysis of certain stylistic and rhetorical aspects of the short stories included in Dino Buzzati's collection *I miracoli di Val Morel* published in 1971. The collection is dedicated to imaginary ex votos in honor of Santa Rita da Cascia. This verbal-visual text is composed of 39 short stories, accompanied by images – the latter were presented during an exhibition held by Buzzati in Venice in 1970 – and captions directly painted on the mentioned images. In several studies dedicated to *I miracoli di Val Morel* the visual aspect related to the paintings representing the miraculous situations was examined – in my opinion the linguistic part is worthy of interest as well. The verbal-visual text of the collection presents an internal typology (story, verbal caption on the image, the image). Thanks to a stylistic-rhetorical analysis I will search for the discursive models on which bases the realism of the short stories – I will define them as *micro investigations* on the miracles painted – a realism that clashes with the fantastic (which prevails in the images) contributing to a strong effect of grotesque created within the collection.

keywords: Short story, Dino Buzzati *I miracoli di Val Morel*, ex voto, Santa Rita da Cascia.

I. I miracoli buzzatiani¹

Nel contributo qui proposto vorremmo indagare la parte verbale de *I miracoli di Val Morel*, l'ultima opera pubblicata in vita da Dino Buzzati. L'esame riguarderà in particolare la retorica e lo stile dei

1. Questo articolo si inserisce nell'attività di ricerca finanziata dal Progetto ERC "NeMo-Sancti: New Models of Sanctity in Italy (1960s-2000s) – A Semiotic Analysis of Norms, Causes of Saints, Hagiography, and Narratives". Questo progetto ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio europeo della ricerca (CER) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Orizzonte 2020 dell'Unione Europea, in virtù della convenzione di sovvenzione n. 757314.

brevi racconti contenuti nella raccolta: a nostro parere l'aspetto principale della narrazione verbale è una forte tendenza al realismo. *I miracoli di Val Morel* sono un insieme di 39 ex voto dedicati a Santa Rita da Cascia. Tipograficamente ogni ex voto occupa due pagine così impostate: i brevissimi racconti («micro-racconti», Coglitore 2011, p. 1) sono posizionati a sinistra, mentre le tavole pittoriche a destra². La parte verbale appare *isolata*, cioè non presenta inserimenti di tipo visivo, mentre la maggior parte delle tavole contiene inserimenti verbali che possono andare dalla sigla P.G.R. (per grazia ricevuta – con o senza punto – come in *Cappuccetto Rosso*), alla didascalia (come per *Il diavolo Porcospino*, *Fattacci al Collegio*, *I rinoceronti*, *Attacco al Vescovo*, *Il Serpente dei Mari*, *Il Vecchio della Montagna*, *I gatti vulcanici*, *I diavoli incarnati*, *Il caprone satanico*, *I vespilloni*, *L'orso inseguitore*, *I lupi*, *Il vampiro*, *I marziani*), a entrambi gli elementi (come per *Il colombre*, *La Balena Volante*, *I dischi volanti*, *Il gatto mamnone*, *Una ragazza rapita*, *Il labirinto*, *I rinoceronti*, *La Torre dei Dottori*, *Il sorriso fatale*, *I ronfioni*, *Le formiche mentali*, *Il pettirosso gigante*, *Caduta dalla Casa Usher*, *Il formicone*, *Schiavo d'amore*, *Il casellante*, *L'uomo nero*, *Il robot*, *Il tentatore*, *Il Pio Riposarlo*, *Schiava dei Mori*, *La nube di bisce*, *La bottiglia*). In alcuni casi, come per *Serata asolana*, *I ronfioni*, *Le formiche mentali*, *Uomo in fuga* (in cui l'intero racconto si conclude in due frasi: «È tutto spiegato nel dipinto. Non c'è proprio altro da dire», Buzzati 1971, p. 30), il testo occupa ampie porzioni dei dipinti: nel caso di *Uomo in fuga* la costruzione della tavola permette di fare quasi a meno del racconto, in cui il fatto è annunciato in tono ironico. Quanto alla natura del fenomeno degli ex voto, esso è legato maggiormente alle declinazioni visive: ciò non vuol dire che non esista in forma verbale o mista. Allo stesso tempo è chiaro che *I miracoli di Val Morel* rappresenti un'opera complessa anche nella realtà di partenza per l'invenzione fantastica. In uno studio dedicato agli ex voto Georges Didi-Huberman³ analizza le forme plastiche dell'espressione della gratitudine votiva. In uno studio precedente abbiamo avuto modo

2. La genesi della collezione buzzatiana, che va dalla sola immagine (con o senza didascalia) a «un'opera più che doppia» con la sua «complessità iconotestuale» è descritta nello studio in Baglioni 2022, p. 157-158. Riguardo alla relazione tra la pittura votiva, il suo senso, e le tavole de *I miracoli di Val Morel* di Buzzati è interessante l'analisi presentata da Coglitore 2012 nel capitolo «Ex-voto» (pp. 102-125). Coglitore analizza i modi con cui la resa buzzatiana si discosta dalla tradizione religiosa per assumere tratti «pop» in un universo in cui non si supplica un santo per sconfiggere il male presente nel mondo. Coglitore nota la dimensione narrativa delle tavole buzzatiane, in corrispondenza con la pratica religiosa e sociale di riferimento.

3. *Ex voto*. La traduzione italiana è uscita nel 2007 per Raffaello Cortina Editore.

di presentare una serie di riflessioni riguardo al tema della rimediazione della pratica cattolica degli ex voto, all'interno delle quali l'opera di Buzzati viene letta come un'operazione a più livelli (Ponzo, Kubas, Papasidero 2022, *passim*)⁴: *I miracoli di Val Morel* non è soltanto un'opera letteraria (e artistica) che riprende i modi tradizionali delle offerte votive; la raccolta buzzatiana porta gli ex voto fuori dai limiti del contesto religioso per riproporli in circostanze svincolate dalla religione, risemantizzarle e costruire significati nuovi e realtà nuove (*ibid.*)⁵.

La raccolta degli ex voto è preceduta da un racconto-cornice intitolato *Spiegazione*, in cui il narratore dal nome Buzzati parla del suo incontro con Toni Della Santa, un uomo misterioso, che si presenta come custode di una piccola cappella in montagna, in realtà (nella realtà del guardiano) un santuario di straordinaria tradizione e importanza. La creazione delle tavole precede la stesura dei racconti (Baglioni 2022, p. 158). Se così fosse si direbbe che in due momenti diversi l'espressione buzzatiana crei due aspetti (distinti) dell'universo de *I miracoli di Val Morel*, due poli della tensione parodistica dell'opera. Negli ultimi quarant'anni più studiosi si sono occupati dell'invenzione ironica e fantastica nell'opera in questione (v. anche Posenato 2009, p. 326). Secondo Patrizia Dalla Rosa (2004, p. 103) «Buzzati si serve del mistero per interrogare la realtà. Ci parla costantemente della realtà, ci parla delle cose più vere della vita [...]». È un'inclinazione che deriva dal paesaggio bellunese, continua la studiosa (cfr. *ibidem*). Nel nostro studio ci occuperemo di alcuni tratti dell'universo rappresentato, quelli legati allo stile e un uso retorico particolari grazie ai quali si crea l'effetto realistico e ironico della raccolta. Dalla Rosa (ivi, p. 103) continua sottolineando un «uso della lingua, focalizzato sul mistero» e l'«ambiguità del [...] linguaggio, che trasporta il lettore in ambito fantastico senza che se ne accorga». «Nelle didascalie dei quadri, veri e propri raccontini, Buzzati fa parodia della spiegazione scientifica» attraverso la quale

4. In un articolo precedente abbiamo avuto modo di indagare la collocazione culturale de *I miracoli di Val Morel* all'interno di una tendenza, recente, di ricontestualizzazione degli ex voto fuori dalla tradizione cristiana codificata (v. Ponzo, Kubas, Papasidero 2022). Il presente studio continua l'analisi precedente; qui l'analisi è dedicata esclusivamente alla parte verbale dell'opera buzzatiana, cioè ai brevi racconti che nella veste tipografica del volume sono collocati a sinistra.

5. È un fatto noto che nei luoghi in cui Buzzati aveva ambientato *I miracoli di Val Morel* il fantastico incontra il reale. L'amministrazione locale istituì il *Sentiero Buzzati* con una cappella che contiene un'immagine di Santa Rita da Cascia, dipinta su commissione da Buzzati: oggi nella cappella è collocata una replica dell'originale spostato di recente in un museo (Cogliore 2011, pp. 4-5). Il luogo è pronto per ricevere *fans* e fedeli.

«non fa che depistarci» (Dalla Rosa 2004, pp. 103-104). La studiosa nota lo stile che vogliamo esaminare nel presente contributo e il carattere, genericamente scientifico, dell'interesse narrativo buzzatiano: ne *I miracoli di Val Morel* cercheremo le spie di uno stile fattualista, da ricerca d'archivio e documentaristica, che domina nel discorso ufficiale sulla santità promossa dalla chiesa cattolica in cui, a partire dal Settecento,⁶ la retorica del soprannaturale (e del miracoloso) mostra, progressivamente, una tendenza sempre maggiore a una discorsività e una retorica *scientifica*. Roberta Coglitore cataloga il volume in questione come «metanarrazione» (2011, p. 5) o una «opera doppia» (ivi, p. 6). Inoltre, per la studiosa:

Non sempre infatti la voce narrante della pagina sinistra dell'iconotesto è la stessa di quella che prende la parola all'interno del disegno nella pagina a destra. Possono essere due voci diverse, narratore e personaggio, commentatore e vulgata popolare, con punti di vista e opinioni diverse oppure delle ripetizioni o dei rafforzativi (Coglitore 2011, p. 7).

Ilaria Crotti (1977, pp. 105-106) parla della «pseudo-realtà» che si produce quando il carattere puntuale dei racconti viene a contatto con la componente fantastica. Roberta Coglitore (2012, p. 113) nota ancora: l'«inserimento della nota, nella pagina a fianco dell'immagine, è una novità rispetto alla tradizione dell'ex voto, dove la scrittura veniva posta semmai all'interno della tela o della tavola e il supporto mediale era dunque unico». La studiosa vede l'essenza dei racconti ne «la ricerca delle fonti autorevoli che possono garantire l'effettiva realtà degli eventi rappresentati». Dal nostro punto di vista, di conseguenza, può esservi una componente, una voce specifica, investita soltanto di creare nel lettore la percezione di aver a che fare con un'*indagine* sul miracolo, così come sono le indagini sulla santità. «[L]a fantasia nel suo significato radicale, cioè come creatività, apertura al nuovo, anche la soluzione di un problema scientifico, [...] una nuova prospettiva teologica» è il particolare atteggiamento di Buzzati nei confronti della scienza per come lo considera nel suo studio Posenato (2009, p. 359). In un periodo più lontano, Neuro Bonifazi (1982, p. 168) notò che nei racconti fantastici di Buzzati «la trasformazione o liberazione [è rappresentata] al limite della vita», in una situazione di catastrofe. Sulla questione del limite insiste molto anche Coglitore (2011, p. 1), aggiungendo che il carattere del testo è «per lo più informativo», anche se – nota invece Cristiana Lardo – la prosa de *I miracoli di Val Morel* non pre-

6. Le regole del processo di canonizzazione furono stabilite da Benedetto XIV.

senta un carattere «neutro» o «semplicemente referenziale» (Lardo 2014)⁷. Nell'analisi che presentiamo in seguito abbiamo raccolto i sintagmi marcati da uno stile che rinvia all'oggettività. Anche se ci occuperemo di una questione notata da altri studiosi, a nostro parere essa non è quasi mai centrale nelle analisi che abbiamo consultato: sembra che le vie dell'interpretazione siano aperte. Qui ci interessa il possibile legame della parte verbale de *I miracoli di Val Morel* con il discorso religioso, quello dedicato al miracolo e alla santità.

II. Il discorso sul miracolo e sulla santità

In primo luogo, è doveroso chiarire alcuni dettagli riguardo al termine di paragone, ossia il discorso sul miracoloso e sulla santità che nella chiesa cattolica ha una storia plurimillenaria. In così tanto tempo questo tipo di narrazione ebbe diverse declinazioni. Nelle epoche più vicine – che influenzano direttamente la nostra cultura del miracolo c'è la Riforma protestante e il Concilio di Trento. Sull'onda lunga segue il Novecento che registra rilevati cambiamenti epistemologici (v. Ponzo, Marino 2021) dell'aspetto narratologico e della portata culturale del discorso sulla santità e sul miracolo,⁸ cambiamenti che derivano da un'omologazione procedurale e dalla standardizzazione giuridica della canonizzazione precedenti. Un esempio: a partire dal Concilio di Trento il carattere storicamente dimostrabile dell'esistenza di una figura è la prima premessa per il riconoscimento del culto da parte della chiesa cattolica⁹. Inoltre,

7. Lo studio di riferimento è in edizione Kindle, con le pagine non numerate.

8. Un esempio: nel discorso sulla santità l'importanza dei miracoli si data al periodo merovingio e carolingio (Woodward 1991, p. 229) e fu sancita da papa Gregorio IX «in occasione della canonizzazione di Sant'Antonio da Padova», ivi, p. 228). Prima i santi venivano identificati con i martiri e non “dovevano” intercedere per il compimento dei miracoli. Il Concilio di Trento inaugurò un processo di standardizzazione della santità, un percorso culminato durante il pontificato di Benedetto XIV che aveva lavorato sulla questione ben prima di diventare papa, attraverso la pubblicazione di opere che influenzarono teologia e diritto canonico, come *De servorum Dei beatificatione et de beatorum canonizatione*, del 1734-38. Un lungo effetto della Riforma fu la cautela della chiesa cattolica nell'approvare e confermare ufficialmente i culti e anche una riduzione delle canonizzazioni, soprattutto tra la fine del Cinque- e l'inizio del Seicento. Al contrario, la seconda metà del Novecento vede moltiplicarsi le canonizzazioni. Uno sforzo in questo senso fu compiuto a partire dal Concilio Vaticano II: anche il movimento ecumenico, fin dalle origini, ha sempre contribuito alla diffusione e al rafforzamento dei fondamenti per il culto dei santi.

9. Tra i casi noti dell'abolizione di un culto piuttosto diffuso c'è quello di Vilgeforte, presente nelle edizioni del *Martirologio romano* fino al 1969 (poi cancellata per mancanza di prove storiche dell'esistenza della santa). Si trattava di un culto paneuropeo, che si

dopo la riforma di papa Lambertini, il processo di canonizzazione è una procedura e prevede una serie di ricerche standard (mediche, storiche, archivistiche, giuridiche, ecc.) necessarie per accertare la pratica eroica delle virtù cristiane oltre alla capacità di intercedere presso Dio per il compimento di almeno due miracoli (Boesch Gajano 2015)¹⁰. Il cambiamento discorsivo che accompagna questo processo è chiaramente legato alla nascita di una cultura scientifica moderna, che si afferma dal Seicento in poi¹¹. Questa tendenza coesiste con la passione popolare (che spesso è anche dei media) per il soprannaturale e tutto quello che nell'accezione comune supera *i confini della scienza*. A nostro parere *I miracoli di Val Morel* raccoglie e fa da riflesso a entrambe le tendenze, le mette l'una accanto all'altra: dall'attrito tra di esse emerge lo sguardo ironico che regna sull'intera raccolta di Buzzati. Riguardo alla presenza mista di miracoli in senso religioso e in senso puramente popolare, spesso slegato dall'indottrinamento cattolico, è stato notato: «anni dopo Dino Buzzati stigmatizzerà tale commistione di fenomeni ultraterreni nei suoi “*ex voto*” a Santa Rita di cui uno è dedicato, appunto, alla minaccia dei “dischi volanti”» (Caliò 2008, p. 25). Inoltre, vale la pena di sottolineare come la raccolta di Buzzati sia nata in un momento storico importante, di passaggio, dopo il Concilio Vaticano II. Non è difficile pensare che la sensibilità di Buzzati – che non può non aver assistito al dibattito conciliare, perlomeno nella parte travasata sulle pagine dei giornali – rielabora quel clima culturale nella sua officina artistica trasformandolo in un libro che si inserisce perfettamente nel momento storico.

Una nota su un fatto interessante farà da ponte tra questa parte e la successiva: Lardo 2014¹² riflette sulla «sequenza degli *ex voto*» notando che «l'ordine cronologico non è rispettato», e neanche quello «tematico, l'attinenza pittorica, il riferimento a opere, fatti o a esperienze» (*ibid.*). Quello che colpisce è il range della datazione

estendeva dal Portogallo e dalla Inghilterra alla Polonia compresi i Paesi Bassi e l'area tedesca. Oggi ne sono testimoni le immagini, le statue e la memoria regionale. V. la voce «Vilgeforte» nell'*Enciclopedia dei santi*.

10. Nell'ultimo secolo sono stati aggiunti altri casi, come il martirio *in odium fidei* o l'offerta della vita. La parte di riferimento nel volume di Sofia Boesch Gajano è intitolata *La fabbrica dei santi* (si tratta di un'edizione Kindle, con le pagine non numerate).

11. Sui cambiamenti nel discorso della canonizzazione rinviamo alla relazione di Alessandro Laverda intitolata *Dai segni ai fatti: l'indagine sui miracoli nei processi di beatificazione e canonizzazione tra Sei e Settecento*, presentata durante il convegno *Dimensioni culturali e scientifiche del meraviglioso in età moderna*. Il convegno, organizzato in modalità telematica dall'Università di Bari, si è tenuto dal 26 al 27.11.2020. Per i cambiamenti nell'ambito letterario v. Kubas 2021.

12. In edizione Kindle, con le pagine non numerate.

dei miracoli fantastici attribuiti a Santa Rita: a parte i cinque miracoli privi di una datazione, il più *antico* risale al 1500, il più recente al 1952. Non si torna indietro oltre il secolo del Tridentino e non si supera il Vaticano II: il volume buzzatiano si offre come quintessenza del discorso sul miracolo in epoca moderna e contemporanea.

III. L'analisi

Anna Paola Zugni Tauro (1992, p. 341) definisce *I miracoli di Val Morel* come «deliziose bugie»¹³. Lo studio di Zugni Tauro aiuta a contestualizzare la raccolta di Buzzati all'interno di una pratica artistica – sia popolare che colta – di produzione degli ex voto¹⁴. Ricordiamo che il testo de *I miracoli di Val Morel* è composto di parti complementari: le immagini, su cui sono posizionate direttamente le didascalie, e i brevi racconti. Se, come osservano alcuni studiosi, la parte visiva segue la direzione del fantastico, a nostro avviso il linguaggio verbale prende la strada opposta, alla ricerca di un realismo di tipo discorsivo. Per Ilaria Crotti (1977, p. 104) le componenti verbali della raccolta buzzatiana sono «didascalie di base», ma sembra che si tratti piuttosto di parti di un continuum comunicativo organizzato per gradi: ciascuna delle parti, estratta autonomamente, ne conserva solo una porzione dell'ampiezza espressiva e semantica. Il carattere unitario dell'opera è assicurato dal dialogo tra le componenti verbale e visiva: Zugni Tauro (1992, p. 343) definisce l'immagine buzzatiana de *I miracoli di Val Morel* come una «rivelazione istantanea» che crea «un'inscindibile unità visionaria e riflessiva a un tempo». Secondo la studiosa immagini e testi nascono insieme e non possono funzionare separatamente (*ibid.*). Daniele Baglioni (2022, p. 163) nota invece «l'atteggiamento critico» dell'enunciatore dei racconti, basato sull'uso ricorrente del verbo «dubbio» e i modi linguistici che aiutano a sollevare il lettore dal dubbio.

Dal nostro punto di vista, le narrazioni verbali de *I miracoli di Val Morel*, sebbene molto brevi, presentano un certo grado di complessità. Infatti, lo scopo del lavoro di Buzzati non è solo quello di dare informazioni (in un universo fantastico, ma credibile), ma anche di

13. Allo stesso tempo Zugni Tauro presenta il ritrovamento storico-artistico relativo a un caso reale di guarigione miracolosa di buoi, una storia che in qualche modo ricorda quelle di Buzzati (Zugni Tauro 1992, p. 342).

14. Gli oggetti votivi possono essere eseguiti da artigiani locali o da grandi artisti, ma anche direttamente dai beneficiari dei miracoli.

prendere le distanze dai *fatti*. Il breve racconto spesso si esprime in tono ironico riguardo a ciò che è *rappresentato* nelle tavole. Gli studi dedicati a *I miracoli di Val Morel* sono penetranti per quanto riguarda la rappresentazione del fantastico e la parte visiva; qui vogliamo indagare lo sguardo ironico-critico e autotelico riconducibile a una modalità discorsiva che crea un effetto realistico. Per instaurare la «legalità quotidiana» del suo universo (Todorov 2000, p. 30) Buzzati sembra aver presente il discorso agiografico e canonico riguardo al miracolo e alla santità cattolica: ciò si scontra con gli elementi favolosi e rafforza il grottesco che regna su tutta la collezione. Il modello del miracolo favoloso non può che essere la *Leggenda Aurea* di Jacobus de Voragine; nella raccolta di Buzzati traspare la consapevolezza che nella narrazione ufficiale della chiesa la visione della santità non è più come nel medioevo. Infatti, ricordiamo che dopo il Concilio di Trento fu introdotto l'obbligo di dimostrare storicamente la vita e i miracoli di un candidato agli altari e anche di un santo già venerato. Ciò portò nel tempo all'abolizione di alcuni culti esistenti¹⁵. L'obbligo di scientificità cambiò il discorso su santi e miracoli allontanandolo dalle leggende medievali, in cui il fantastico era una componente diffusa. Buzzati gioca sapientemente con questi due aspetti per raccontare i suoi miracoli di Santa Rita all'incrocio tra la narrazione verbale e quella visiva. Procediamo all'analisi iniziando dal racconto d'apertura, la cornice dell'intera raccolta, intitolato *Spiegazione*. Dopo un ritrovamento (di un quaderno) e una minuziosa ricerca (che prevede l'interrogazione di un esperto di architettura, «studiosi di antichità» (Buzzati 1971, pp. 9-10) e anche del parroco locale) il protagonista – un tale Buzzati – scopre una piccolissima cappella e incontra per caso un uomo anziano e un po' strano, Toni Della Santa, che gli racconta i miracoli di Santa Rita da Cascia, patrona della cappellina (detta anche «marginella» e «microsantuario», Buzzati 1971, pp. 10, 8) che l'anziano chiama *santuario*. Toni Della Santa si presenta come custode sia del santuario sia degli ex voto, con cui i miracolati da sempre ringraziano la santa e che sono accumulati in gran numero in una capanna in montagna. Per definire la collezione l'uomo usa l'espressione “fatti magnifici... Fatti documentati” (Buzzati 1971, p. 9). Ecco cosa vede il narratore dopo l'ingresso nella capanna:

15. Ad esempio, nel Novecento la figura di (Santa) Vilgeforte è stata cancellata dal *Martirologio Romano* perché non vi erano presupposti storici per considerare la sua esistenza qualcosa di più di una narrazione popolare. Tuttavia, in passato era un culto molto diffuso – a lei si potevano rivolgere le donne maltrattate – e miracolistico.

Le pareti, se potevano dirsi pareti, erano tutte ricoperte di tanti ex voto, che definire «naïfs» era eufemismo, tanto erano di fattura primordiale. Tutti della stessa mano, lo si capiva al primo sguardo. La mano sua. [...] [disse] Che lassù arrivavano poveri e signori a chiedere le più incredibili grazie, a onorare la grande Santa Rita per grazie ricevute. Anche dall'estero, diceva, anche da lontani continenti. E portavano cuori, gambe, teste, braccia, ritratti d'argento (ne aveva una cassettona quasi colma) e a lui spiegavano il fatto, incaricandolo di dipingere un adeguato ex voto, modesta arte trasmessagli appunto dal nonno e dal padre (Buzzati 1971, pp. 10-11).

Passati alcuni anni Buzzati (la voce narrante) torna nello stesso luogo, ma non trova né il «tabernacolo» né il custode. Il ricordo della prima esperienza si rivela come una specie di investitura: così il Buzzati libresco può diventare il *custode* e decidere di dipingere lui gli ex voto, come in precedenza aveva fatto l'anziano Toni.

In *Spiegazione*, nella descrizione del quaderno manoscritto si fa ricorso al linguaggio filologico-archivistico: nell'universo di riferimento si tratta di un manufatto di valore. Inoltre, nel racconto-cornice che è notevolmente più lungo rispetto ad altri, il narratore offre una specie di classificazione dei miracoli, da quelli tradizionali come le «cadute da cavallo, ferite in guerra, incendi, inondazioni» (Buzzati 1971, p. 6), ai più strambi, come il processo dei «trofei di rinoceronte contro il marchese Ermanno Seborga Sònego» (Buzzati 1971, p. 7), da raccontare comunque. Il narratore dichiara che la creazione de *I miracoli di Val Morel* è possibile anche grazie alle note prese sul campo, durante l'incontro con Toni Della Santa (ivi, p. 10). Anche i racconti portano la marca dell'oggettività e di un'analisi scientifica, sebbene mediata dal ricordo. L'effetto è un forte realismo dell'espressione letteraria che a questo punto andrebbe definita meta-narrativa¹⁶. Passiamo in rassegna i frammenti in questione: «Si tratta di avvenimenti storici narrati in tutti i testi scolastici di storia e di scienze naturali.» (*La Balena volante*, ivi, p. 16); «Il fatto [...] rende problematico il miracolo stesso.» (*I dischi volanti*, ivi, p. 18); «Già molto avanti con l'età, diciamo pure oltre i novanta, siamo riusciti a rintracciarla... [Serafina dal Pont, la beneficiaria del miracolo] ribadisce con fermezza, quasi con rabbia, la verità dell'incidente...» (*Il Gatto Mammone*, ivi, p. 20); «in nessun trattato di demonologia il porcospino risulta essere stato incarnazione del Diavolo. [...] I dati fornitimi dal Della Santa mi sembrano realmente inoppugnabili; [...] l'avvenimento è giunto a noi attraverso una

16. Anche perché il narratore commenta il quaderno di Toni della Santa, come in *Schiavo d'amore* (Buzzati 1971, p. 58) in cui «Manca la data.» e si registra criticamente «ma è possibile un errore di trascrizione».

tradizione orale» (*Il Diavolo Porcospino*, ivi, p. 22); «il bravo Toni Della Santa era piuttosto libero e fantasioso nelle registrazioni» (*Il Serpente dei Mari*, ivi, p. 36); «Ma per quante ricerche io abbia fatte, non sono riuscito a trovar traccia di una Torre dei Dottori nelle cronache di Valdobbiadene.» (*La Torre dei Dottori*, ivi, p. 40); «Pare che effettivamente a Longarone e in Valle di Zoldo, nell'anno 1871, ci sia stata una breve invasione di formiche mentali, provenienti, a quanto risulta, dalla regione dei Balcani.» (*Le formiche mentali*, ivi, p. 50); «Ancor più problematica è la presenza in Val Morel di un ex voto riguardante un avvenimento così lontano.» (*Il formicone*, ivi, p. 56); «ho trovato sui giornali dell'epoca qualche particolare.» (*La cassellante*, ivi, p. 60); «La data, evidentemente erronea per via di quel D, l'ho trascritta pari pari dal registro del Della Santa.» (*Il robot*, ivi, p. 64); «il Balest non doveva essere della Val Belluna ma, più probabilmente, della Val di Genova o della Val di Non, dove, a quell'epoca, l'orso delle Giudicarie, specie oggi quasi estinta, vantava una prospera colonia, di oltre diecimila capi.» (*L'orso inseguitore*, ivi, p. 76); «lo si apprende da una sua lettera conservata appunto nell'archivio dei conti Baldovin» (*I lupi*, ivi, p. 78).

L'intera raccolta è cosparsa di questo tipo di frasi che esprimono scetticismo, rendono conto di una ricerca di tracce e prove, si richiamano a studi e documenti: il narratore sottolinea il distacco nei confronti dei *fatti* e degli eventi descritti accanto, nel testo visivo. Rispetto alla già ricordata analisi di Daniele Baglioni, lo studio qui presentato permette di concludere che nei testi verbali de *I miracoli di Val Morel* vi è una strategia globale atta a creare l'effetto 'indagine'. A un livello più alto la suddetta strategia permette di costruire una retorica che fa da contrappeso alla costruzione del fantastico nella parte visiva.

Le frasi qui riportate permettono di comprendere l'attrito tra i racconti e il carattere – com'è stato detto, prevalentemente fantastico – delle tavole. Al limite tra i linguaggi (verbale e visivo) nasce l'ironia da cui deriva il continuo senso del grottesco. Nessuna delle due parti potrebbe funzionare in questo modo da sola. Zugni Tauro (1992, p. 350) sostiene che non vi sia contraddizione tra il favoloso e il realistico: come sappiamo da Todorov, è un tratto tipico della narrazione fantastica. Lo studio di Zugni Tauro è esaustivo per quanto riguarda i dipinti: a nostro parere la presente analisi aggiunge un elemento importante che riguarda le scelte stilistiche della parte verbale de *I miracoli di Val Morel*.

IV. Conclusioni

La motivazione delle scelte stilistiche di Buzzati può essere ricercata nella cultura (contemporanea) di raccontare gli eventi miracolosi. Ne *I miracoli di Val Morel* vi è una *mise en abyme* di tutto ciò che riguarda i modi di narrare i miracoli e gli ex voto, in particolare degli elementi che si contrappongono: il favoloso – più tipicamente medievale – contro lo stile documentaristico, tipico della sensibilità moderna. Se, come sostiene Zugni Tauro, il fantastico prevale nella parte visiva della collezione di Buzzati, i racconti, imitando la discorsività moderna riguardo ai miracoli in seguito ai quali vengono offerti gli ex voto, possono essere definiti come *microindagini*.

La raccolta di Buzzati si presenta quindi come un esito di riflessioni riguardo al discorso sulla santità e sul miracolo. Nel 1977 Ilaria Crotti notò una tendenza generale – presente nella raccolta in questione – alla razionalizzazione delle rappresentazioni (v. Crotti 1977, p. 105). La stessa studiosa ricorda che Buzzati, come giornalista, era particolarmente sensibile ai vari tipi di informazione. Egli doveva avere la consapevolezza delle potenzialità racchiuse nel messaggio (Crotti 1994, p. 16). Questo ci porta a sottolineare lo sforzo stilistico e retorico compiuto nella parte verbale de *I miracoli di Val Morel*, un'opera che si inserisce – con grande acume – in un cambiamento epistemologico fortemente percepibile nel corso del Novecento¹⁷. Il cambiamento in questione è una tappa in un processo durato diversi secoli. Se la visione della santità in seno alla chiesa cattolica ne esce riorganizzata, ciò porta cambiamenti culturali, storici e sociali. Il volume dei *miracoli* buzzatiani ne è testimone ed esempio. Le *microindagini* di Dino Buzzati si collegano alla cultura postconciliare ampiamente intesa e all'interno di essa esprimono il conflitto tra il linguaggio miracolistico e uno stile scientifico che da tre-quattro secoli si fa strada nella retorica della santità.

Bibliografia

- Enciclopedia dei santi*, Roma, Società Grafica Romana, 1961.
 Baglioni D., *Intermedialità e stratificazione espressiva nei Miracoli di Val Morel*, in Zangrandi S. (a cura di) *Dino Buzzati e la parola*, «Quaderni del Centro Studi Buzzati» 13 (2022), pp. 157-171.
 Boesch Gajano S., *La santità*, Roma-Bari, Laterza, 2015 [edizione

17. In particolare, come abbiamo già sottolineato nell'epoca del Concilio Vaticano II e nel periodo post-conciliare come risulta dall'analisi presentata da Ponzo e Marino (2021).

- Kindle].
- Bonifazi N., *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello - Buzzati*, Ravenna, Longo Editore, 1982.
- Buzzati D., *I miracoli di Val Morel*, Milano, Garzanti 1971.
- Caliò T., «*I miracoli in rotocalco*». *Il sensazionalismo agiografico nei settimanali illustrati del secondo dopoguerra*, «Sanctorum» 5(2008), pp. 23-50.
- Coglitore R., *I Miracoli di Buzzati tra scrittura e pittura*, «Between» I.1 (2011), pp. 1-17. Accessibile al link: [View of Buzzati's Miracles between writing and painting \(unica.it\)](http://www.unica.it/view_of_buzzati_s_miracles_between_writing_and_painting)
- Coglitore R., *Storie dipinte. Gli ex voto di Dino Buzzati*, Palermo, Edizioni di passaggio, 2012.
- Crotti I., *Buzzati*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- Crotti I., *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*. Milano, Mursia, 1994.
- Kubas M. M., «*quella importanza di materia*»: *Women and saints in Francesco Pona's Galeria delle donne celebri*, «Quaderni d'Italianistica», 42, 2 (2021), pp. 189-206.
- Lardo, C., «*Ci vorrà naturalmente una guida*». *Memoria e dialoghi nell'opera di Dino Buzzati*, Roma, Edizioni Studium, 2014 [edizione Kindle].
- Ponzo J., Kubas M.M., Papisidero M., *Ex Votos: Rememoration, Remediation and Re-location*, «Annali di studi religiosi» 23(2023), pp. 89-108.
- Ponzo J., Marino G., *Modelizing epistemologies: organizing Catholic sanctity from calendar-based martyrologies to today's mobile apps*, «Semiotica» 239 (2021). Doi: <https://doi.org/10.1515/sem-2019-0089>. Ultimo accesso: 9/09/2022.
- Posenato C., *Il "bestiario" di Dino Buzzati*, Bologna, Inchiostri associati, 2009.
- Todorov T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000.
- Woodward K., *La fabbrica dei santi. La politica delle canonizzazioni nella chiesa cattolica*, Milano, Rizzoli, 1991.
- Zugni Tauro A. P., *L'affabulazione fantastica ne I miracoli di Val Morel*, in Giannetto N. (a cura di), *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*, pp. 341-373. Milano, Mondadori, 1992.

L'uso della *brevitas* nei “*Regum et imperatorum apophthegmata*” di Plutarco. Il caso di Mario

Pierfrancesco Musacchio

Université Côte d'Azur

Abstract

Il contributo analizza come Plutarco usi la *brevitas* nei *Regum et imperatorum apophthegmata*, prendendo le mosse dagli intenti poetici illustrati nella lettera a Traiano. L'autore intende rendere edotto l'imperatore dei detti memorabili dei grandi condottieri greci e romani, perseguendo i propri obiettivi politici e morali: egli è infatti convinto che il ruolo del filosofo sia quello di persuadere i potenti al bene attraverso l'educazione. Sa, tuttavia, che il tempo del principe è poco. Stila, allora, una redazione sintetica di quanto narrato anche nelle *Vite Parallele*. Il contributo intende analizzare il divario esistente fra la costruzione letteraria delle *Vite* e l'esposizione sintetica degli apoftegmi, per stabilire cosa della sovra-interpretazione morale di Plutarco riesca a sopravvivere in essa e in che modo ciò possa influenzare la direzione politica traiana. Per farlo ho circoscritto il campo dell'indagine al confronto sinottico fra la *Vita* e gli apoftegmi relativi a Mario.

Keywords: Brevità, apoftegmi, Plutarco, frammento

This paper analyzes how Plutarch uses *brevitas* in *Regum et imperatorum apophthegmata*. Plutarch explains *apophthegmata* use of *brevitas* in the letter to Trajan: he wants to learn the greatest men's memorable sayings to emperor. In this way, he pursues his political and moral aims; he thinks that philosophers must persuade powerful people through education to do good. Nevertheless, he knows that the prince has no time to spend. So, he wrote a summary of what is also told in the *Parallel's Life*. This paper studies the gap between literary constructions of *Lives* and *apophthegmata* brief expositions. The paper aims to understand what survives in the *apophthegmata* of the moral overinterpretation of Plutarch and how this can influence Trajan's government. To do this, I restricted the investigation field to a synoptic comparison between *Marius' Life* and *apophthegmata*.

Keywords: Conciseness, *apophthegmata*, Plutarch, fragment

Introduzione

L'esposizione sintetica dei *Regum et imperatorum apophthegmata* (*Ap. Reg.*) rappresenta la saldatura fra due diversi interessi di Plutarco: la paremiografia e la biografia. Il primo è attestato in numerosi titoli presenti nel Catalogo di Lampria (cfr. Lelli-Pisani 2017, pp. 2564)¹. Il secondo, ovviamente, nelle *Vitae parallelae*. Esse non sono soltanto un'esposizione biografica, ma riproducono, soprattutto, esempi concreti attraverso cui Plutarco espone la propria proposta morale, come dimostrano i numerosi interventi filosofici con cui l'autore sovra-interpreta le vicende. Tale necessità ermeneutica è dettata in primo luogo da obiettivi filosofici e politici: l'autore mira a condizionare le attività di governo educando al bene i potenti; secondo lui, il filosofo ha il dovere di educare l'imperatore

1. I due libri di *Paroimiai*, gli *Apophthegmata hegemonikà, strategikà, tyrannikà*, gli *Apomnemoneumata*, le *Paroimiai Alexandrinon* e gli *Apophthegmata Lakonikòn*.

allo scopo di moderarne gli eccessi, appianarne gli impulsi, evitare la tirannia. Sapendo, tuttavia, che il tempo del principe è poco, Plutarco stila una redazione sintetica dei detti di quei personaggi già incontrati nelle *Vitae Parallelae*: nascono così gli *Ap. Reg.*² Alla distesa e armonica struttura delle *Vitae* contrappone una narrazione frammentaria, che gravita intorno all'immediatezza del messaggio contenuto nelle sentenze memorabili. Con questo articolo intendo analizzare proprio il divario esistente fra la costruzione letteraria delle *Vitae Parallelae* e l'esposizione sintetica degli *Ap. Reg.*, per stabilire cosa della sovra-interpretazione morale di Plutarco sopravviva in questa e in che modo essa assolva a una funzione paideutica. Il lavoro si muove all'interno del filone di ricerca sull'uso plutarco della *brevitas* negli *Ap. Reg.*, circoscrivendo il campo dell'indagine al confronto sinottico fra la *Vita* e gli *Ap. Reg.* relativi a Mario. Si tratta di uno studio di caso che si contraddistingue per precisione, approfondendo un singolo aspetto, ma che può anche partecipare al dibattito generale sull'opera, sebbene, ovviamente, non pretenda affrontarne tutti gli aspetti. Quest'analisi si inserisce in un corposo orizzonte di studi a cui, tuttavia, manca una sezione che approfondisca l'insieme degli *Ap. Reg.* sulla figura di Mario.

La lettera a Traiano *Status quaestionis*

Le finalità degli *Ap. Reg.* sono da ricercare nella celebre lettera dedicatoria a Traiano, in cui Plutarco dichiara di voler rendere edotto l'imperatore dei detti memorabili dei grandi condottieri barbari, greci e romani³:

Plutarco, Mor. 172 C: Καὶ τὴν χρεῖαν ἀπόδεξι τῶν ἀπομνημονευμάτων, εἰ πρόσφορον ἔχει τι πρὸς κατανόησιν ἠθῶν καὶ προαιρέσεων ἡγεμονικῶν, ἐμφαινομένων τοῖς λόγοις μᾶλλον ἢ ταῖς πράξεσιν αὐτῶν. καίτοι καὶ βίους ἔχεις, τὸ σύνταγμα τῶν ἐπιφανεστάτων παρὰ τε Ῥωμαίοις καὶ παρ' Ἕλλησιν ἡγεμόνων καὶ νομοθετῶν καὶ αὐτοκρατόρων· ἀλλὰ τῶν μὲν πράξεων αἱ πολλαὶ τύχην ἀναμεμιγμένην ἔχουσιν, αἱ δὲ γινόμεναι παρὰ τὰ ἔργα καὶ τὰ πάθη καὶ τὰς τύχας ἀποφάσεις καὶ ἀναφωνήσεις ὥσπερ ἐν κατόπτροις καθαρῶς τὴν ἐκάστου διάνοιαν ἀποθεωρεῖν⁴.

E con la prontezza accogli l'utilità degli aneddoti, se sono d'aiuto alla

2. La questione relativa alla cronologia delle opere plutarchee rappresenta un problema sempre aperto, tuttavia, che la stesura degli *Ap. Reg.* sia posteriore a quella delle *Vitae* è oggi idea condivisa: cfr. Pelling 2002, p. 70; Citro 2017, pp. 21-22.

3. Plutarco era entrato nelle grazie dell'imperatore grazie a Sosio Senecione (cfr. Stadter 2002, pp. 12-13) e Mestrio Floro (cfr. Criniti 2013, p. 4); attraverso l'amicizia con Traiano, il Cheronese intende inseguire l'ideale platonico del re-filosofo (cfr. Roskam 2002, p. 175) che educa il popolo al bene (cfr. Roskam 2002, p. 181).

4. L'edizione critica seguita per tutti i riferimenti agli *Ap. Reg.* è quella di Nachstädt 1935.

comprensione dei caratteri e delle intenzioni dei capi, che spesso si palesano più nei loro detti che nelle loro azioni. Certamente tu hai già le mie *Vite*, la raccolta dei più importanti capi, legislatori e imperatori romani e greci. Tuttavia, la maggior parte delle imprese ha mescolata in sé la fortuna, mentre le battute che sortiscono nel frangente di imprese, eventi o casi fortuiti offrono, come in uno specchio, la possibilità di sondare nel profondo l'animo di ognuno (Lelli-Pisani 2017, pp. 314-315).

La lettera è stata creduta per lungo tempo un falso. Il primo ad averne confutato la veridicità è Volkman (1869, pp. 211-234), la cui idea è stata ripresa da Paribeni (1926), Ziegler (1951, pp. 658-864) e Fein (1994, pp. 167-175). A ribaltare tale convinzione sono intervenuti gli studi di Flacelière (1976, pp. 97-103), Fuhrmann (1988, pp. 5-10), Beck (2002, pp. 163-174), Pelling (2002, p. 70), Stadter (2008, p. 55; 2014, p. 675) e Citro (2017, p. 20), che hanno portato prove convincenti sull'attendibilità della sua appartenenza a Plutarco.

Beck elenca vari motivi per cui ritiene plausibile attribuire la lettera al Cheronese. Per prima cosa, è ricorrente la sua tendenza stilistica a iniziare le narrazioni con aneddoti. Quelli presenti nella lettera sembrano spiegare il senso del dono degli *Ap. Reg.* all'imperatore: anche Plutarco, con il suo libretto, fa un regalo umile. Plutarco, il popolano e Licurgo assumono tratti comuni. Gli aneddoti presentano degli aspetti piuttosto interessanti. Per quanto riguarda il primo, Beck propone una riflessione su una divergenza nelle due versioni fornite dall'autore. Nella *Vita*, in *Art.* 5, 1, il protagonista è un umile contadino, che viene poi ricompensato. Nella lettera, invece, egli è ἰδιώτης (un semplice cittadino) e non si fa alcun riferimento alla ricompensa. Questa differenza evidenzia che, negli *Ap. Reg.*, le azioni dell'uomo non sono dettate da obbligo o desiderio di ricompensa, ma hanno una finalità etica. Allo stesso modo, Plutarco non regala la sua opera a Traiano per dovere o per riceverne benefici, ma per raggiungere il suo obiettivo paideutico-morale: avvicinare l'imperatore all'etica politica attraverso le parole dei grandi condottieri del passato. Per quanto concerne il secondo, Beck riflette sulla sua ambientazione. L'aneddoto riguardante Licurgo rievoca la brevità tipica dell'eloquio spartano e delle sentenze dei sette saggi depositate a Delfi. Si tratta di due elementi che evidenziano un progetto poetico assolutamente coerente con Plutarco, sacerdote di Delfi: alla maniera di questi modelli, egli intende trasmettere il sapere all'imperatore attraverso sentenze sintetiche (cfr. Beck 2002, pp. 64-165).

Flacelière individua nel termine ἀπαρχή la spia dell'autenticità del

brano. La parola, che indica la primizia che Plutarco vuole offrire a Traiano, afferisce all'ambito religioso e di solito si usa per le primizie offerte agli dèi (cfr. Flacelière 1976, pp. 97-103). Siamo nuovamente di fronte a un linguaggio che ben si adatta all'eloquio del sacerdote di Apollo.

Citro evidenzia che nel primo aneddoto ricorrono termini politico-militari e morali frequenti nel lessico plutarcheo:

Per illustrare le loro reazioni, l'autore infatti ricorre esplicitamente o evoca allusivamente alcuni termini, quali *πραότης*, *μετριότης*, *φιλανθρωπία*, *δικαιοσύνη*, le virtù che Plutarco aveva esplicitamente individuato negli opuscoli *Maxime cum principibus* e *Ad principem ineruditum* (Citro 2017, p. 6).

Significativi sono i termini *φιλανθρωπία*, *εὐμένεια* e *προθυμία*, con cui l'autore si riferisce allo stato d'animo di Artaserse, termini che ricorrono con frequenza nella raccolta apoftegmatica, ed in generale nelle opere plutarchee, e che rappresentano i valori considerati da Plutarco fondamentali per l'uomo che riveste cariche politico-militari (Citro 2017, p. 7).

I richiami delfici, le spie semantiche, l'aneddotica introduttiva e, soprattutto, le finalità paideutiche mi sembrano elementi sufficientemente solidi per ritenere la lettera autentica. Un'ulteriore circostanza su cui riflettere è la testimonianza di *Suda*, π 1793, in cui si ricorda la concessione da parte di Traiano della dignità consolare a Plutarco (cfr. Desideri 2012, p. 347; Stadter 2014, p. 37): essa attesta il profondo legame fra i due, che consolida l'ipotesi della paternità plutarchea della dedica.

La lettera dedicatoria a Traiano sembra funzionare come una dichiarazione di poetica, che illustra numerosi aspetti delle intenzioni di Plutarco. Innanzitutto, spiega la funzione dell'omaggio che l'autore intende fare con *l'Ap. Reg.* attraverso i paragoni dell'umile regalo di un cittadino ad Artaserse e della legge con cui Licurgo impone agli Spartani di fare offerte semplicissime agli dèi. Con la stessa semplicità, Plutarco ha collezionato una serie di detti dei grandi del passato da offrire al suo signore, per permettergli di conoscere e valutare tante personalità politiche senza rubare troppo tempo ai *negotia*. Plutarco ha preferito selezionare detti piuttosto che azioni memorabili perché, mentre queste ultime sono frutto anche della sorte, le parole esprimono direttamente le inclinazioni dell'animo umano. Facendogliene dono, intende fornirgli una rapida educazione morale su vizi e virtù di chi sta al comando⁵. Infine, la lettera

5. Roskam 2002, p. 181: «Collections of *Apophthegmata* of famous kings and generals can also play an important part in the moral παιδεία of a ruler».

palesa una qualche relazione fra le *Vite Parallele* e gli *Apoftegmi*: Plutarco afferma che l'imperatore conosceva già le prime; se ne deduce, quindi, che esse siano precedenti ai secondi⁶.

Sequenze narrative

Alla luce del riferimento alle *Vitae parallele* che Plutarco fa nella lettera, si potrebbe pensare che gli *Ap. Reg.* ne siano una versione ridotta; tuttavia, le differenze esistenti fra le due opere lasciano spazio a ulteriori supposizioni. Per Stadter, sia le *Vitae* sia gli *Ap. Reg.* dipendono da un precedente brogliaccio di appunti redatto da Plutarco (cfr. Stadter 2014, pp. 678): fonda tale ipotesi sulla discrepanza esistente fra la stretta connessione tra le due opere, suggerita proprio dalla lettera dedicatoria (cfr. Stadter 2014, 677, n. 36)⁷, e le differenze stilistiche e contenutistiche⁸. Secondo Pelling tale dicotomia è da valutare caso per caso, perché Plutarco avrebbe potuto seguire metodi di composizione differenti per ogni personaggio (cfr. Pelling 2002, pp. 65-67). Mi sembra che questa seconda ipotesi sia più solida: se alcune redazioni biografiche sono molto diverse tra loro, altre sono praticamente identiche, come si vedrà nel caso di Mario. Su due punti cruciali Stadter e Pelling concordano:

- deve esserci una qualche relazione fra le *Vitae* e gli *Ap. Reg.*: il loro linguaggio, il loro stile e le loro sequenze narrative sono spesso sovrapponibili, soprattutto per ciò che riguarda le vite romane. Questo, forse, perché, rispetto a quelle greche, Plutarco ha meno fonti da consultare e allora le narrazioni si uniformano maggiormente;
- nelle *Vitae* sono presenti maggiori dettagli, invenzioni e commenti di Plutarco.

Seguendo l'idea di Pelling, per cui Plutarco potrebbe aver adottato varie modalità operative per costruire i suoi apoftegmi, cercherò di capire come abbia operato per gli *Ap. Reg.* su Mario⁹. Comprende-

6. V. *supra*: n. 2.

7. Cfr. Stadter 2014, pp. 677: ipotizza che ancor prima della composizione delle *Vitae Parallelae*, l'autore abbia desunto gli aneddoti da varie fonti storiche e le abbia raccolte in brogliacci divisi per argomenti. Con la stesura delle *Vitae* avrebbe riorganizzato tale materiale secondo una formula stilistica complessa, volta a veicolare un messaggio filosofico. Quindi, potrebbe aver riutilizzato gli stessi brogliacci per scrivere gli aneddoti. In particolare, gli *Ap. Reg.* mantengono lo stesso ordine delle *Vitae*.

8. Gli *Ap. Reg.* sono meno eleganti e presentano un tono differente e, addirittura, diverse versioni dei medesimi aneddoti, rispetto alle *Vitae*.

9. Attraverso i casi che analizza, Pelling offre un metodo di lavoro molto efficace, comparando i passi di *Ap. Reg.* e *Vitae* con quelli delle altre fonti disponibili.

re tale aspetto è utile per analizzare il rapporto, e quindi il divario, esistente fra la *Vita* e l'*Apoftegma*, la cui declinazione è indispensabile per rispondere alla questione che questo articolo si pone: stabilire cosa della sovra-interpretazione morale di Plutarco sopravviva negli aneddoti e in che modo con ciò si voglia influenzare Traiano.

Per facilitare il lavoro e renderlo immediatamente fruibile, ho suddiviso in due grandi blocchi gli aneddoti su Mario: una prima parte che presenta una sintesi della sua carriera, composta da sei sequenze narrative; una seconda in cui compaiono i detti memorabili.

Sequenza 1:

Mor. 202B: Γάιος Μάριος ἐκ γένους ἀδόξου.

Gaio Mario, di stirpe non nobile (Lelli-Pisani 2017, p. 370).

Mar. 3, 1: Γενόμενος δὲ γονέων παντάπασιν ἀδόξων, αὐτουργῶν δὲ καὶ πενήτων¹⁰.

Nacque da genitori [totalmente] sconosciuti, povera gente che viveva del lavoro delle proprie braccia (Scardigli 2017, p. 453).

Nell'*Apoftegma* manca la seconda parte, ornamento stilistico funzionale per la narrazione biografica, ma superfluo per quella aneddotica.

Sulla umiltà delle origini di Mario si esprimono anche Velleio Patercolo, *Hist. Rom.*, II, 94; XII, 3; Cicerone, *Pis.*, 58; *Tusc.*, II, 22, 53; Plinio il Vecchio, *Nat. Hist.*, XXXIII, 150. Tale condizione familiare non è veridica secondo la storiografia contemporanea: il padre di Mario sarebbe invece un agiato cavaliere¹¹. L'umiltà dei natali rientra in un *topos* stoico che tende a esaltare il potere dei mutamenti della sorte, che innalza i poveri e abbassa i potenti.

Sequenza 2:

Mor. 202B: Προϊὼν εἰς πολιτείαν διὰ τῶν στραπειῶν.

Affacciandosi alla vita politica dalla carriera militare (Lelli-Pisani 2017, p. 370).

Mar. 4, 1: Καὶ τυχεῖν δημαρχίας Καικιλίου Μετέλλου <συ>σπουδάσαντος

Ottenne il tribunato della plebe conl'aiutodi Cecilio Metello (Scardigli p.457).

Nella *Vita* la narrazione è più complessa rispetto a *Mor.* 202B: Mario si distingue, sì, per meriti militari, servendo sotto Scipione

10. L'edizione critica seguita per tutti i riferimenti al *Marius* è quella di Ziegler 1971.

11. Parlano di rango equestre: Valerio Massimo, *Fact. et dict. mem.*, VIII, 15, 7; Diodoro Siculo, *Bibl. Hist.*, XXXIV, 35; XXXVIII, 1; Cassio Dione, XXVI, fr. 87, 2; 89, 3. V. Antonelli 1999, p. 7; Evans, 1997, pp. 27-29.

Emiliano, che lo indica addirittura come suo ipotetico successore (*Mar.* 3, 4); però, Plutarco sostiene che Mario deve l'inizio della sua carriera politica ai Metelli¹². Lo fa nel segno di una costruzione armonica della vicenda: infatti Mario, descritto come serpe in seno, morderà appena potrà il suo patrono, che diventerà il suo peggior nemico. Tale armonia stilistica non è utile nell'*Apoftegma*, dove l'autore si limita a sottolineare che il suo ingresso in politica è legato alle sue abilità marziali.

Sequenza 3:

Mor. 202B: Ἀγορανομίαν τὴν μείζονα παρήγγειλεν· αἰσθόμενος δὲ ὅτι λείπεται τῆς αὐτῆς ἡμέρας ἐπὶ τὴν ἐλάττωνα μετῆλθε· κάκεινης ἀποτυχῶν.
Si candidò la prima volta all'edilato maggiore. Comprendendo però che non sarebbe stato eletto, spostò la sua candidatura, in quello stesso giorno, all'edilato minore. Ma non fu eletto neanche lì (Lelli-Pisani 2017, p. 370).

Mar. 5, 1, 3: Μετὰ δὲ τὴν δημαρχίαν ἀγορανομίαν τὴν μείζονα παρήγγειλε [...] ὡς οὖν ὁ Μάριος φανερός ἦν λειπόμενος ἐν ἐκείνῃ, ταχὺ μεταστὰς αὐθις ἦτει τὴν ἐτέραν. δόξας δὲ θρασὺς εἶναι καὶ αὐθάδης ἀπέτυχε.
Dopo il tribunato della plebe, si candidò alla edilità più alta [...] Una volta eletti gli edili di grado superiore, si passa a votare la nomina degli altri, per cui Mario, appena capì che non avrebbe ottenuto la prima carica, non esitò un istante a candidarsi per la seconda, ma passò per uno sfacciato e un arrogante e fallì (Scardigli 2017, pp. 461-463).

La notizia è presente in Cicerone, *Planc.* 51, che però non dice che le due candidature avvengono nello stesso giorno. Il resoconto sulla candidatura alla edilità curule è pressoché identico nei due passi. Il racconto della sfacciataggine con cui Mario, bocciato per quella maggiore, si candida alla edilità plebea, è molto più articolato nella *Vita*; di tale narrazione, l'*Apoftegma* conserva soltanto i verbi *λείπω* e *ἀποτυγχάνω*.

Sequenza 4:

Mor. 202B: Ὅμως οὐκ ἀπέγνω τοῦ πρωτεύσειν Ῥωμαίων.
Eppure non perse la speranza di essere il primo dei Romani (Lelli-Pisani 2017, p. 370).

Mar. 5, 3: Οὐδὲ μικρὸν ὑφήκατο τοῦ φρονήματος.
Eppure non rinunciò alla sua boria neanche un po' (Scardigli 2017, p. 463).

Le considerazioni morali dell'atteggiamento di Mario divergono nelle due versioni: nell'*Apoftegma* Plutarco riferisce il desiderio

12. La notizia del debito verso i Metelli è confermata da Sallustio, *Iug.*, LXIII, 4 e nell'*Elogium Marium* (CIL X 5782, p. 290 = ILS 59, p. 17).

di Mario di essere il più grande fra i Romani; nella *Vita* si limita a commentare la sua boria; è interessante capire il perché di tale discrepanza. Nel sesto capitolo della *Vita* si parla del legame fra Mario e la gens *Iulia* attraverso il suo matrimonio; qui Plutarco coglie l'occasione per richiamare la figura di Cesare, la cui biografia è fortemente intrecciata con quella dello zio Mario. In *Mar.* 6, 4 Plutarco definisce Giulio Cesare Ῥωμαίων μέγιστος: è lui che realizza i sogni dell'Arpinate, in lui si compie il progetto di Mario; non a caso Plutarco farà dire a Silla che vede in lui “molti Marî” (Magnino 1994: p. 313). In Cesare, l'autore di Cheronea vede amplificati i vizi e le virtù di Mario. È tutto il progetto biografico che vuole descrivere Mario come bramoso di primeggiare sui suoi concittadini: inserire in questo punto tale chiosa, poteva significare anticipare la considerazione sul legame con i Cesari del capitolo successivo. Non solo: all'interno della *Vita*, Plutarco attribuisce a Mario caratteristiche che saranno tipiche soltanto degli imperatori¹³. Un tale atteggiamento anacronistico si giustifica con il desiderio di Plutarco di mettere in guardia il proprio signore dalle derive tiranniche, senza rischiare di denigrare in modo diretto la sua carica. Tale aspetto trova nell'*Apoftegma* estrema sintesi, ma anche ribaltamento di significato: il desiderio di Mario è strettamente connesso alla concezione romana della figura dell'imperatore, che è tale proprio perché è il primo fra i Romani.

Sequenza 5:

Mor. 202B: Ἰξίας δ' ἔχων ἐν ἀμφοτέροις τοῖς σκέλεσι παρέσχεν ἄδετος ἐκτεμεῖν τῷ ἱατρῷ καὶ μὴ στενάξας μηδὲ τὰς ὀφρῦς συναγαγὼν ἐνεκαρτέρησε τῇ χειρουργίᾳ· τοῦ δ' ἱατροῦ μεταβαίνοντος ἐπὶ θάτερον οὐκ ἠθέλησεν εἰπὼν οὐκ εἶναι τὸ θεράπευμα τῆς ἀλγηδόνοιο ἄξιον.

Poiché aveva le varici su entrambe le gambe, si sottopose al medico senza farsi legare: non gridò né mosse le ciglia nel subire l'intervento. Quando il medico passò all'altra gamba, lo rifiutò, affermando che la cura non fosse degna del dolore (Lelli-Pisani 2017, p. 370).

Mar. 6, 5-7: Τῷ δὲ Μαρίῳ καὶ σωφροσύνην μαρτυροῦσι καὶ καρτερίαν, ἧς δεῖγμα καὶ τὸ περὶ τὴν χειρουργίαν ἐστίν. ἰξίων γάρ, ὡς ἔοικε, μεγάλων ἀνάπλευος ἄμφω τὰ σκέλη γεγονὼς καὶ τὴν ἀμορφίαν δυσχεραίνων ἔγνω παρασχεῖν ἑαυτὸν τῷ ἱατρῷ· καὶ παρέσχεν ἄδετος θάτερον σκέλος, οὐδὲν κινηθεὶς οὐδὲ στενάξας, ἀλλὰ καθεστῶτι τῷ προσώπῳ καὶ μετὰ σιωπῆς ὑπερβολὰς τινὰς ἀλγηδόνων ἐν ταῖς τομαῖς ἀνασχόμενος. τοῦ δ' ἱατροῦ μετιόντος ἐπὶ θάτερον οὐκέτι παρέσχε, φήσας ὄραν τὸ ἐπανόρθωμα τῆς

13. Se ne possono trovare esempi in *Mar.* 22, 5, in cui viene improvvisata un'incoronazione da parte delle truppe per il suo quinto consolato alla maniera delle proclamazioni imperiali, e in *Mar.* 27, 8, in cui Mario è chiamato “Terzo fondatore di Roma” (Cf. Musacchio 2022, pp. 30-32).

ἀλγηδόνοσ οὐκ ἄξιον.

Quanto a Mario, esistono poi testimonianze della sua temperanza e della sua sopportazione, di cui dette prova anche in occasione di un intervento chirurgico. A quanto pare aveva tutte e due le gambe piene di grosse varici e, poiché questo problema gli pesava, decise di affidarsi a un medico. Gli porse una gamba e, anche se non era legato, non si mosse né si lamentò, sopportando i lancinanti dolori delle incisioni senza una smorfia, in silenzio. Comunque, quando il medico fece per passare all'altra gamba, Mario la ritirò, dicendo di aver visto che il risultato non valeva la sofferenza (Scardigli 2017, pp. 467-469).

Con questo racconto, Cicerone, in *Tusc.* 2, 53, dipingeva Mario come uomo stoico per disposizione naturale. L'aneddoto è presente anche in Plinio 11, 252, che riferisce di averlo ripreso da Gaio Oppio, autore proprio di una vita di Cesare.

La struttura dell'*Apoftegma* ricalca in modo preciso quella della *Vita*, come dimostra il *cluster* di termini che corrispondono fra le due versioni: ἱξίασ, ἄμφω, σκέλοσ, θάτερον, ἀλγηδών, ἄξιον.

La posizione che l'aneddoto occupa, sia nella *Vita* sia in *Ap. Reg.*, è particolarmente interessante. In *Mar.* 6, 5-7 questo racconto è posto subito dopo la notizia del matrimonio con Giulia (Plutarco, *Mar.*, 6, 4; cf. Plutarco, *Caes.*, 6, 1-5; Svetonio, *De vita Caes.*, I, 6). Per Plutarco, come visto, questo matrimonio è λαμπρός, splendido, perché la famiglia dei Cesari è ἐπιφανής, distinta. Un tale giudizio è anacronistico: la famiglia era in crisi economica e per questo acconsente al matrimonio di Giulia con un uomo ricco, ma privo di antenati illustri, come Mario. Il gruppo familiare raggiungerà la gloria proprio grazie a Mario e, soprattutto, a Cesare. Evans ricorda che il giudizio della grandezza della famiglia di Giulia si fonda proprio sulla figura di Cesare, che per Plutarco e i suoi contemporanei è il fondatore dell'impero e della prima dinastia (cfr. Evans 1997, p. 183). Plutarco sostiene che Mario, nel bene e nel male, sia preso a modello da Cesare. Si capisce, allora, come mai inserisca proprio in questo capitolo un aneddoto in cui emergono la temperanza e la sopportazione di cui è capace, nonostante nella macro-sequenza prevalgono i giudizi negativi: si tratta di una esaltazione del ruolo imperiale. Richiamando le considerazioni fatte per la sequenza 4, possiamo capire meglio il senso del posto occupato da *Mor.* 202B nell'*Apoftegma*. Esso è collegato al desiderio di Mario di essere il primo fra i Romani, sintesi dell'idea romana di imperatore. Attribuire caratteristiche imperiali a Mario anche negli *Ap. Reg.* è funzionale a descrivere, in modo indiretto, le virtù che devono caratterizzare il *princeps* e i vizi che questi deve evitare. La prima virtù che Plutarco collega a colui che desidera essere primo fra i Romani è la

καρτερία (fermezza), nominata nelle *Vitae*, esemplificata dall'aneddoto delle vene varicose negli *Ap. Reg.*

Sequenza 6:

Mor. 202B-C: Ἐπεὶ δὲ Λούσιος ὁ ἀδελφιδοῦς αὐτοῦ τὸ δεύτερον ὑπατεύοντος ἐβιάζετο τῶν ἐν ὥρᾳ στρατευομένων τινὰ ὀνόματι Τρεβώνιον, ὃ δ' ἀπέκτεινεν αὐτὸν καὶ πολλῶν κατηγορούντων οὐκ ἠρνήσατο κτεῖναι τὸν ἄρχοντα, τὴν δ' αἰτίαν εἶπε καὶ ἀπέδειξε, κελεύσας ὁ Μάριος τὸν ἐπὶ ταῖς ἀριστείαις διδόμενον στέφανον κομισθῆναι τῷ Τρεβωνίῳ περιέθηκε.

Lusio, figlio di una sua sorella, durante il suo secondo consolato, fece violenza a uno dei soldati più vigorosi, di nome Trebonio; costui l'uccise, e poiché molti lo accusavano, non negò di aver ucciso il proprio generale, ma spiegava il motivo e lo mostrava: Mario, allora, ordinando che gli si portasse la corona con cui si incoronava chi avesse compiuto nobili imprese, la assegnò a Trebonio (Lelli-Pisani 2017, p. 370).

Mar. 14, 4-9: Γάιος Λούσιος ἀδελφιδοῦς αὐτοῦ τεταγμένος ἐφ' ἡγεμονίας ἐστρατεύετο, τάλλα μὲν ἀνὴρ οὐ δοκῶν εἶναι πονηρός, ἦτιων δὲ μειρακίων καλῶν. οὗτος ἦρα νεανίσκου τῶν ὑφ' αὐτῷ στρατευομένων, ὄνομα Τρεβωνίου, καὶ πολλάκις πειρῶν οὐκ ἐτύγχανε· τέλος δὲ νύκτωρ ὑπηρετήν ἀποστείλας μετεπέμπετο τὸν Τρεβώνιον· ὃ δὲ νεανίας ἦκε μὲν, ἀντειπεῖν γὰρ οὐκ ἐξῆν καλούμενον, εἰσαχθεὶς δὲ ὑπὸ τὴν σκηνὴν πρὸς αὐτὸν ἐπιχειροῦντα βιάζεσθαι σπασάμενος τὸ ξίφος ἀπέκτεινε. ταῦτα ἐπράχθη τοῦ Μαρίου μὴ παρόντος· ἐπανελθὼν δὲ προῦθηκε τῷ Τρεβωνίῳ κρίσιν. ἐπεὶ δὲ πολλῶν κατηγορούντων, οὐδενὸς δὲ συνηγοροῦντος, αὐτὸς εὐθαρσῶς καταστάς διηγήσατο τὸ πρᾶγμα καὶ μάρτυρας ἔσχεν ὅτι πειρῶντι πολλάκις ἀντεῖπε τῷ Λουσίῳ καὶ μεγάλων διδομένων ἐπ' οὐδενὶ προήκατο τὸ σῶμα, θαυμάσας ὁ Μάριος καὶ ἡσθεὶς ἐκέλευσε τὸν πάτριον ἐπὶ ταῖς ἀριστείαις στέφανον κομισθῆναι, καὶ λαβὼν αὐτὸς ἐστεφάνωσε τὸν Τρεβώνιον ὡς κάλλιστον ἔργον ἐν καιρῷ παραδειγμάτων δεομένων καλῶν ἀποδεδειγμένων. Τοῦτο εἰς τὴν Ῥώμην ἀπαγγελθὲν οὐχ ἤκιστα τῷ Μαρίῳ συνέπραξε τὴν τρίτην ὑπατείαν. Gaio Lusio, suo nipote, militava nel suo esercito come ufficiale e si presentava come un uomo del tutto rispettabile, se non fosse che era attratto dai bei ragazzi. Si era invaghito di un giovane che militava sotto di lui, un tal Trebonio, e più volte lo aveva corteggiato, ma invano. Alla fine mandò un inserviente, di notte, a chiamarlo, e Trebonio venne perché era stato chiamato e non poteva disubbidire; ma, una volta entrato nella sua tenda, Lusio cercò di fargli violenza e l'altro sguainò la spada e lo uccise. Quando il fatto avvenne Mario non c'era, ma al suo ritorno istruì un processo contro Trebonio. Siccome molti lo accusavano e nessuno si alzava in sua difesa, il giovane stesso si presentò, pieno di coraggio, espose i fatti e produsse dei testimoni: più volte egli aveva respinto le lusinghe di Lusio e, nonostante gli fossero stati offerti ricchi doni, mai gli si era fisicamente concesso. Mario, meravigliato e compiaciuto, fece portare la corona con cui, secondo la tradizione, si premiavano le imprese nobili, la prese e la pose di sua mano sulla testa di Trebonio, che, in un momento in cui c'era bisogno di begli esempi, aveva compiuto la più lodevole delle azioni. La notizia giunse a Roma e giocò un ruolo importante nell'elezione di Mario al suo terzo consolato (Scardigli 2017, p. 105).

Il racconto è presente anche in Cicerone, *Mil.* 9 e *Inv.* 2, 124; Vale-

rio Massimo VI, 1, 12 e Pseudo Quintiliano, *Decl.* 3, 4. Nella visione plutarchea, in opposizione all'uomo ambizioso che agisce nel consesso civile, il Mario generale si mostra un capo equanime. La vicenda di Gaio Lusio, analizzata approfonditamente da Brescia 2004, ne è una dimostrazione. Anche se non è scevra da interessi personali: secondo Plutarco l'atteggiamento tenuto in questo processo vale a Mario il terzo consolato. Nell'*Apoftegma*, tuttavia, non trova posto il commento su tale ricaduta politica, che toccando il tema dell'impatto delle notizie sulla carriera dei potenti, poteva risultare interessante per l'imperatore; perché Plutarco non vuole dare questo utile insegnamento a Traiano? In realtà Plutarco potrebbe aver eliminato il suo commento per sottolineare il valore etico dell'azione di Mario: l'uomo di potere è chiamato ad amministrare la giustizia senza farsi influenzare dai legami familiari e affettivi, a prescindere dai propri interessi. Si capisce allora che, mentre nella *Vita* il passaggio sull'elezione è funzionale a mostrare un Mario che opera anche il bene avendo un doppio fine, nell'*Apoftegma* si esalta esclusivamente la virtù. In linea con questa *ratio*, nell'*Apoftegma* scompaiono lo stato d'animo (θαυμάσας [...] καὶ ἤσθεις ἐκέλευσε) e il gesto di Mario di porre la corona sulla testa di Trebonio, descrizioni coerenti con lo stile biografico, superflue nell'*Apoftegma*.

Osservando le due versioni, si nota che le strutture narrative e verbali coincidono: Λούσιος ὁ ἀδελφιδοῦς αὐτοῦ... στρατευομένων τινὰ ὄνόματι Τρεβώνιον (ὄνομα Τρεβωνίου)... ἀπέκτεινεν (ἀπέκτεινε)... πολλῶν κατηγορούντων ὁ Μάριος τὸν ἐπὶ ταῖς ἀριστεταῖς... στέφανον κομισθῆναι τῷ Τρεβωνίῳ (τὸν Τρεβώνιον). Pare proprio che Plutarco riassume nell'*Apoftegma* il racconto della *Vita*. La sintesi sembra procedere semplicemente per soppressioni: intere parti della *Vita* sono espunte, mentre quelle che restano sono presentate con gli stessi termini e attraverso una forma sintattica simile.

Detti memorabili

I detti memorabili veri e propri si trovano nella seconda parte dell'*Apoftegma*. Si tratta di battute in cui emerge il tratto caratteristico del personaggio: l'ironia mordace, ingannatrice, violenta. Attraverso le battute, il Mario plutarcheo sconfigge i propri avversari, ponendosi al di sopra di loro e facendo prevalere la propria intelligenza pragmatica. Dal punto di vista retorico, siamo in presenza di quello che lo stesso Plutarco, in *Mor.* 613C-634F (*Quaest. conv.*), definisce σκῶμμα (cfr. Cosenza 2000); oggi potremmo ricondurre tale tropo alla *contresifion*, definita da Mortara Garavelli «una sorta di ironia amara e beffarda, attuata in forma esortativa» (Morta-

ra Garavelli 1988, p. 183), per cui, fingendo di approvare le parole dell'interlocutore, se ne fanno intendere le conseguenze paradossali¹⁴.

Motto di spirito 1:

Mor. 202C: Τοῖς δὲ Τεῦτοσι παραστρατοπεδεύσας ἐν χωρίῳ ὀλίγον ὕδωρ ἔχοντι, τῶν στρατιωτῶν διψῆν λεγόντων, δείξας αὐτοῖς ποταμὸν ἐγγὺς παραρρέοντα τῷ χάρακι τῶν πολεμίων “ἐκεῖθεν ὑμῖν ἔστιν” εἶπε “ποτὸν ὄνιον αἵματος”. οἱ δ’ ἄγειν παρεκάλουν, ἕως ὑγρὸν ἔχωσι τὸ αἷμα καὶ μήπω πᾶν ὑπὸ τοῦ διψῆν ἐκπεπηγός.

Mentre era in guerra contro i Teutoni, posto l'accampamento in un luogo privo di acqua, ai soldati che gli dicevano di aver sete, mostrò un fiume che scorreva vicino al campo dei nemici, e disse: “di lì dovete procurarvi il bere col sangue”. I soldati risposero di guidarli lì, finché avevano il sangue umido e non rappreso per la sete (Lelli-Pisani 2017, p. 370).

Mar. 18, 7: Πολλῶν γέ τοι δυσχεραίνόντων καὶ διψήσειν λεγόντων, δείξας τῇ χειρὶ ποταμὸν τινα ῥέοντα πλησίον τοῦ βαρβαρικοῦ χάρακος, ἐκεῖθεν αὐτοῖς ἔφησεν εἶναι ποτὸν ὄνιον αἵματος¹⁵.

E poiché molti si lamentavano e dicevano di soffrire la sete, indicò loro con la mano un fiume che scorreva lungo un lato delle fortificazioni dei barbari e disse: “ecco, là c'è l'acqua che potete comprare con il vostro sangue” (Scardigli 2017, p. 522-523).

L'episodio è narrato anche in Frontino, *Strat.* II, 7, 12, Floro I, 38, 8 e Orosio V, 16, 10.

Il significato del motto di spirito è identico in tutte le versioni: Mario attraverso il timore per la mancanza d'acqua, stimola i suoi soldati. La risposta di Mario è una esaltazione della sua capacità di superare situazioni critiche attraverso battute sferzanti. Plutarco caratterizza il Mario della *Vita* proprio con l'uso dello σκῶμμα, di leggione velato all'interlocutore.

Anche per questo passaggio, la struttura delle due versioni è sovrapponibile: διψῆν (διψήσειν) λεγόντων, δείξας... ποταμὸν... παραρρέοντα (ρέοντα)... χάρακι (χάρακος)... ἐκεῖθεν ἔστιν (εἶναι)... ποτὸν ὄνιον αἵματος. E anche in questo caso la sintesi sembra operata per soppressioni, così come la terminologia e la forma di ciò che resta nell'*Ap. Reg.* sono sovrapponibili alla *Vita*.

14. Tuttavia, bisogna prestare attenzione alle differenze fra l'antica e la odierna figura retorica: lo σκῶμμα contempla molteplici tipologie di situazioni beffarde, in esso si ammantava di complimento o accondiscendenza qualsiasi tipo di difetto dell'interlocutore. La *contrefisio* limita la sua azione a un solo aspetto, comunque presente fra quelli afferenti allo σκῶμμα: la derisione passa per un finto consenso che viene ribaltato con un *fulmen in clausula* in modo beffardamente violento.

15. Plutarco, *Mar.*, XVIII, 7.

Motto di spirito 2:

Mor. 202C-D. Ἐν δὲ τοῖς Κιμβρικοῖς πολέμοις Καμερίνων χιλίους ἄνδρας ἀγαθοὺς γενομένους ὁμοῦ Ῥωμαίους ἐποίησε, κατ' οὐδένα νόμον· πρὸς δὲ τοὺς ἐγκαλοῦντας ἔλεγε τῶν νόμων οὐκ ἔξακοῦσαι διὰ τὸν τῶν ὅπλων ψόφον. Nella guerra contro i Cimbri rese cittadini romani un migliaio di Camerini, contro la procedura della legge. A chi lo accusò rispose di non aver sentito la voce delle leggi nel frastuono delle armi (Lelli-Pisani 2017, p. 370).

Mar. 28, 3: Καίτοι λέγεται Καμερίνων ἄνδρας ὁμοῦ χιλίους διαπρεπῶς ἀγωνισαμένους ἐν τῷ πολέμῳ δωρησάμενος πολιτεία, δοκοῦντος εἶναι τοῦτου παρανόμου καὶ τινῶν ἐγκαλοῦντων, εἰπεῖν ὅτι τοῦ νόμου διὰ τὸν τῶν ὅπλων ψόφον οὐ κατακούσειεν.

Si racconta che, rimproverato da alcune persone perché aveva concesso la cittadinanza romana a un migliaio di uomini di Camerino che avevano combattuto nella guerra valorosamente, atto che risultava illegale, rispose che il fragore delle armi gli aveva impedito di ascoltare la legge (Scardigli 2017, p. 557).

L'aneddoto è già presente in Cicerone, *Balb.* 46, che ne offre una visione positiva (*gravitas, constantia, virtus, prudentia, religio*); in *Mar.* 28, 3 la specificazione dell'illegalità dell'atto sembra dare un'accezione negativa al fatto, mentre nell'*Apoftegma* questo particolare manca, quasi a lasciare al lettore il compito di scoprire, soltanto nel finale, la dicotomia che l'aneddoto pone fra legalità e valore. I due passi combaciano in due punti: sul numero dei Camerini, Καμερίνων χιλίους ἄνδρας, e nel motto di spirito conclusivo, caratterizzato dal tipico piglio beffardo e brutale ad un tempo: τῶν νόμων οὐκ ἔξακοῦσαι διὰ τὸν τῶν ὅπλων ψόφον. La battuta è identica, ad eccezione del verbo, per il quale Plutarco usa due sfumature diverse: nella *Vita* scrive κατακούσειεν, anticipato dal complemento di causa; nell'*Apoftegma* si serve di ἔξακοῦσαι con inversione del complemento.

Il detto è memorabile perché affronta due questioni particolarmente dibattute in età antonina: quella del rapporto fra la legge e il potere e quella della primazia fra diritto positivo e diritto naturale. Plutarco, in nome del suo programma politico e filosofico, invita l'imperatore a riflettere su tali problematiche e sui loro risvolti etici.

Motto di spirito 3:

Mor. 202D: Ἐν δὲ τῷ ἐμφυλίῳ πολέμῳ περιταφρευόμενος καὶ πολιορκούμενος ἐκαρτέρει, τὸν οἰκεῖον ἀναμένων καιρὸν. εἰπόντος δὲ Πομπαιδίου Σίλωνος πρὸς αὐτόν “εἰ μέγας εἶ στρατηγός, ὦ Μάριε, καταβάς διαγώνισαι”, “σὺ μὲν οὖν” εἶπεν “εἰ μέγας εἶ στρατηγός, ἀνάγκασόν με διαγωνίσασθαι καὶ μὴ βουλόμενον”.

Durante la guerra sociale, resisteva assediato e circondato, aspettando un'occasione propizia. Pompedio Silone gli disse allora: “se fossi un

grande generale, Mario, scenderesti in campo”. Egli rispose: “e tu, se sei un grande generale, costringimi a combattere pur se io non voglio” (Lelli-Pisani 2017, p. 370).

Mar. 33, 4: Λέγεται δὲ Ποπλίου Σίλωνος, ὃς μέγιστον εἶχε τῶν πολεμίων ἄξιωμα καὶ δύναμιν, εἰπόντος πρὸς αὐτόν, “Εἰ μέγας εἶ στρατηγός, ὦ Μάριε, διαγώνισαι καταβάς,” ἀποκρίνασθαι, “Σὺ μὲν οὖν, εἰ μέγας εἶ στρατηγός, ἀνάγκασόν με διαγωνίσασθαι μὴ βουλόμενον”.

Si racconta che quando Pompedio Silone, tra i nemici il più stimato e forte, gli disse: “se sei un grande comandante, Mario, vieni qui e combatti”, gli rispose: “e allora tu, se sei un grande comandante, costringimi a combattere anche se non voglio” (Scardigli 2017, p. 583).

L'*Apoftegma* termina con un ultimo motto di spirito. Lo scambio di battute fra i condottieri è identico nelle due versioni. La raccolta relativa a Mario si chiude in crescendo. Fra le tre, questa è di sicuro la battuta più sferzante. Proprio nell'ambito in cui tutti ritengono che Mario sia il più potente, Pompedio crede di potergli dare una stoccata nell'orgoglio. Mario, con il solito piglio sarcastico, risponde a tono, vincendo la disfida verbale. Le due versioni sembrano perfettamente sovrapponibili.

Conclusioni

Lo scopo che mi ero prefissato inizialmente era quello di analizzare il divario esistente fra la costruzione letteraria delle *Vitae* e l'esposizione sintetica degli *Ap. Reg.*, per stabilire cosa della sovra-interpretazione morale di Plutarco sia rimasta in essa e in che modo l'autore abbia voluto influenzare Traiano.

A dimostrazione di un legame fra le *Vitae* e gli *Ap. Reg.* si è affrontato il dibattito sulla canonicità della lettera a Traiano. Posta la plausibilità della sua appartenenza a Plutarco, attualmente condivisa dalla comunità scientifica, si è potuto stabilire che gli *Ap. Reg.* sono stati scritti dopo le *Vitae*, secondo quanto dichiara lo stesso Plutarco. Sono quindi passato a studiare il tipo di legame esistente fra le due opere, per rispondere a una domanda cruciale: gli *Apoftegmi* sono una sintesi delle *Vite parallele*? Non esiste, probabilmente, una risposta univoca a tale interrogativo. L'idea di Pelling, secondo cui Plutarco avrebbe lavorato in modi differenti per costruire i singoli *Apoftegmi*, mi è sembrata la più economica. Per capire come abbia operato nel caso degli aneddoti su Mario, ho comparato la versione degli *Apoftegmi* con quelli della *Vita*, verificando anche le opinioni delle altre fonti disponibili sui singoli episodi. Per comodi-

tà ho diviso in due sequenze l'*Apoftegma*: una prima in cui Plutarco sintetizza alcune tappe biografiche, una seconda caratterizzata dai motti di spirito. Numerose sono le congruenze fra le versioni degli *Ap. Reg.* e quelle della *Vita*:

- nella prima sequenza si ricordano gli umili natali di Mario attraverso l'aggettivo ἄδοξος;
- nella terza, Mario, nello stesso giorno, si candida per entrambe le edilità, mostrando sfacciataggine e venendo bocciato dai suoi concittadini;
- la quinta sequenza, che racconta dell'operazione alle gambe, presenta la struttura stilistica del corrispondente aneddoto della *Vita*;
- la vicenda di Gaio Lusio, nella sesta sequenza, sembra un riassunto del racconto di *Mar.* 14, 4-9 fatto per soppressioni;
- anche il primo motto di spirito sembra essere una sintesi realizzata per soppressioni a partire dal corrispondente aneddoto della biografia, sul fiume e sul sangue;
- la battuta finale del secondo motto di spirito, quello della cittadinanza ai Camerini, è identica nelle due versioni;
- lo scambio di battute con Poppedio Silone, nel terzo motto, sembra essere stato riportato integralmente dalla *Vita*.

Due elementi divergono: nella seconda sequenza, mentre la *Vita* attribuisce l'ingresso di Mario in politica al favore dei Metelli, sebbene preceduto dalla sua attitudine marziale, l'*Apoftegma* si riferisce solo alle sue capacità in guerra; nella quarta, poi, a seguito del fallimento elettorale per le edilità, Plutarco esprime la speranza di Mario di essere il primo fra i Romani, mentre nella *Vita* si limita a dire che non aveva perso la sua boria. Si tratta di due elementi funzionali alla breve narrazione, perché danno una immediata connotazione al personaggio. Siamo in presenza di due chiose che mettono l'immagine dell'Arpinate in relazione con quella imperiale. Da un lato, infatti, l'imperatore (e soprattutto Traiano) incarnava l'uomo che aveva raggiunto la vetta per i suoi meriti militari, dall'altro la figura dell'imperatore era da sempre stata collegata dai Romani a quella di un *princeps* (nel senso di *primus*) in mezzo ai senatori. In tal modo Plutarco esemplifica due attributi propri dell'imperatore, derivanti rispettivamente dal potere conferito dagli eserciti e da quello attribuito dal senato. Plutarco può così parlare della figura imperiale senza tirarla in ballo in modo diretto. Egli intende quindi collegare il "primo fra i Romani" a tutta una serie di virtù che spera

lo caratterizzino e che presenta nei successivi aneddoti:

- la fermezza (καρτερία), esemplificata dall'operazione alle vene varicose;
- l'amministrazione della giustizia scevra da personalismi, rappresentata dalla vicenda di Gaio Lusio
- la capacità di gestire e motivare gli uomini, esemplificata nel motto di spirito sull'acqua da conquistare con il sangue;
- la forza morale per riconoscere il valore e discernere quando sia il momento di far prevalere il diritto naturale su quello positivo senza abusare del proprio potere, una qualità mostrata nell'aneddoto sul conferimento della cittadinanza ai Camerini;
- la capacità di non farsi guidare dall'orgoglio e di mantenere la lucidità utile a sconfiggere i nemici, mostrata dallo scambio di battute con Poppedio Silone.

Concludendo, pare proprio che Plutarco per la realizzazione dell'*Apoftegma* su Mario abbia sintetizzato la *Vita*. Sembra che lo abbia fatto attraverso la soppressione di frasi sintatticamente e stilisticamente articolate e più adatte alla biografia, meno agli aneddoti. Sembra anche che l'autore abbia omesso parti che avevano bisogno di lunghe spiegazioni e che abbia eliminato porzioni di testo che contraddicevano o complicavano il messaggio che intendeva trasmettere.

Della sovrainterpretazione plutarchea della storia rimane molto, nonostante i numerosi tagli. Resta la visione morale, la proposta di un modello etico da cui l'imperatore può trarre insegnamento: la necessità che egli sia una guida ferma, non condizionabile, lungimirante, equa nel giudizio, capace di motivare i soldati, di non farsi travolgere dalle passioni e sempre in grado di perseguire un bene superiore. Questo è il lascito con cui Plutarco intende influenzare l'azione politica di Traiano. Il suo scopo è instradarlo alla filosofia, mostrargli il sommo bene platonico attraverso semplici, ma efficaci, detti dei grandi del passato, nei quali si palesa il loro animo. Attraverso questo tipo di educazione esemplare, Plutarco crede di poter modellare l'azione dell'imperatore, rendendola più simile a quella di un uomo saggio che padroneggia la filosofia e, grazie a questa, sé stesso.

Bibliografia

- Antonelli G., *Gaio Mario*, Roma, Newton, 1999.
Beck M., *Plutarch to Trajan: the Dedicatory Letter and the Apophthegmata Collection*, in Stadter P. A., Van Der Stockt L. (a cura di), *Sage and emperor*, Leuven, University Press, 2002.
Brescia G., *Il Miles alla sbarra*, (Quintiliano) Declamazioni Maggiori

III, Bari, Edipuglia, 2004.

- Citro S., *L'uomo pubblico tra l'interesse dello stato e i vantaggi personali: Pelopida, Alcibiade e Demade nei Regum et imperatorum apophthegmata*, in Martos Montiel J. F., Macías C., Caballero Sánchez R. (a cura di), *Plutarco, entre dioses y astros : homenaje al profesor Aurelio Pérez Jiménez de sus discípulos, colegas y amigos*, Zaragoza, Libros Pórtico, 2019, pp. 201-218.
- Citro S., *Consigli per un imperatore: saggio di commento (Reg. et imp. apophth. 172B-E)*, in «Ploutarchos», 14, pp. 3-34.
- Citro S., *Saggezza in politica, saggezza in battaglia: alcuni personaggi dei Regum et imperatorum apophthegmata*, in Leão D., Guerrier O. (a cura di), *Figures de sages, figures de philosophes dans l'œuvre de Plutarque*, Coimbra, University Press, 2019, pp. 139-154.
- Cosenza P., *L'uso dello Skômma e del Geloion nei Praecepta gerendae rei publicae di Plutarco*, in Van der Stockt L. (a cura di), *Rhetorical Theory and Praxis in Plutarch*, actes du IV colloque international (Leuven, 3-6 juillet 1996), Louvain/Narmour, Peeters, 2000, pp. 109-129.
- Criniti N., *Plutarco, Le Vite romane e la loro fortuna*, in «Ager Velias», 8 (1), 2013, pp. 1-19.
- Desideri P., *Saggi su Plutarco e la sua fortuna*, a cura di Casanova A., Firenze, University Press, 2012.
- Duff T., *Parallels in discontent: Plutarch's Pyrrhus and Marius*, in Kiriazopoulos A.N. (a cura di), *Proceedings of Eleventh Congress of the International Federation of the Societies of Classical Studies*, Atene, Parnassos, 2002, pp. 331-351.
- Evans R.J., *Gaius Marius: A Political Biography*, Pretoria, Unisa Press, 1994.
- Flacelière R., *Trajan, Delphes et Plutarque*, *Recueil Plassart*, in Chamoux F. (a cura di), *Études sur l'antiquité grecque offertes à André Plassart par ses collègues de la Sorbonne*, Paris, Les Belles-Lettres, 1976, pp. 97-103.
- Fuhrmann F. (a cura di), *Plutarque, Œuvres Morales, III*, Paris, Les Belles-Lettres, 1988, pp. 5-10.
- Lelli E., Pisani G. (a cura di), *Plutarco, Tutti i Moralia*. Prima traduzione italiana completa, Milano, Bompiani, 2017.
- Magnino D. (a cura di), *Plutarco, Vite parallele*, Alessandro e Cesare, Milano, Rizzoli, 1994 (I ed. 1987).
- Manfredini M., *Due codici di excerpta plutarchei e l'Epitome di Zonara*, in «Prometheus», 18, pp. 193-215.
- Mortara Garavelli B., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988.

- Mugelli B., *Gli Apophthegmata di Plutarco: l'esempio della Vita di Cicerone*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», 12, pp. 293-299.
- Musacchio P., *La Ricezione della Vita di Mario di Plutarco nella cultura greco-latina dal II al V secolo d.C.*, Trento, Diss., 2022.
- Nachstädt W. (a cura di), *Plutarchi Moralia*, II, 2, Leipzig, Teubner, 1935.
- Pelling, C., *The Apophthegmata regum et imperatorum and Plutarch's Roman Lives*, in Pelling C. (a cura di), *Plutarch and History. Eighteen Studies*, London, Classical Press of Wales, 2002, pp. 65-90.
- Pettine E. (a cura di), *Plutarco, Detti di re e di condottieri (Regum et imperatorum apophthegmata)*, Salerno, Palladio, 1988.
- Roskam G., *A παιδεία for the Ruler. Plutarch's Dream of Collaboration between Philosopher and Ruler*, in Stadter P.A., Van Der Stockt L., *Sage and emperor*, Leuven, University Press, 2002, pp. 175-190.
- Scardigli B. (a cura di), *Plutarco, Pirro e Mario*, Milano, Rizzoli, 2017.
- Stadter P.A., *Introduction: Setting Plutarch in his Context*, in Stadter P., Van der Stockt L. (a cura di), *Sage and Emperor*, Leuven, University Press, 2002 pp. 1-26.
- Stadter P.A., *Notes and Anecdotes: Observations on Cross-Genre Apophthegmata*, in Nikolaidis A.G. (a cura di), *The Unity of Plutarch's Work Moralia Themes in the Lives, Features of the Lives in the Moralia*, Berlin/New York, De Gruyter, 2008.
- Stadter, P.A., *Plutarch's Compositional Technique: The Anecdote Collections and the Parallel Lives*, in «Greek, Roman, and Byzantine Studies», 54, pp. 665-686.
- Volkman R., *Leben, Schriften und Philosophie des Plutarch von Chaironea*, Berlin, Verlag, 1869.
- Ziegler K. (a cura di), *Plutarchus, Vitae parallelae, III, 1*, Leipzig, Teubner, 1971.
- Ziegler K., *Plutarchos von Chaironeia*, Stuttgart, Druckenmüller, 1949 (trad. it., Zucchelli B., Zancan Rinaldini M.R. (a cura di), *Plutarco*, Brescia, Paideia, 1965).

L'italiano in frantumi: forma breve e identità nazionale in Sebastiano Vassalli

Giulia Falistocco

Università degli studi di Perugia

Abstract

La produzione di Sebastiano Vassalli si contraddistingue per una riflessione di lungo corso disincantata e cinica sull'identità italiana. Di particolare rilievo è *L'italiano* (2007) raccolta di tredici racconti attraverso i quali lo scrittore rappresenta figure tipiche della società smascherando e mettendo alla berlina caratteri, difetti e stereotipi. Sulla scorta de *Gli italiani sono gli altri* (2015) – miscellanea di articoli apparsi sui quotidiani, nella quale le undici tappe proposte rappresentano il retro della riflessione letteraria – l'articolo ha lo scopo di analizzare come la forma breve del racconto viene funzionalizzata all'interno di un macrotesto summa dei romanzi dell'autore. Attraverso la comparazione tra le due raccolte, l'interazione formale tra storia e letteratura mostra il tentativo da parte dello scrittore di articolare un discorso che restituisca le macerie della contemporaneità e dell'identità italiana mai uniformatesi in maniera coerente.

Keywords: Vassalli, identità, racconto italiano.

Sebastiano Vassalli's work is characterized by a long-standing, disenchanted and cynical reflection on Italian cultural identity. Particularly noteworthy is *L'italiano* (2007), a collection of thirteen short stories through which the writer depicts typical social figures, unmasking and pillorying characters, flaws and stereotypes. *Gli italiani sono gli altri* (2015) instead is a miscellany of articles that appeared in newspapers, in which the eleven stages proposed represent the backdrop of literary reflection. The paper aims to analyze how the short form of tale is functionalized within a macro-text summa of the author's novels. By comparing the two collections, the formal interaction between history and literature demonstrates the writer's attempt to articulate a discourse that restores the ruins of contemporaneity and of Italian identity that have never been coherently unified.

Keywords: Vassalli, identity, Italian short story

La dimensione storica è centrale nella produzione narrativa di Sebastiano Vassalli: superata la temperie neoavanguardista degli anni Sessanta-Settanta, il passato diventa lo spazio funzionale a rappresentare, in chiave analogica¹, le storture del presente. La fedeltà al modello manzoniano prevede però di ridare vigore all'invenzione a fronte di un'accurata ricerca archivistica e storica. La forma del

1. «Il legame che unisce il passato al presente è di tipo analogico: l'autore sceglie di ambientare la sua storia nel '600 non perché egli abbia una predilezione per quell'epoca (nel '700 ambienta, infatti, *Marco e Mattio* e nell'800 e '900 *Il cigno*), ma perché vi ha trovato problemi che lo riconducono all'oggi, che gli permettono di capire e di parlare del giorno di oggi. Vassalli crede insomma nella "contemporaneità della storia" nel senso in cui ne parlava Croce intendendo che lo studio del passato parte sempre dalle idee sul e del giorno di oggi. La storia per lo scrittore è sempre contemporanea, essa è tutt'al più una sorta di "autobiografia del presente", o per citare il titolo del romanzo vassalliano (in cui il '68 è l'immediato precedente e causa di molti dilemmi di oggi), "archeologia del presente"; aiuta a comprendere il presente che di per se stesso non è in grado di raccontare nulla, perché il presente è ridotto al rumore, è la manopola della televisione. Vassalli rimane infatti "ideologicamente" quello di sempre, che vede la storia umana come un luogo di violenza e di bestialità, con la differenza che oggi entrambe si sono normalizzate», Serkowska 2009.

romanzo storico, pertanto, sebbene trasfigurata, si ritrova in opere di altra natura², ibridata con elementi fantastici e ultraterreni che proiettano il piano del racconto in una realtà mitica e atemporale. La compresenza tra elementi fantastici e storici è centrale anche ne *L'italiano*, raccolta di racconti edita nel 2007 per Einaudi. L'opera, infatti, si apre con una suggestiva quanto ironica cornice, ambientata durante il Giudizio Universale. Mentre l'Inglese, il Russo, il Nigeriano e altri accorrono al cospetto di Dio, l'Italiano non risponde: solo quando comprende di essere lui il destinatario della chiamata domanda insicuro «chi, io?» (Vassalli 2007, p. 5). La cornice, ripresa anche a conclusione dell'opera, incastona undici racconti, incentrati su personaggi della storia d'Italia, capaci di esprimere tratti della cultura nazionale.

L'espedito della cornice, tipico di molti suoi romanzi (si veda ad esempio *Terre selvagge* 2014, *Cuore di pietra* 1996, insieme al suo capolavoro vincitore del Premio Strega *La chimera* 1990), stride fortemente con il contenuto dei racconti, che al contrario presentano contesti reali, ricostruiti con dovizia archivistica. Il prologo fantastico non ha quindi un collegamento diretto con i racconti, ma ha semmai lo scopo di orientare la lettura dell'opera: il lettore è conscio che, attraverso lo sferzante stile ironico, cifra stilistica di Vassalli (risulta centrale in *Dio, il diavolo e la mosca nel gran caldo dei prossimi mille anni* 2008), lo scrittore intende mostrare l'evanescenza dell'identità nazionale, percorsa fin dalla sua nascita dal monito di Massimo D'Azeglio, "l'Italia s'è fatta, ora bisogna fare gli italiani".

L'italiano rappresenta uno snodo importante nel *corpus* vassalliano, nel quale convivono episodi e personaggi già presenti in altre sue opere. L'interazione formale tra storia e letteratura trova nel frammento la sua cifra espressiva, per mettere insieme le macerie dell'identità italiana: la forma breve pertanto funziona sia su un piano concettuale interno all'opera, sia nel dare coerenza a un percorso artistico durato più di vent'anni che fonde con sapienza storia e società, per mezzo del filtro ironico, teso in ultimo a svelare la sua teologia nichilista.

2. Anche *3012*, romanzo fantascientifico, presenta caratteristiche che «fa apparire il testo un romanzo storico, ma proiettato su due distinti piani del futuro» (Cornacchia 2021, p. 233).

I. «Chi, io?»: un Paese, undici storie

Il titolo della raccolta è un omaggio all'opera di Giulio Bollati³ (*L'italiano* 1983), ipotesto fondamentale per la stesura degli undici racconti. Seguendo la riflessione dell'amico Giulio, il carattere nazionale è frutto di un complesso processo tra storia e idee; pertanto, se da una parte i personaggi raffigurano un archetipo culturale dell'italianità (compaiono il prete, il carabiniere, il trasformista, il tenore e così via), dall'altra essi sono calati in un preciso contesto storico. L'incrocio tra queste due coordinate risponde a un principio figurale, attraverso il quale si innerva un discorso che dal passato si protrae nel presente, a partire dall'ultimo doge fino ad arrivare a Silvio Berlusconi. Di conseguenza, a fronte dell'impostazione cronologica della raccolta, i numerosi rimandi tra i racconti testimoniano la continuità di tendenze caratteriali oltre il fluire degli eventi. Il succedersi delle storie inoltre non segue soltanto un ordine temporale, ma compone un quadro geografico variegato che attraversa il Paese da Nord a Sud, mostrando le fratture nate nel corso dei decenni, foriere della parcellizzazione identitaria. Vassalli traccia un cronotopo fondamentale per la caratterizzazione dei personaggi, in quanto, scrive Ghidina, «il concetto di identità come consapevolezza del proprio essere e del proprio esistere è intrecciato con quello di confine ovvero di frontiera, dato che la nostra quiddità umana dipende dai vincoli trascendentali del tempo e dello spazio» (2018).

L'italiano è un libro ossimorico, in cui convivono frammento e totalità, storia e mito ed è proprio attraverso questa convivenza antitetica che si ritrova il principio cardine dell'italianità. L'utilizzo della forma breve in Vassalli ha quindi la funzione di rispecchiare la frantumazione dell'identità nazionale attraverso un caleidoscopio di figure, ognuna delle quali rappresenta un tratto tipico di un popolo da sempre disunito. La decostruzione formale è presente anche nella costruzione dei personaggi, mediante la raffigurazione

3. L'opera stessa infatti è dedicata a Bollati: «Caro Giulio, il titolo è tuo, ma anche i racconti che compongono questo libro in qualche misura ti appartengono. Ricordi? Le cose di cui parlavamo ventiquattro anni fa, seduti in giardino sotto l'albero» (Vassalli 2007, p. 141). Lo scrittore fu legato a Bollati da un profondo legame di amicizia che coinvolse anche la sfera lavorativa. In una lettera a Giulio Einaudi (Vassalli 1990, pp. 334-335), Vassalli confessa di essere stato tentato, verso l'inizio degli anni Ottanta, di intraprendere l'attività di venditore ambulante, ma fu proprio Bollati a convincerlo a dedicarsi alla scrittura, assegnandogli l'inchiesta per «Panorama mese» sul bilinguismo e sulla conformazione culturale in Alto Adige, pubblicata successivamente in volume con il titolo di *Sangue e suolo* (Vassalli 1985).

di undici individui la cui identità è in perenne movimento, costantemente minacciata dallo sguardo esterno. L'immagine pubblica è spesso in contrasto con quella privata, come nel caso di Sibilla Aleramo protagonista de *La femminista*, succube del severo giudizio dei suoi compaesani. Presa dallo sconforto la poetessa ripensa a un amore passato, «Dino Campana», colui che «aveva attraversato la sua vita come un fulmine d'estate attraversa un cielo pieno di nuvole, e ci aveva lasciato un segno profondo: non quel genere di segno, però, che pensavano i suoi vicini di casa, di una gravidanza interrotta con un aborto» (Vassalli 2007, p. 112). Agli occhi degli altri, ogni persona diventa una chimera, «un'immagine inafferrabile e lontana» (Vassalli 1990, p. 10), proprio come il Monte Rosa, l'indomita montagna emblema dell'omonimo romanzo. Non si tratta però soltanto di mostrare un'inconciliabilità tra percezione del sé e società, Vassalli ricerca le ragioni di questo scarto in un determinato paradigma storico-sociale. Seguendo infatti il filo dei rimandi, da Aleramo, passando per Campana, si giunge al paese di Zardino: la poetessa sembra condividere lo stesso pregiudizio toccato in sorte ad Antonia, vittima anche lei di una cultura bigotta e reazionaria, impressa da secoli di morale cattolica.

La polifonia diventa parte integrante del carattere dei personaggi, spesso ondivaghi, mellifluidi, dotati di un'identità sfuggente, ma perfettamente accessibile al narratore che tratteggia senza pietà le imposture, le debolezze e i difetti. Apice di questa fluidità è *Il trasformista* Saverio Polito, ispettore della polizia segreta fascista, diventato in seguito generale antifascista e per finire, con la nascita della Repubblica, questore di Roma. Come avverte il narratore però «Saverio Polito non è soltanto Saverio Polito, ma è il riassunto e, per così dire, il simbolo di una metamorfosi che interessò milioni di italiani», quella da «fascisti a antifascisti», «un esodo gigantesco, una migrazione che si compì in pochi mesi e che per qualcuno, come Polito, si compì in un istante» (Vassalli 2007, p. 88). Ma il trasformismo italiano si origina ben prima del fascismo: bisogna pertanto volgere lo sguardo al passato, fare archeologia del presente, per cogliere le sedimentazioni culturali.

Il primo racconto è antecedente alla fondazione del Regno d'Italia, ambientato verso la fine del Settecento nella «città-teatro del mondo, Venezia» (Ivi, p. 9), durante l'occupazione francese poco dopo il trattato di Campoformio. Eppure, la profonda trasformazione politica della Serenissima non sembra aver prodotto effetti sul paesaggio: «a guardarla da fuori, sembrava che non fosse cambiato nulla: le sue case e le sue chiese e i suoi cento palazzi sopravviveva-

no nel sole tiepido di marzo, come sopravvivono le conchiglie dopo che il mare le ha buttate sulla spiaggia senza più niente dentro» (Ivi, p. 11). Lo spazio urbano, comparato con il mondo naturale, acquista sembianze organiche, costante presente anche in *Cuore di pietra*, nel quale lo sguardo archeologico connette presente e passato in un tutt'uno indistinto e al tempo stesso stratificato, equiparando l'asse spaziale con quello temporale. Il protagonista di questo racconto, che il narratore segue per le calle veneziane, è l'ultimo doge di Venezia Ludovico Manin, presentato subito come una figura ambivalente:

c'era chi diceva che si fosse ritirato nella sua villa di Passariano in Friuli, e chi invece che si nascondesse a Venezia in casa di parenti, e che collaborasse in segreto con i nuovi padroni della città cioè con gli austriaci. Secondo quest'altra versione, il vecchio doge non avrebbe esitato a tradire i suoi sudditi di un tempo e la sua stessa patria, pur di mantenere i suoi privilegi (Ivi, p. 10).

In Manin si condensa, quindi, l'atavico spirito italiano alla conservazione del potere per mezzo del trasformismo, che pervade anche parte della classe nobiliare, occupata a ingraziarsi i nuovi regnanti. Lo stato delle cose però non è colpa esclusivamente dei potenti: nel racconto si intrecciano vari livelli di focalizzazione, così dalle dicerie popolari si passa al pensiero del doge in persona, per il quale «le smanie di libertà dei rivoluzionari locali [...] alla fine avevano prodotto quel bel risultato, che la città aveva un nuovo sovrano, l'imperatore d'Austria, e nuove leggi, più oppressive di quelle dei dogi; e che i suoi nuovi governanti parlavano tedesco. Ma nessuno più si ribellava» (Ivi, p. 11).

Il trambusto creato dalla discesa di Napoleone, a seguito della quale «tutto, ormai, era andato sottosopra, a Venezia e nel mondo, e non c'era più niente di prevedibile, niente di sicuro, niente su cui si potesse fare affidabile» (Ivi, p. 18), determina, come in una moderna Babele, la diaspora dei ribelli. Così parte del clero emigra per la penisola, sicura di adempiere a una volontà superiore in grado di salvare il Paese dall'Anticristo francese: «si sentivano crescere sopra la testa l'aureola dei Santi: erano dei martiri di fede, che avrebbero trovato una sistemazione definitiva sugli altari delle chiese e dei calendari!» (Ivi, p. 24). Il protagonista del secondo racconto *Il prete* è infatti Gaspere del Bufalo, prima beato e poi santo, che in fuga da Roma passa la notte in una locanda a Piacenza, dove è protagonista di una bislacca disavventura: mentre è disteso a letto vede un'oscura figura uscire dalla bocca del suo compagno, allar-

mato sveglia commensali e oste, salvo poi scoprire che si trattava di un topo. Ghiottone e pavido, il clero sembrerebbe l'ultimo baluardo di un mondo che sta scomparendo, quanto quello rappresentato dal doge Manin, ormai disallineato con il sentire popolare: in realtà sono entrambi espressione di una varietà umana che continuerà ad esistere da qui in avanti.

Dopo il periodo napoleonico, trattato nei primi due racconti, i successivi sono ambientati nel passaggio tra Ottocento e Novecento, mentre il luogo della narrazione si sposta dal Nord verso il Sud Italia. Ne *Il commendatore*, Emanuele Notarbartolo è incaricato dal marchese di Rudinì di riprendere la direzione del Banco di Sicilia, a seguito del disastroso governo Giolitti e dello scandalo del Banco di Roma. Austero e integerrimo, l'uomo viene chiamato proprio per la sua levatura morale per bloccare la frode delle cambiali: «quei soldi che non avrebbero dovuto esistere, quei soldi maledetti che creavano plebi affamate, miseria, emigrazione all'estero, servivano ai signori della politica, lassù a Roma, per pagare le cambiali di centinaia di migliaia di lire delle loro campagne elettorali e di quelle dei loro amici» (Ivi, p. 39). La storia di Notarbartolo si rivela però una tragedia annunciata: verrà ucciso da due sicari sul treno di ritorno per la Sicilia⁴, diventando la prima vittima di mafia. Il racconto si concentra proprio sulle ultime ore di vita del commendatore, riportandone i pensieri, le speranze, fino ai turbamenti alla vista dei due loschi figure che si riveleranno essere i suoi assassini.

In questo racconto, l'intento compendiatorio di Vassalli acquista consistenza: si ritrovano infatti gli stessi personaggi del suo romanzo *Il cigno* (Vassalli 1993), presentati qui in forma scorciata. Ciò si nota anche per altri testi della raccolta come *Il tenore* incluso in *Cuore di Pietra* (Vassalli 1997), la Sibilla Aleramo de *La femminista* compare in *La notte della cometa* (Vassalli 1984), mentre *L'oro del mondo* (Vassalli 1987) racconta, tra le tante, le vicende di Polito, al centro de *Il trasformista*. Ne *L'italiano* Vassalli decide quindi di riu-

4. Con la pubblicazione del *Cigno*, Vassalli persegue il suo intento polemico, accusando tutti gli scrittori siciliani da Pirandello a Consolo, colpevoli di non aver denunciato in maniera sufficiente la criminalità organizzata, ma di averla ridotta a racconto folcloristico e relegata «all'interno di un sottogenere, quello del romanzo poliziesco, che sembra fatto apposta per conciliare il sonno e per non guastare la digestione a nessuno» (Vassalli 2015, p. 39). In particolare, il destinatario delle critiche è Leonardo Sciascia. Nonostante le similarità tra i due, per Vassalli lo scrittore siciliano è «il simbolo di tutte le contraddizioni isolane; uomo di grande intelligenza ma anche di grande ambiguità. Sciascia va bene a tutti e viene citato da tutti: da chi è sinceramente progressista e anche da ex magistrati come Giuseppe Carnevale e Filippo Mancuso» (Ivi, p. 27). Per quanto riguarda il rapporto tra Vassalli e Sciascia rimando a La Mendola (2011).

nire intorno al tema dell'identità nazionale storie a cui aveva dato vita nel corso di circa vent'anni di lavoro che ora trovano coerenza e coesione proprio nell'essere inserite all'interno di un quadro unitario e in forma di racconto.

Se *Il commendatore* racconta gli ultimi momenti di Notarbartolo, il successivo *Il padre della patria* si concentra sugli ultimi giorni di vita di Francesco Crispi. Rispetto al precedente brano, in cui il politico veniva presentato come il capo «di un'associazione a delinquere! Una congrega di ladri, grandi e piccoli» (Vassalli 2007, p. 36), qui è ritratto come un anziano, ormai fragile, rimasto ingabbiato tra i ricordi del passato che, a causa della senilità, si susseguono senza un ordine preciso. Dall'infanzia passata a cacciare anguille, all'adolescenza al cospetto del poeta Vincenzo Navarro, davanti agli occhi del Presidente «le immagini e i volti e le circostanze del passato tornavano a imporsi sopra quel mondo di ombre che era diventato il presente, con la forza delle cose reali» (Ivi, p. 50). Sebbene malato e morente, Crispi conserva ancora l'ego di un tempo: «che grande vita, pensava talvolta sua eccellenza, era stata la sua vita! Soltanto un uomo su molti milioni riesce ad avere una vita come quella che lui aveva saputo costruirsi partendo da lontano e dal nulla: da Ribera, un paese in Sicilia meridionale il cui merito più grande era quello di avere dato i natali a Francesco Crispi, cioè a lui» (*Ibidem*). Ai ricordi privati si alternano incontri con amici defunti, «quei matti che erano stati i suoi compagni d'un tempo e che ormai erano tutti morti. Rosalio Pilo, Giuseppe Sirtori, Nino Bixio, Luigi Carlo Farini e tanti altri si riunivano attorno alla sua poltrona e parlavano del futuro dell'Italia come se quel futuro avesse potuto ancora dipendere dai loro discorsi» (Ivi, p. 53). Tra questi solo Mazzini «gli voltava le spalle con ostentazione ed evitava di parlargli perché lo considerava un traditore dell'idea repubblicana» (*Ibidem*); ma l'amico di Londra agli occhi dello statista altri non è che un idealista, chiuso nella sua torre d'avorio rivoluzionaria, alieno dagli affari concreti della politica. La ragion di Stato lascia però intravedere i contorni di un uomo grigio quanto tracotante, pronto a ogni mezzo pur di raggiungere e conservare il potere, anche entrare in affari con la criminalità organizzata, corrompere e uccidere: Crispi, per Vassalli, è l'inizio di una genealogia di uomini forti, propugnatori di finte rivoluzioni, narcisisti e proprio per questo prettamente italiani. Appare chiaro attraverso questi racconti, il tono polemico, iconoclasta e volutamente provocatorio di Vassalli, comune in altri scrittori (cfr. Glynn 2005), finalizzato a demolire tutti quei finti "padri della patria", come Garibaldi, Crispi, toccando addirittura, ne *Il trasformista*,

l'antifascismo, quel fenomeno sorprendente, commenta con feroce ironia lo scrittore, che ha portato alla conversione ideologica di un intero popolo in pochissimo tempo.

Andando avanti nel tempo, il penultimo racconto è ambientato all'inizio degli anni Sessanta, durante una visita di Palmiro Togliatti presso la Normale di Pisa, dove venne accolto dalle proteste di alcuni studenti, tra i quali troviamo Adriano Sofri, futuro leader di Lotta continua⁵. All'entrata del segretario del PCI in aula una folla gremita lo saluta, solo uno sparuto gruppo lo osserva senza gioire: è attraverso il loro sguardo che viene presentato Togliatti. La sua qualità, degna di altri italiani dei racconti di Vassalli, è quella di rimanere a galla con la stessa tempra del legno, superando le sfide della storia, mentre intorno a lui chi è privo di elasticità è destinato a perire o a scomparire: «lui, galleggiando, ha attraversato mezzo secolo di tempeste. Guerre civili e guerre mondiali, rivoluzioni e controrivoluzioni. Gramsci è morto, Bordiga ce lo siamo dimenticato, Trozsky è stato assassinato dai sicari di Stalin. Della vecchia guardia, restano solo lui e il presidente cinese Mao Tze Tung» (Ivi, p. 116). La visione impietosa degli studenti si associa con quella del narratore, anzi se possibile diventa ancora più amara e sferzante nel descrivere un ometto vuoto e arido, alle prese con lo sterile rituale di arringare la folla per mezzo di parole prive di significato. Togliatti nella visione di Vassalli è il collo di bottiglia che ha stoppato l'afflato rivoluzionario, quel sogno di riscatto che ha percorso il Paese per decenni. Al termine del comizio interviene il giovane Sofri che fomentato dai compagni si scaglia contro il segretario, ricordandogli gli errori e i torti del passato. Le sue parole, con cui si conclude il racconto⁶, non possono non aprire a un'ulteriore delusione: lasciate in sospenso contengono tutta la tragedia del decennio seguente e la fine delle illusioni nate durante gli anni Sessanta⁷.

5. L'incontro è avvenuto nel marzo 1964 e secondo una ricostruzione di Aldo Cazzullo, Vassalli cita quasi letteralmente lo scambio di battute avvenuto tra i due politici: «“Devi ancora crescere. Provaci tu a fare la rivoluzione” ringhia. “Ci proverò, ci proverò”» (Cazzullo 2015, p. 21).

6. All'esortazione peccata di Togliatti di provare a fare la rivoluzione, visti gli insuccessi imputategli, Sofri risponde: «Ci proverò compagno Togliatti: può esserne sicuro! Nonostante il suo Partito Comunista, ma anche per conto del suo Partito Comunista che deve ritornare alle sue ragioni ideali e ai suoi veri obiettivi, dopo tanti inutili compromessi e tante occasioni perdute!» (Vassalli 2007, p. 124).

7. Le disillusioni sessantottine sono al centro del romanzo *Archeologia del presente* (Vassalli 2001). Anche in quest'opera lo scrittore rimarca l'im maturità cronica degli ideali rivoluzionari, come se «egli tenga ad immunizzare i suoi lettori contro il fascino delle utopie travolgenti, delle dichiarazioni e dei proclami passibili di portare scontri in piazza, alle tragedie e alle morti»; eppure, allo stesso tempo, nonostante Vassalli compianga l'inge-

Gli anni Settanta vengono pertanto solo sfiorati da Vassalli, evocati dallo scontro tra i due rivoluzionari: il primo dotato di un pragmatico cinismo, il secondo al contrario ancora sognatore e idealista⁸, ignaro che gli anni seguenti saranno percorsi da stragi e omicidi. Entrambi i personaggi non sono che l'ultima deriva di una rivoluzione mancata, iniziata tempo prima a Venezia, proseguita con l'Unità d'Italia e poi durante la Resistenza. Nonostante tutto, l'Italia può ancora apparire un Paradiso terrestre, in cui non sono mancati uomini buoni, come il commendatore Notarbartolo, gli unici che sanno cogliere la bellezza disgraziata di un Paese in frantumi e la gentilezza dei piccoli gesti quotidiani:

Chissà, gli venne fatto di domandarsi, se ci sono altri paesi al mondo dove gli uomini cantano così, senza una ragione apparente, al modo stesso degli uccelli: per dare sfogo e voce a ciò che hanno dentro! E pensò che la "sua" Sicilia era un paradiso, dove la gente avrebbe potuto vivere felice se non ci fosse stato acquattato da qualche parte, tra i mentastri e le salvie, un serpente velenosissimo: forse quello stesso serpente di cui si parla nella *Genesi*, che tentò i progenitori... (Ivi, p. 41).

Se quindi gli anni di piombo sono raffigurati per obliquo, mediante la disputa tra l'area partitica e quella extraparlamentare, l'ultimo racconto connette il piano della narrazione con la contemporaneità, presentando il personaggio di Silvio Berlusconi, mai nominato direttamente se non attraverso l'acronimo del cognome, oppure il soprannome di Arcitaliano. A differenza degli altri, il brano è un dialogo immaginario tra lo scrittore (S) e un amico dello scrittore (AS) che riepiloga la storia del Presidente, ripercorrendo le tappe salienti del passaggio tra la Prima e la Seconda Repubblica. Odiato e amato, l'Arcitaliano è il padrone del Paese, quanto dell'immaginario degli italiani, l'ultimo rappresentante di una stirpe che perpetua per eccesso quello che è già avvenuto, agognando un'ideale di grandezza. L'Italia, scrive infatti Vassalli, «è un paese vecchio, anzi vecchissimo, dove tutto è già accaduto in passato e dove non accade più niente di veramente nuovo e di veramente importante da circa cinquecento anni», dove «l'unico sogno ricorrente, da più di due

nuità e gli errori commessi, «non parteggia per chi mette il calcolo personale al posto dell'utopia e non si schiera a favore di chi preferisce la retorica» (Serkowska 2012, p. 252). 8. «Del resto», scrive Vassalli, la semplificazione «era la caratteristica degli anni Settanta, e nessuno può dolersene. Problemi che duravano da secoli venivano affrontati e risolti da ogni pasticciatura che ci passava davanti; tutto o quasi, rimaneva com'era, ma il grande sperpero che vi si fece di buone intenzioni e di buona volontà fanno sì che il bilancio di quell'epoca sia, in definitiva, positivo» (Vassalli 1998, p. 11).

secoli, è quello di una rivoluzione che mandi tutto all'aria: ma non ha mai portato a nulla di buono» (Ivi, p. 129). Berlusconi però non è soltanto espressione di tutto ciò che ha sempre regnato in Italia, è anche un'anomalia: in un Paese dove, incalza S, occorrono tre generazioni per costruire un patrimonio, l'Arcitaliano ha impiegato pochi anni. La spiegazione di questa anomalia risiede nella tangenza tra mondo Legale e mondo Sommerso: Berlusconi è l'erede di questa dualità italiana tra legale e illegale, la stessa espressa da Crispi, disposto a ricorrere all'appoggio mafioso. La storia dell'Arcitaliano, oltre a radicarsi nelle fondamenta malsane del Paese, ha anche dei padri putativi in carne ed ossa: dopo la scomparsa di coloro che detenevano il Potere Sommerso (Sindona, Calvi e Marcinkus, i nominati da Vassalli), Bettino Craxi, un nazionalista travestito da socialista, anche lui come altri intenzionato a rendere grande l'Italia, decide di fondere i due paesi. Scegliendosi come simbolo Garibaldi, colui che «aveva unito l'Italia, Nord e Sud, ma non era riuscito a mettere insieme il Paese Legale con quello Sommerso; e a dire il vero, non ci aveva nemmeno provato» (Ivi, p. 132), il politico crea l'Arcitaliano, finché un giorno la creatura si ribella al suo stesso creatore, dimenticandosi i motivi della sua nascita. Berlusconi è ormai una scheggia impazzita, «si è convinto di esistere per volontà di un Dio» (Ivi, p. 134), così da non riuscire a sanare le spaccature nel Paese. Quello che rimane dell'Arcitaliano è il suo essere esagerato, la sua anomalia è incarnazione del carattere italiano all'ennesima potenza, qualità che i suoi avversari non comprendono: «si comportano come se lui e loro stessi fossero piovuti giù dalla luna, e non fossero invece due prodotti diversi e opposti della storia di questo paese e delle sue anomalie» (Ivi, p. 136). In quest'ultimo racconto, passato e presente si toccano per congiungersi in un unico piano, nel quale a discapito dello scorrere del tempo e dell'impianto cronologico dei racconti, le varie epoche sono alla fine una rimodulazione perpetua degli stessi tipi umani, caratteriali e sociali.

Seguendo la lezione manzoniana, i potenti sono coloro che più di tutti subiscono il commento impietoso e distaccato del narratore: come Manin che a stento conosce il popolo che ha governato; così sono Crispi, Berlusconi e infondo Togliatti. Ognuno a modo suo, gli italiani di Vassalli seguono l'aspirazione a rendere grande l'Italia, una volontà che è espressione di un narcisismo e di una megalomania che è la quintessenza dell'italianità. La classe popolare invece è tanto umile e vinta quanto stolta e greve, come l'oste della Luna Rossa, dove si rifugiano i preti del secondo racconto, che li accoglie indicandogli un topo morto appeso al muro: «Quello è il

Santo patrono della nostra locanda e di tutte le locande. È San Ratto, che protegge il sonno dei clienti dai russatori abituali» (Ivi, p. 28); oppure come la donna del casello testimone dell'omicidio di Notarbartolo, per la quale il picciotto può tranquillamente garantirne l'omertà: «Quella donna non ha visto niente» (Ivi, p. 46).

II. La forma breve come unità infranta

Torniamo alla cornice fantastica: alla fine l'Italiano si rifiuta di rispondere alla chiamata divina, visto che non si rispecchia in nessuna identità precisa – «da qui a qui sono fatto in un modo, e da qui in giù mi sento diverso. E poi, non mi piace chiamarmi con quel nome» (Ivi, p. 139). A nulla serve riepilogare le caratteristiche principali e le tappe fondamentali della sua storia, perché nulla sembra riguardarlo, né il fascismo, né la mafia, così Dio decide di collocarlo nel limbo, un tempo destinato ai bambini non battezzati, dove ora potrà aprire una pizzeria. A dispetto del tono ironico, la conclusione risulta piuttosto amara nel delineare un popolo frammentato, incapace di riconoscersi nel proprio passato: la diffrazione polifonica tipica dei personaggi dei racconti è condivisa dall'Italiano della cornice.

Il carattere degli italiani, come scritto, è al centro della riflessione di Vassalli, costituisce il nerbo della sua produzione romanzesca, soprattutto dagli anni Novanta in poi, occupando anche la scrittura giornalistica, come testimonia la rubrica da lui curata sul «Corriere della Sera», *Improvvisi* (Vassalli 2016). I testi «ubbidiscono a un costante e coerente interesse dello scrittore per le dinamiche sociali e per certi aspetti connotativi degli italiani», «brevi riflessioni, con scatti nell'aforisma o nell'epigramma» (Nesi 2005, p. 31). Insieme all'amico Giulio Bollati, Vassalli lamenta soprattutto il carattere trasformista degli italiani, inteso non solo in chiave politica, ma come modalità percettiva, in grado di determinare una mutazione costante che lo fa apparire un estraneo anche a sé stesso. L'Italia immaginata da Vassalli coincide con quella di Francesco Crispi in cui «i banditi e i sovversivi erano diventati eroi» (Vassalli 2007, pp. 56-57), in cui l'unica via di salvezza, per dirla invece con le parole del doge Manin, «può essere indicata dai diversi, i lunatici, gli strambi», perché in questa patria frantumata «la ragione umana aveva fallito» (Ivi, p. 19)⁹. La convivenza tra Paese Legale e Paese Sommerso, tra

9. In questo senso si nota un'analogia con il personaggio di Dino Campana al centro del

anomalia e trasformismo è quindi il filo che lega gli undici racconti, che convergono nel punto di arrivo della storia italiana: Silvio Berlusconi.

Queste erano le premesse della raccolta di articoli uscita nel 1998, *Gli italiani sono gli altri*, che contiene testi pubblicati precedentemente su «Repubblica», il «Corriere», «L'Unità» e «L'Espresso». Divisa in undici parti (come gli undici racconti dell'*Italiano*), l'opera ripercorre altrettante «guerre perdute», in quanto «ognuna delle sezioni che lo compongono rappresenta, infatti, un incontro-scontro con il carattere nazionale italiano, da cui l'autore è sempre uscito soccombente e qualche volta anche malconcio» (Vassalli 1998, p. 9). I punti di contatto con *L'italiano* sono molti, a iniziare dalla trattazione di determinati periodi storici e delle relative questioni: gli anni Sessanta e l'inizio della contestazione; la questione mafiosa, che Vassalli decide di rappresentare con uno sguardo archeologico, teso a rintracciare la presenza del Paese Sommerso nel passato; e per finire c'è sempre la figura di Berlusconi, l'ultimo dei Messia che il popolo aspetta per essere salvato e trovare finalmente una vocazione unitaria. Compaiono poi personaggi che saranno centrali ne *L'italiano* come Emanuele Notarbartolo, Francesco Crispi che, insieme a Garibaldi, è anche qui l'antesignano della collusione tra Stato e mafia; oppure ancora i personaggi vengono raffigurati con le stesse caratteristiche: Tommaso Buscetta, uomo dalla levatura letteraria, ben si associa con il modello tronfio e spettacolare agognato dagli italiani e propugnato da Berlusconi. Il carattere mellifluido, anfibio e trasformista italiano in questi articoli è l'oggetto di aspre invettive che coinvolgono il mondo culturale, politico e sociale:

Per più di mezzo secolo, dall'8 settembre 1943 fino quasi al 2000, gli italiani sono stati gli altri. Tutti, o quasi, gli abitanti di quello che l'abate Stoppani definì il Bel Paese, avevano un alibi. Il trenta per cento della popolazione, che votava comunista, viveva nell'internazionalismo, e nell'attesa della rivoluzione mondiale; preti, suore e cattolici praticanti vivevano nella Città di Dio; i siciliani erano siciliani, non italiani; i sardi erano sardi e i veneti erano veneti. [...] Gli scrittori scrivevano sì, in italiano, ma erano tutti rigorosamente altrove: in un altrove equidistante da Stato e mafia, o da Stato e Brigate Rosse (Ivi, p. 71).

Per Vassalli, anche gli intellettuali hanno contribuito, minando il concetto di nazione, a narrare un Paese sempre alieno dalle tragedie intercorse: al contrario, suggerisce l'autore, bisognerebbe esse-

re consapevoli del proprio essere, comprendere le storture e i difetti, senza pensare di esserne immuni.

Gli italiani sono gli altri condivide con *L'Italiano* tanto i nuclei tematici e la presenza di alcuni personaggi, quanto le modalità di scrittura. La forma breve dell'elzeviro, dell'invettiva giornalistica, rielaborata in seguito in chiave narrativa¹⁰, diventa fondamentale per rappresentare le macerie della contemporaneità: «il presente è frantumato», dichiara Vassalli nell'intervista realizzata da Alessia Cimini, «proprio per questo, anzi, anche per questo è difficile dargli una forma d'insieme, trovargli un bandolo e seguirlo» (2016, p. 24)¹¹. Nonostante si dedichi soprattutto al romanzo, all'inizio degli anni Duemila lo scrittore predilige la forma breve per dare corpo a una contemporaneità sempre più complessa e disperata. A testimonianza di ciò si citano: *Amore lontano* (Vassalli 2005), *La morte di Marx e altri racconti* (Vassalli 2006), *Il robot di Natale* (Vassalli 2006), *Dio, il diavolo e la mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni* (Vassalli 2008).

Per rappresentare il carattere degli italiani Vassalli ricorre sia a una tensione archeologica, finalizzata a rintracciare nel passato usi e costumi del presente, sia alla forma breve, per mostrare la parcellizzazione dell'identità nazionale. Già ne *L'oro del mondo* il Sebastiano narratore, quanto il Vassalli scrittore, è conscio che per poter raccontare il Paese durante il delicato triennio '43-'45 non può avvalersi in toto della forma romanzo, ma deve frammentare la storia in quarantotto capitoli, senza rispettare un ordine cronologico. *L'Italiano*, sebbene presenti una successione temporale lineare, persegue la stessa vocazione centrifuga, disperdendo il senso in un-

10. Molte delle sezioni di *Gli italiani sono gli altri* sono speculari a *L'Italiano*: ad esempio l'ultimo articolo della raccolta giornalistica è un'intervista di Annamaria Guadagni a Vassalli incentrata su Silvio Berlusconi che diventa in seguito un'intervista immaginaria tra lo scrittore e un suo amico.

11. Sempre nella medesima intervista Vassalli chiarisce le ragioni della sua preferenza verso la forma breve: «Beh, il fatto è che anche il romanzo è figlio della fede nella storia, finisce con l'essere un'ideologia, una forma d'interpretazione del mondo. Il romanzo è anche questo: il grande romanzo ottocentesco, attraverso singoli racconti, porzioni di realtà, tende a raccontare la realtà, attraverso spicchi di mondo, tende a raccontare il mondo. Capisce anche perché io non amo l'etichetta "romanzo storico"? Perché il romanzo storico è una cosa molto precisa e molto seria, propria di un'epoca che credeva nella storia, credeva nel romanzo, nella possibilità di raccontare il mondo, d'interpretarlo, di dargli un senso, una logica, una linea di sviluppo. Ecco, il presente lo possiamo raccontare così, frantumato come uno specchio rotto: ogni pezzo di specchio ci riflette un pezzo di realtà, che è un pezzo di realtà, però di lì alla visione d'insieme a cui mira il romanzo, quello dell'Ottocento e forse anche quello delle sue dimensioni anteriori, oggi come oggi io ho qualche dubbio che si possa realizzare», Vassalli 2016, p. 25.

dici racconti ognuno apparentemente autonomo dall'altro. Eppure, non mancano elementi che conferiscono forza centripeta all'opera. L'uniformità tematica della raccolta si associa infatti con la reiterazione di strategie narrative ed effetti retorici, oppure con piccoli rimandi tra i racconti, a volte anche "inquietanti", come l'analogia tra uno dei sicari di Notarbartolo, soprannominato *facci di lignu*, e Togliatti chiamato dagli studenti e dal narratore l'uomo di legno. Un elemento particolarmente ricorrente inoltre sono le canzonette che assumono un preciso significato identitario: il popolo italiano è un popolo canterino, così in quasi tutti i racconti sono trascritti brevi brani musicali che conferiscono spessore figurale ai personaggi, allargando lo spettro simbolico.

A fronte degli sbalzi temporali e della parcellizzazione narrativa, il rapporto intertestuale tra i racconti conferisce uniformità di lettura. Effettivamente le undici storie, gli undici personaggi di Vassalli, esistono in relazione l'uno all'altro in una dimensione storica che li lega insolubilmente, ma allo stesso tempo, pur essendo espressione della medesima unità, non possono dare vita a una narrazione che sia uniforme e coerente. Il significato dell'opera va pertanto ricercato nell'interazione tra le parti: come scrive Mara Santi, a proposito delle raccolte, «i singoli testi generano e acquisiscono significato, ovvero si semantizzano in quanto insieme e in quanto sequenza» (Santi 2016, p. 88). Di conseguenza i racconti non sono soltanto variazioni sul tema caratterizzante della raccolta, ma interagiscono tra di loro creando effetti molteplici per mezzo di archetipi figurali, calati in precise dinamiche storiche. I personaggi sono infatti espressione di diverse, se non opposte, posture caratteriali e ideologiche (si pensi alla coppia Notarbartolo-Crispi), delineando un quadro che vuole e deve rimanere frammentario; spetta semmai al lettore ricomporre i pezzi dell'identità italiana. Sempre Mara Santi avverte sul rischio di porre l'accento sulla vocazione macrotestuale delle raccolte di racconti (cfr. Corti 1976, 1978; Segre 1985)¹², in quanto affievolirebbe l'imprescindibile parcellizzazione dei testi, quelle necessarie fratture che Vassalli intende mettere al centro del proprio discorso per rimarcare il carattere frammentario dell'identità italiana. Se quindi il funzionamento della raccolta punta a

12. In particolare, Giovanni Cappello (1998) tende a far coincidere il macrotesto con la raccolta di racconti, così «nella pratica, viene data prioritaria importanza all'elemento unitario nella identificazione della raccolta cosiddetta vera, mentre il molteplice, che pure dovrebbe altrettanto essere elemento imprescindibile di un politesto, viene percepito come elemento negativo, destabilizzante il progetto unitario e responsabile di raggruppamenti amorfi» (Santi 2016, pp. 90-91).

valorizzare l'interazione polisemantica tra i racconti (condizione che Vassalli pone al centro anche delle strategie raffigurative dei personaggi), è possibile rintracciare un'ulteriore tendenza macro-testuale a partire dai numerosi rimandi tra *L'Italiano* e la produzione romanzesca di Vassalli. Come mostrato, all'interno della raccolta convivono personaggi e situazioni presenti in altri romanzi: a iniziare da *L'oro del mondo* fino al *Cigno*, la raccolta si configura come la summa di un percorso intellettuale che trova significativa coerenza attraverso la forma breve, capace di conferire significato a tutta la produzione precedente.

L'equilibrio tra unità e molteplicità testimonia la volontà di un discorso che vuole rimanere aperto, senza rinunciare a rintracciare coordinate conoscitive. In questo senso, per Vassalli la scrittura è l'unico spazio concettuale nel quale ricomporre le macerie di un popolo frantumato: la letteratura non è solo il più potente strumento per la costruzione dell'identità nazionale (cfr. Raimondi 1998, Matteo di Gesù 2013), necessario visti i trascorsi dello Stato italiano, essa è anche una forma di resistenza al nulla, all'assenza di senso che sorregge le vite degli uomini. Ancora una volta, la cornice fantastica è utile per delineare un ordine di significato più ampio, corrispondente alla visione teologica di Vassalli. Il bozzetto ironico sul Giudizio Universale non nasconde un intento iconoclasta che relega ogni possibile senso trascendente: come scrive Serkowska «Vassalli non crede in nulla, o meglio, crede nel Nulla di cui fa il fulcro di una nuova religione» (2009). A questa visione atea solo le identità terrene sanno opporre resistenza: proprio come il sottotenente portato al patibolo del racconto *Il carabiniere* che esclama «morirò da carabiniere, anche se in fondo, non ha senso. Ma quella nuvola, ha senso? E quell'uccello sul mare? E noi?» si scoprì il petto e gridò: «Viva l'Italia! Viva il Re!» (Vassalli 2007, pp. 100-101). Spetta allora allo scrittore il compito di salvaguardare la memoria dei morti, ricostruire le loro vite, riempire il nulla di storie, le uniche che resisteranno al passare delle ere, al crollo delle ideologie, tra le macerie della contemporaneità¹³.

Vassalli non risparmia critiche al carattere degli italiani: il trasformismo, l'ambivalenza che ha fiaccato ogni possibile vagito rivoluzionario, la tracotanza non riescono però a sopprimere una vitalità,

13. «Guardando questo paesaggio e questo nulla, ho capito che nel presente non c'è niente che meriti di essere raccontato. Il presente è rumore: milioni, miliardi di voci che gridano, tutte insieme in tutte le lingue e cercando di sopraffarsi l'una con l'altra, la parola "io". Io, io, io... Per cercare le chiavi del presente, e per capirlo, bisogna uscire dal rumore: andare in fondo alla notte, o in fondo al nulla», Vassalli 1990, p. 12.

chiassosa, ma al tempo stesso umile, e per questo autenticamente popolare. Contro gli uomini di potere come Crispi e Togliatti¹⁴, oppure Berlusconi, che esprime al massimo livello il «narcisismo, la socievolezza al posto della socialità, la megalomania, l'anarchismo, l'ansia di protagonismo e via elencando» (Ivi, p. 127), troviamo Caruso, il portantino de *Il tenore*, di cui il narratore non riesce nemmeno a ricordare il nome con certezza, che una notte durante la guardia, preso dalla paura, si mette a cantare nelle terre di nessuno tra il fronte italiano e quello austriaco; lui che con la voce aveva fatto tacere le armi, alla fine portato a Udine al comando supremo dell'esercito si rivela un uomo qualunque: «dissero che aveva una voce né bella né brutta: una voce normale, come ce ne sono milioni... Insomma, – concluse il portinaio, – fu una delusione per tutti!» (Ivi, p. 70).

Bibliografia

- Bollati G., *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e invenzione*, Torino, Einaudi, 1983.
- Cappello G., *La dimensione macrotestuale*, Ravenna, Longo, 1998.
- Cicala R., *Ho raccontato l'Italia. I libri di una vita del viaggiatore nel tempo: Sebastiano Vassalli*, in «Nuova informazione bibliografica», 3, luglio-settembre 2015.
- Cornacchia M. R., «Eroi» davanti alla catastrofe. «3012» di Sebastiano Vassalli e alcune distopie italiane del XXI secolo, in «Griselda online», 20, 1, 2002, pp. 219-234.
- Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.
- Id., *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in Id., *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 185-200.
- Di Gesù M., *Una nazione di carta: tradizione letteraria e identità italiana*, Roma, Carocci, 2013.
- Ghidina J.I., *Perlustrazioni e confinarie e sfaccettature identitarie nella narrativa di Nelida Milani e di Sebastiano Vassalli*, in *Mosaïque des frontières dans la littérature italienne contemporaine*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2018,

14. Sulla scorta di *Gli italiani sono gli altri* possiamo aggiungere Giovanni Giolitti e Giulio Andreotti, mentre per quanto riguarda il fronte romanzesco il Casanova di *Dux* (Vassalli 2002).

- pp. 77-96.
- Glynn R., *Contesting the Monument: Anti-illusionist Italian Historical Novel*, Leeds, Northern Universities Press, 2005.
- Kerbaker A., *Sebastiano Vassalli*, in «Belfagor», LIX, 2, 2004, pp. 179-194.
- La Mendola V., «L'onorevole» e «il giullare di provincia». *Incontro e scontro letterario tra Sciascia e Vassalli*, in *La parola e le storie in Sebastiano Vassalli. Omaggio per i settant'anni dello scrittore*, numero monografico «Microprovincia», gennaio-dicembre 2011, pp. 191-205.
- Nesi C., *Sebastiano Vassalli*, Fiesole, Cadmo, 2005.
- Raimondi E., *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Mondadori, 1998.
- Santi M., *Simul stabunt...Note per una teoria politestuale della raccolta di narrativa breve*, in «Allegoria», 69-70, 2016, pp. 85-104.
- Segre C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- Serkowska H., *Da abitante del vento a seguace del nulla*, in «Cahiers d'études italiennes», 9, 2009 (<http://journals.openedition.org/cei/192>).
- Id., *Rielaborazioni del '68 in Lidia Ravera e Sebastiano Vassalli*, in *La forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli ultimi anni Ottanta*, a cura di Sabina Gola e Laura Rorato, Brussels, Peter Lang, 2007, pp. 249-260; ora in Serkowska H., *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*, Pesaro, Il Metauro, 2012.
- Vassalli S., *L'oro del mondo*, Torino, Einaudi, 1987.
- Id., *La chimera*, Torino, Einaudi, 1990.
- Id., *Minima personalia*, in «Belfagor», XLV, 3, 1990, pp. 333-338.
- Id., *3012. L'anno del profeta*, Torino, Einaudi, 1995.
- Id., *Archeologia del presente*, Torino, Einaudi, 2001.
- Id., *Dux. Casanova in Boemia*, Torino, Einaudi, 2002.
- Id., *Un nulla pieno di storie. Ricordi e considerazioni di un viaggiatore nel tempo*, con Giovanni Tesio, Novara, Interlinea, 2005.
- Id., *La morte di Marx e altre storie*, Torino, Einaudi, 2006.
- Id., *Il robot di Natale e altri racconti*, Interlinea, 2006.
- Id., *L'italiano*, Torino, Einaudi, 2007.
- Id., *Dio, il Diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni*, Torino, Einaudi, 2008.
- Id., *Gli italiani sono gli altri. Viaggio (in undici tappe) all'interno del carattere nazionale italiano*, Milano, Baldini Castoldi, 2015 [1998].

Id., *Improvvisi 1998-2015*, a cura di Roberto Cicala, Fondazione Corriere della sera, Milano, 2016.

Id., *Conversazione con Sebastiano Vassalli*, a cura di Cimini A., in «Oblío», 22-23, 2016, pp. 24-36.

«è l'ultimo doge di Venezia Ludovico Manin,»

c'era chi diceva che si fosse ritirato nella sua villa di Passariano in Friuli, e chi invece che si nascondesse a Venezia in casa di parenti, e che collaborasse in segreto con i nuovi padroni della città cioè con gli austriaci

Sulla questione delle rubriche del “Quadriregio” di Federico Frezzi

Ylenia Papa

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Le rubriche che riassumono i capitoli del *Quadriregio* di Federico Frezzi compaiono in diverse redazioni sin dai primi manoscritti datati che trasmettono il poema (Acq. e Doni 689, Conv. Sopr. C.I. 505 e Bolognese 989), rendendo complesso individuare quali eventualmente inserire in una futura edizione critica dell'opera. Il contributo restituisce gli esiti della comparazione di alcune rubriche - le prime due di ciascuno dei quattro libri del *Quadriregio* - tra i manoscritti pervenuti, la *princeps* e le edizioni del 1725 e del 1914 e fornisce, infine, una trascrizione e una sintetica analisi di quelle del codice Acq. e Doni 689, il più antico della tradizione, per il quale, tuttavia, il rubricatore inserisce soltanto i sommari del primo libro.

Keywords: Federico Frezzi, *Quadriregio*, paratesto, rubriche, sommari, *brevitas*

The rubrics which summarize the chapters of Federico Frezzi's *Quadriregio* appear in different versions in the earliest dated manuscripts which carry the poem (Acq. e Doni 689, Conv. Sopr. C.I. 505 and Bolognese 989). Therefore it is difficult to identify which ones may eventually be included in a future critical edition of the work. The contribution presents the comparative results of some rubrics - the first two in each of the four books of the *Quadriregio* - among the manuscripts that have come down to us, the first edition and the editions of 1725 and 1914. Finally, it provides a transcription and a concise analysis of the rubrics in the Acq. e Doni 689 codex: the oldest in the tradition. However, the rubricator only includes summaries of the first book.

Keywords: Federico Frezzi, *Quadriregio*, paratext, rubrics, summaries, *brevitas*

I. Introduzione

Il contributo si propone di presentare alcune osservazioni di tipo filologico relative alle rubriche del *Quadriregio*¹, ovvero le brevi sinossi che precedono e introducono i capitoli del poema. Questi elementi paratestuali² possono essere considerati come composizioni che realizzano «in modo esemplare l'ideale stilistico della *brevitas*» (Wilhelm

1. Come spiegherò nel seguito dell'articolo, l'ultima edizione del poema, nonché quella a cui faccio riferimento, è F. Frezzi, *Il Quadriregio*, Filippini E. (a cura di), Bari, Laterza, 1914, d'ora in poi citata come *Quadriregio* 1914. Gli studi più recenti sul poema sono raccolti in Laureti - Piccini 2020, che hanno curato gli *atti del convegno internazionale Federico Frezzi e il Quadriregio nel sesto centenario della sua morte (1416-2016)*, tenutosi a Perugia e Foligno nel 2017. Per l'opera v. anche Laureti 2007 e Filippini 1922. Per una bibliografia essenziale sul frate domenicano, nominato vescovo di Foligno nel 1403, sarà sufficiente rimandare a Foà 1998 e Rotondi 1921. Sul titolo dell'opera, detta anche *Liber de Regnis* (o *Libro de li quattro reami*), v. Corbo 1985.

2. Sul paratesto il riferimento è, ovviamente, Genette 1987, mentre sul rapporto tra testo e paratesto nei manoscritti v. Regoliosi 2006, Brugnolo 2003 e Hout 1988.

2001, p. 194)³.

Non è chiaro se le rubriche del *Quadriregio* siano d'autore o meno, dal momento che la veste proto-editoriale dei manoscritti era spesso decisa dagli allestitori dei codici e dai copisti (cfr. Rozza 2020, p. 119), tuttavia, anche se non dovessero essere – come pare – di Federico Frezzi, esse potrebbero rivelarsi non di meno utili per ricostruire le fasi di ricezione e trasmissione dell'opera.

Il *Quadriregio* è un poema allegorico-didascalico in terzine, composto tra la fine del XIV secolo e il principio del XV e suddiviso – come suggerisce il titolo – in quattro libri, che corrispondono ai quattro regni visitati dal protagonista. Il viaggio ha inizio in un boschetto durante una giornata di primavera, quando Cupido, invocato dal poeta, compare e convince il giovane protagonista a seguirlo verso oriente fino al regno di Diana, con la promessa di fargli scegliere una ninfa come amante (I libro). Abbandonata la guida di Cupido dopo una serie di deludenti avventure amorose, Frezzi si volge a Minerva, che lo conduce nel regno di Satana (II libro), luogo sotterraneo simile all'Inferno dantesco, in cui si incontrano personaggi mitologici, storici e personificazioni allegoriche. Dopo aver combattuto con Satana, Frezzi percorre il Regno dei Vizi (III libro), popolato da dannati, da personificazioni dei peccati capitali e dai loro figli, ovvero i mali che derivano da essi. Il viaggio si conclude nel Regno delle Virtù (IV libro), in cui Minerva si congeda dal poeta e lo affida a Enoch ed Elia, i quali, dopo avergli mostrato il Paradiso terrestre, si allontanano e lasciano che il pellegrino prosegua il suo viaggio accompagnato per un tratto da Umiltà. Le altre virtù gli mostrano una dopo l'altra i loro regni fin quando Carità lo conduce nei cieli sino alla presenza di Dio. Tornato sulla terra a causa del peso del suo stesso corpo, Frezzi conclude il poema chiedendo: «Oh quando / serà, mio Dio, il dì che a te retorni!» (*Quadr.* IV, 22, 171-172)⁴.

Il poema, di cui non ci sono pervenuti né l'autografo né le primissime copie, è trasmesso da una trentina di manoscritti quasi tutti datati o ascrivibili al secolo XV, mentre sette sono le prime edizioni

3. Wilhelm, in un saggio sulle rubriche dei primi traduttori del *Decameron* di Boccaccio, definisce così la rubrica che introduce la terza novella della prima giornata (*Decameron* I,3,1), ma l'osservazione può essere riferita, a buon diritto, anche alle sintetiche rubriche dei manoscritti che trasmettono il *Quadriregio*.

4. Come si può notare, il *Quadriregio* è un poema di imitazione dantesca, ma si avverte anche la presenza dell'*Amorosa visione* e del *Ninfale fiesolano* di Boccaccio, nonché dei *Trionfi* di Petrarca.

a stampa⁵, uscite nell'arco di appena un trentennio, dalla *princeps* perugina⁶ del 1481 all'edizione veneziana del 1511 (cfr. Bertelli 2020, p. 165). Per tutte il testo fissato è quello della prima stampa, la quale, a sua volta, sembra seguire il testo del Palatino 343 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (cfr. Panzanelli Fratoni 2020, p. 209).

Nel 1725 una nuova ristampa⁷ dell'opera fu curata dagli Accademici Rin vigoriti⁸ di Foligno, i quali, data l'altezza cronologica, poterono fissare il testo basandosi soltanto su un testimoniale manoscritto parziale e seguendo un metodo non scientifico⁹. Ad oggi l'ultima edizione del *Quadriregio* è quella di Enrico Filippini pubblicata nel 1914. Lo studioso riprende il testo settecentesco e lo emenda sulla base di lezioni di cui non avevano tenuto conto i precedenti editori; tuttavia egli non informa il lettore luogo per luogo delle correzioni apportate, di conseguenza il suo testo si rivela più scivoloso di quello da lui utilizzato come base di partenza¹⁰. Per tornare a leggere e studiare il *Quadriregio*, dunque,

5. Per un approfondimento sulle edizioni del *Quadriregio* nel collezionismo e nell'antiquariato cfr. Barbieri 2020.

6. L'incunabolo è stato riprodotto in facsimile dall'esemplare conservato alla Biblioteca Comunale Augusta di Perugia (*Arndes del Quadriregio di Federico Frezzi da Foligno (Perugia, 1481). Facsimile dell'incunabolo Inc. 1101 della Biblioteca comunale Augusta di Perugia*, a cura di Laureti E., testi di Laureti E., Scapecchi P., presentazione di Tarantino M., Perugia, Fabrizio Fabbri, 2009).

7. *Il Quadriregio o poema de' quattro regni di monsignore Federico Frezzi dell'ordine de' predicatori, cittadino e vescovo di Foligno, corretto e coll'aiuto d'antichi codici mss. alla sua vera lezione ridotto, con le annotazioni del p.m. Angelo Guglielmo Artegiani agostiniano, le osservazioni storiche di Giustiniano Pagliarini e le dichiarazioni di alcune voci di Gio. Batista Boccolini. Aggiuntavi in fine la Dissertazione apologetica del p. don Pietro Canneti abate camaldolese intorno allo stesso poema e al suo vero autore. Con indici copiosi delle cose notabili e degli autori citati nelle dichiarazioni delle voci. Pubblicato dagli Accademici Rin vigoriti di Foligno e da essi dedicato alla Santità di Nostro Signore papa Benedetto XIII*, Foligno, Pompeo Campana, 1725, 2 tomi.

8. Per uno studio sull'accademia dei Rin vigoriti e sulla loro edizione del *Quadriregio* v. Filippini 1911.

9. L'edizione tentava di dar conto di alcune varianti attraverso una sorta di proto-apparato critico riportato nei margini mentre quelle di un quarto manoscritto erano collocate in calce all'opera. Le varianti erano tratte dai codici siglati con le lettere A, B, C e D, che corrispondono rispettivamente ai codici Classense 231, Classense 124, Palatino 343 (?) e Bolognese 989 (cfr. Piccini 2020). Per quanto riguarda il metodo seguito per fissare il testo e i limiti che esso inevitabilmente presenta, si può leggere l'indirizzo al benigno lettore riportato nelle prime pagine dell'edizione: «Nel corpo del Testo si sono lasciate le lezioni de' Manoscritti non espressi: Nella scelta poi di queste lezioni non pretendiamo d'averle approvate più queste, che le altre marginali, lasciandone in ciò il giudizio a i Lettori eruditi; ma si sono ritenute quelle, che si sono trovate più uniformi ne' MSS., e nella prima Stampa di Perugia, come la più corretta, o che per giusti motivi si sono credute più dell'Autore, che de' Copisti» (Frezzi 1725, tomo I, *Benigno lettore*).

10. Nella Nota, in calce all'edizione, il curatore dà conto al lettore delle scelte operate per ricostruire il testo: «sarebbe stato conveniente, nell'apprestare una nuova ristampa del *Quadriregio*, non curarsi più che tanto della Folignate e procedere alla formazione d'un

si rivela necessaria una nuova edizione dell'opera¹¹. Al futuro editore critico non solo toccherà il faticoso compito di ricostruire le terzine ma anche l'onere di interrogarsi sull'apparato paratestuale del poema per restituire un testo che risulti affidabile in tutte le sue parti, anche in quelle liminari. A tale proposito, il presente studio intende tornare alla questione legata ai sommari del poema frezziano per offrire delle prime osservazioni che possono rivelarsi utili in vista della pubblicazione dell'edizione critica.

II. Lo status quaestionis sulle rubriche del *Quadriregio*

In genere – e questo vale anche per il *Quadriregio* – la ricostruzione testuale delle rubriche risulta particolarmente complessa e incerta in quanto si tratta di elementi extratestuali che facilmente si prestano a rimaneggiamenti, quali interpolazioni o scorciature. Infatti, il copista, pur di occupare precisamente lo spazio destinato alla rubrica, può essere portato a rielaborarne il testo, rispetto al quale vengono meno l'*auctoritas* dell'autore e i vincoli imposti dalla terzina (cfr. Marchetti 2020, p. 67). Va ricordato, infatti, che «le rubriche rappresentano un momento successivo alla scrittura del testo e ci risultano più 'libere' (testualmente) rispetto all'antigrafo, più 'personali'; meno libera appare invece proprio la loro sistemazione materiale» (Pomaro 1986, p. 347). Non è da escludersi, inoltre, che in esse si verificano casi di contaminazione, per cui l'antigrafo usato per la trascrizione dei sommari non corrisponda al manoscritto da cui sono state copiate le terzine¹². Pertanto, includere i sommari nella classificazione del testimoniale risulterebbe fuorviante.

Per far luce sulla questione, può essere proficuo ripercorrere le scelte operate dai precedenti editori dell'opera. L'edizione del

nuovo testo su altri manoscritti autorevoli. Ma questo avrebbe imposto una fatica tutt'altro che lieve (si tratta di 12101 verso!) (*sic!*); né lievi sarebbero state le difficoltà per riunire e consultare in un luogo solo il maggior numero possibile di codici appartenenti a tante biblioteche italiane e straniere. Miglior partito, quindi, mi è sembrato quello di riprendere ora come base del nuovo il testo del poema edito nel 1725 e correggerlo col soccorso di altre lezioni non esaminate o non apprezzate da quegli editori, e coll'uso dei mezzi suggeriti dalla moderna critica filologica. E questo è ciò che io ho fatto scrupolosamente libro per libro, canto per canto, verso per verso» (*Quadriregio* 1914, pp. 396-397).

11. In anni recenti, il completamento del censimento dei manoscritti che trasmettono il *Quadriregio* ha reso concreta la possibilità di procedere a una riedizione del poema.

12. Cfr. Marchetti 2020, p. 67, che si è occupato della complessa questione delle rubriche della *Commedia*.

1914 presenta sommari brevi ed essenziali che anticipano i temi, gli eventi o i personaggi dei relativi capitoli. Nella Nota, posta in calce al volume, Filippini riferisce di aver ripreso le rubriche direttamente dall'edizione del 1725, pur affermando di non conoscerne la provenienza:

Quanto ai sommari, è notevole il fatto che già il Canneti aveva lasciato da parte quelli, sempre uguali, delle stampe precedenti e ne aveva introdotti di nuovi e più brevi. Donde egli traesse questi sommari, così diversi dagli antichi, non ci ha detto in nessuno scritto. Ma è facile supporre che il Canneti, desideroso di pubblicare argomenti chiari e concisi ad un tempo, si servisse soprattutto di quelli che trovava nei due codd. Classensi e che rispondevano meglio degli altri al suo intento, e li adattasse qua e là al gusto dei suoi tempi: così ho desunto da un confronto, che ho potuto fare tra i due codici e la stampa folignate. Forse codesti sommari non sempre soddisfano a tutte le esigenze, perché non sempre ci dicono tutto ciò che i vari capitoli del poema contengono; ma io non ho voluto sostituir loro altri tratti da qualche codice non esaminato dal Canneti, per la semplice ragione che non si sa se il Frezzi abbia lasciato coi versi anche le rubriche, e quale sia, tra le diverse forme che ne abbiamo, la più antica. Riproducendo però gli argomenti cannetiani, ne ho ritoccato l'ortografia e l'interpunzione e ne ho eliminato le lettere maiuscole non necessarie (*Quadriregio* 1914, p. 405).

Nel 1917 Giuseppe Rotondi¹³ pubblica un articolo che include un «saggio sui sommari» (Rotondi 1917, pp. 366-369), ove trascrive le rubriche del primo capitolo di ciascuno dei quattro libri del poema presenti nei codici Magliab. II. II. 34, Ash. 372 e Pal. 343¹⁴. Tuttavia, poco si ricava dai risultati di quell'esame comparativo poiché lo studioso sposta l'attenzione dai sommari ad altri elementi paratestuali come la scelta del titolo del poema, la presenza della dedica a Ugolino Trinci e la diversa collocazione dei primi due capitoli del quarto libro, che in alcuni manoscritti vengono anticipati alla fine del terzo.

In un articolo datato 1922, Filippini, dopo aver evidenziato il fatto che un confronto su un campione di rubriche così esiguo come quello selezionato da Rotondi potrebbe risultare «insufficiente e pericoloso» (Filippini 1922, pp. 161-166), annota sue osservazioni, che sono il punto di partenza del sondaggio che segue:

Quanto ai sommari che si leggono nelle varie edizioni del *Quadriregio*, dirò qui che essi ci si presentano in due forme volgari distinte: una che si estende dalla prima stampa (1481) fino alla settima (1511), l'altra che va dall'ottava (1725) alla più recente (1914). La prima, cioè la più antica, deriva direttamente da quella che ci presenta il cod. Pal. 343, che servì come base alla prima edizione del poema; la seconda, molto più breve dell'altra, è un rimaneggiamento dei sommari dei due codici Classensi 231 e 124, dovuto al padre Canneti (ivi, p. 162).

13. Per cenni sulla vita e gli studi di Rotondi v. Ghisalberti 1954.

14. Lo studioso sceglie i tre manoscritti come rappresentati di A, B^I e B^{II}, sigle che indicano tre dei quattro gruppi dello *stemma codicum* del *Quadriregio*, che aveva costruito basandosi su fatti paratestuali. Per una trattazione e un ampliamento dell'impalcatura stemmatica proposta da Rotondi v. Piccini 2020, in particolare pp. 290-298.

III. Un nuovo sondaggio sulle rubriche del Quadriregio

Sul modello dello studio condotto da Rotondi, ho effettuato un secondo sondaggio su un campione più ampio, che ha riguardato le rubriche del primo e del secondo capitolo di ciascuno dei quattro libri del poema nell'edizione del 1914, in quella del 1725, nella *princeps* e in tutti i trenta manoscritti pervenuti¹⁵. Da questa indagine preliminare si ricavano delle prime osservazioni che possono rivelarsi utili alla prassi ecdotica e allo studio della trasmissione dell'opera. Tenendo debitamente conto delle oscillazioni connaturate a questa tipologia paratestuale, si delineano i seguenti gruppi di manoscritti e edizioni a stampa, che testimoniano tre diverse forme di sommari:

- Gruppo A: Additional 10425, Pluteo 90, Acq. e doni 407, Ashburnham 372, Palatino 344, Capponiano 70, Canoniciano 37, Classense 124, il Classense 231, il Magliabechiano II. II. 34, il Magliabechiano II. II. 34, il Riccardiano 2716, il Lucchese 1346 e l'Ashburnham 565, Foligno 1725, *Quadriregio* 1914.
- Gruppo B: Palatino 343, Ashburnham 1287, Perugia 1481.
- Gruppo C: Conventi Soppressi C.I. 505, Plimpton 898.

Lo studio mostra che i sommari dell'edizione del 1725 appartengono al gruppo A, in particolare sembra che i manoscritti di riferimento siano stati – come aveva già intuito Filippini – il Classense 124 e il Classense 231 – insieme a un'edizione a stampa e che essi siano il risultato di scorciature e rielaborazioni operate dagli Accademici mediante un ulteriore procedimento di *abbreviatio*.

Dal gruppo B derivano tutte le sette edizioni a stampa, dato che esse trasmettono le rubriche dei codici Palatino 343 e Ashburnham 1287¹⁶. Tale dato conferma l'osservazione già formulata da Filippini, che aveva riscontrato la presenza delle medesime rubriche nel Palatino 343, nella *princeps* perugina e, tramite essa, in tutte le edizioni a stampa

15. Per individuare e trascrivere le rubriche ho dovuto tener conto del fatto che i manoscritti Magl. II. II. 34, Classense 231, Classense 124, Segniano XIX, Riccardiano 2716, Lucchese 1346, Acq. e doni 407, Acq. e doni 689, Additional 10425, Canoniciano 37, Ottoniano latino 2862, Ashburnham. 1287, Ashburnham. 565, Bolognese 989 e Plimpton 898 collocano i due capitoli riguardanti il Paradiso Terrestre non all'inizio del quarto libro ma alla fine del terzo.

16. Da un campione testuale esaminato da Piccini, l'Ashburnham 1287 sembra accordarsi in maniera molto precisa e puntuale alla *princeps*, tanto che, a motivo dell'assenza di sottoscrizioni e di una data presumibile alla seconda metà del Quattrocento dell'Ashburnham, al momento, non è possibile escludere l'ipotesi che sia il codice a essere tratto dalla stampa e non viceversa (cfr. Piccini 2020, p. 299, nota 28).

quattrocentesche e cinquecentesche¹⁷.

Ho inserito i codici Conventi Soppressi C.I. 505 e Plimpton 898 nel gruppo C, anche se essi differiscono tra loro per quanto riguarda i sommari del capitolo I del libro I, che il Conv. Soppr. C.I. 505 condivide, invece, con l'Ashburnham. 1287, il Palatino 343 e, di conseguenza, la *princeps*. A parte questa eccezione, le restanti rubriche dei due codici sono analoghe e sono molto differenti rispetto a quelle degli altri due gruppi.

Dai tre gruppi restano esclusi l'Hamilton 265, in quanto, rispetto al campione considerato, conserva la sola rubrica del I capitolo del I libro; il Bolognese 989, dotato di rubriche proprie, diverse dal resto del testimoniale; il Ferrarese II. 331¹⁸, il Canoniciano 46, l'Angelicano 1454, il Senese C X 16, il Barberiniano latino 4019 e l'Ottoboniano latino 2862, che non presentano rubriche in corrispondenza dei capitoli presi in esame; il Segniano XIX, da collocarsi probabilmente nel primo gruppo, ma che ho al momento escluso, poiché conserva solo le rubriche del primo libro fra quelle prese in esame; infine, il prezioso codice Acq. e doni 689, che intendo trattare a parte.

IV. Le rubriche dell'Acquisti e doni 689

Come anticipato, tra i gruppi di manoscritti individuati non compare il codice più antico a noi pervenuto, l'Acq. e doni 689¹⁹, vergato a Città di Castello nel 1421 – solo cinque anni dopo la morte di Frezzi – da Neri de' Franchi e Bartolomeo da Foligno²⁰. Questo manoscritto presenta quattro rubriche di sezione²¹ in latino – delle quali quella del primo libro introduce anche l'argomento del primo capitolo – e diciassette sommari in volgare, che vanno dal secondo al diciottesimo capitolo del primo libro, mentre in cima ai capitoli degli altri tre libri gli

17. Lo studio delle edizioni antiche, in particolare della *princeps*, pare supportare l'ipotesi della derivazione della prima edizione dal Palatino 343 anche se una conferma o una rettifica di tale congettura rientra nell'opera più ampia di ricostruzione della tradizione manoscritta (cfr. Panzanelli Fratoni 2020, pp. 209-226).

18. Per uno studio sul codice ariostesco v. Stella 2020.

19. Il codice è descritto in Fratini – Zamponi 2004, pp. 53-54. Sull'Acq. e doni 689 e sugli altri sei codici conservati nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze cfr. inoltre Rao 2020.

20. Il codice si rivela particolarmente di pregio, oltre che per l'antichità, anche per la provenienza folignate del secondo copista, utile a ricostruire la patina linguistica del poema. Per un approfondimento sulla lingua del *Quadriregio* v. Gambacorta – Mattesini 2020 e Crocioni 1900.

21. Con 'rubriche di sezione' mi riferisco alle rubriche che annunciano il contenuto di ciascuno dei quattro libri di cui è composta l'opera.

spazi predisposti per accogliere le rubriche restano vuoti. Un confronto con le edizioni a stampa sembra rivelare che il manoscritto presenta una forma di sommari singolare. Data l'antichità del codice e la sua provenienza, ritengo possa essere utile riportare di seguito la rubrica di sezione e i sommari ivi trasmessi:

- I, 1 Incipit liber de Regnis Ad magnificu(m) d(omi)nu(m) Ugolinu(m) de trincys de fulgineo. diuisus in quatuor libris, quo(rum) primus tractat de Regnis cupidinis dei amoris. Secundus de Regnis Sathan[a]e. Tertius de regnis vitioru(m). Quartus de Regnis uirtutu(m). Cap(itulu)m primu(m) continet qualiter Cupido apparet autori et abip(s)o cupidi(ne) dictus autor conduct(us) fuit in Regnum Dian[a]e et ipsius instantia ip(s)e cupido percussit quanda(m) nympha(m) que dicitur phylena
- I, 2 Come il giovinetto è innamorato di Filena e Filena di lui e come ella gli ha gittato un dardo scricitoui dentro l'amore gli porta
- I, 3 Come Diana se ne mena Filena e come il giouinecto manifesta a uno mostro detto semichapri il suo amore
- I, 4 Come il giouinetto piangne philena la quale a sua cagione diana aconuertita i(n) una quercia
- I, 5 Come giunone ven(n)e alla festa di diana e come e come il giovinetto sinamora dilipea ninfa
- I, 6 della caccia che fece far diana duno cerbio alle ninfe sue e aquelle di giunone
- I, 7 Come Cupido ferì ilgiouinetto amore
- I, 8 Come cupido ferì lipea ninfa del regno di giunone e come lanuidia il manifesto
- I, 9 Come la driada significo al giouinecto che lamore era scoperto
- I, 10 Come il giouinetto truoua uenus ecupido emolte ninfe chaspettauano minerua
- I, 11 Come il giouinetto i(n)amorado di hylbina e comeuenus ladima(n)da p(er)luj aminerua
- I, 12 Come minerua cerca di ritrarre il giouinetto dautij econdurlo amiglor uia
- I, 13 Come trouo una ninfa di uulcano e qui simostrà i segni del caelo
- I, 14 Come fe q(ue)stione Cupido e uulcano
- I, 15 qui si mostra la natura de uenti
- I, 16 Come il giouinetto i(n)amoro di yunia ni(n)fa
- I, 17 come cupido i(n)gan(n)o il giouinetto di yonia
- I, 18 Come il giouinetto lascia cupido e uuole seghuitare minerua
- II, 1 Incipit liber secundus de Regnis Sathan[a]e in quo tractatur destatu huius mundi p(er)comp(ar)at(i)o(n)em ad infernum probando p(er)dicta poetar(um) penas mu(n)diales consimiles esse infernalibus. Cap(itulu)m p(ri)mum continet apparatione(m) mineru(a)e et solutio(n)em cuiusdam questionis
- III, 1 Incipit liber tertius de Regnis uitio(rum) capitulum primum
- IV, 1 Incipit liber Quartus et Ultimus de Regnis uirtutum Et primo de quatuor uirtutibus Cardinalibus Cap(itulum) p(ri)mum de temperantia.

La forma con cui si presentano al lettore i sommari di questo codice rispetta la «ferrea disciplina della *brevitas*», seguita dai rubricatori dei manoscritti (Usher 1985, p. 394). Si tratta di rubriche tematiche, in quanto «offrono uno stringato riassunto del contenuto annunciato» (Malagnini 2019, p. 31). Iniziano quasi tutte con la congiunzione completiva *Come*²², che introduce un'interrogativa indiretta assoluta, seguita dal soggetto e dal verbo. All'interno di alcune rubriche la congiunzione è iterata a indicare lo sviluppo e l'avanzare della narrazione con cambio di soggetto (cfr. *ivi*, p. 32). Per quanto riguarda i tempi verbali, vengono privilegiati il presente e il passato remoto. Il protagonista è definito "il giovinetto" e nella maggior parte dei casi è il soggetto di un verbo attivo.

22. Sulla funzione della formula tradizione *Come* v. anche Wilhelm 2001, p. 196.

V. Alcune considerazioni

Da questo esame, seppure su un campione limitato rispetto a tutte le rubriche del *Quadriregio* che ci sono pervenute, emerge una situazione diversificata sin dall'inizio della tradizione manoscritta. Basti pensare che i codici più antichi, ovvero l'Acq. e doni 689, il Conv. Soppr. C.I. 505 e il Bolognese 989, datati rispettivamente 1421, 1449 e 1430, presentano sommari diversi tra di loro per forma e contenuto. Tuttavia, pur escludendo l'ipotesi che Frezzi abbia provveduto a rubricare il suo poema, non si può negare il fatto che l'opera, nella sua trasmissione, sia stata accompagnata dal sostegno extratestuale delle rubriche, le quali, quindi, non risulterebbero superflue in una futura edizione dell'opera. L'alternativa sarebbe quella di escluderle, scelta che risulterebbe anche supportata dal raffronto con la recente edizione della *Commedia* di Giorgio Inglese²³. Tuttavia, una tale assenza – pur non contravvenendo con buona probabilità alla volontà dell'autore – non rispecchierebbe le modalità di ricezione e trasmissione dell'opera. Più rispettosa della forma con cui il *Quadriregio* circolò e fu letto potrebbe essere l'ipotesi di inserire tra parentesi quadrate le rubriche di uno dei manoscritti o delle edizioni a stampa, sul modello dell'edizione della *Commedia* di Petrocchi²⁴.

Resterebbe da capire quale serie di sommari scegliere²⁵, dato che quella di ciascuno dei testimoni dei gruppi individuati avrebbe delle ragioni per essere accolta nell'edizione. Infatti, il gruppo A presenta una sorta di "vulgata" dei sommari dei manoscritti, che confluisce prima nell'edizione del 1725 e successivamente in quella del 1914. Il gruppo B trasmette le rubriche che hanno accompagnato il poema nelle edizioni a stampa, dato che questo gruppo annovera l'*editio princeps*, da cui sono derivate tutte le altre stampe. Quindi, anche in questo caso, si potrebbe parlare di una sorta di "vulgata",

23. L'editore opera questa scelta sulla base del fatto che «la più antica tradizione del poema conosce tre tipi di rubrica, due in latino e uno in volgare, nessuno dei quali può essere accreditato con significativa probabilità all'Autore. [...] In queste condizioni, preferisco anteporre a ciascun canto il solo numero d'ordine» (Inglese 2021, I *Introduzione Inferno*, p. CLXVIII).

24. Nell'Introduzione l'editore spiega che le rubriche sono «riprodotte secondo la lezione di Triv, opportunamente controllata e, ove necessario, corretta sul gruppo del Cento (particolarmente Lo) e su vari altri testimoni» (Petrocchi 1966, I, pp. 472-473).

25. Per un confronto con le scelte operate dagli editori della *Commedia* in merito alle sue rubriche v. Marchetti 2020, che si è occupato delle rubriche del poema nel contesto di un più ampio lavoro d'*équipe*, coordinato da Paolo Trovato e volto al riordino stemmatico dell'intera tradizione manoscritta non frammentaria del poema dantesco.

che però riguarda le edizioni a stampa. Infine, il gruppo C, sebbene sia il più esiguo, vanta la presenza del codice Conv. Soppr. C.I. 505, che è il più antico testimone datato di tutte le rubriche del *Quadriregio*, dal momento che il rubricatore dell'Acq. e doni 689 ha inserito soltanto i sommari del primo libro.

Nonostante la posizione marginale, le rubriche continuano a svolgere una funzione di mediazione fra il testo e il suo pubblico perché aiutano il lettore ad orientarsi nella lettura del poema. Di conseguenza, seppure presentino evidenti problematiche legate alla loro origine e alle diverse redazioni con cui sono state tramandate, i sommari del *Quadriregio* costituiscono una delle "soglie" del testo che lo studioso che intenda farsi carico di una nuova edizione del poema si trova a dover attraversare²⁶.

Bibliografia

- Alighieri D., *Commedia*, Inglese G. (a cura di), Firenze, Le Lettere, 2021.
- Alighieri D., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, I, Petrocchi G. (a cura di), Milano, Mondadori, 1966.
- Barbieri E., *Le antiche edizioni del Quadriregio nella storia dell'antiquariato e del collezionismo librario*, in Laureti E., Piccini D. (a cura di), *Federico Frezzi e il Quadriregio nel sesto centenario della sua morte (1416-2016)*, Atti del Convegno internazionale Foligno-Perugia, 23-25 febbraio 2017, Ravenna, Longo Editore, 2020, pp. 247-269.
- Bertelli S., *La tradizione manoscritta del Quadriregio di Federico Frezzi. Alcuni approfondimenti*, in Laureti E., Piccini D. (a cura di), *Federico Frezzi e il Quadriregio nel sesto centenario della sua morte (1416-2016)*, Atti del Convegno internazionale Foligno-Perugia, 23-25 febbraio 2017, Ravenna, Longo Editore, 2020, pp. 165-174.
- Brugnolo F., *Testo e paratesto: la presentazione del testo fra Medioevo e Rinascimento*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del Convegno di Urbino 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 41-60.
- Corbo G., *Osservazioni sul titolo originale del poema di Federico Frezzi*, in «La Rassegna della letteratura italiana», s. VII, 89, 1985,

26. Cfr. Rozza 2020, p. 141.

- pp. 444-51.
- Crocioni G., *Dialettalismi del Quadriregio*, Teramo, Rivista Abruzzese, 1900, pp. 1-15 (numerazione estratto).
- Filippini E., *I codici del Quadriregio*, in «Bollettino della R. Deputazione di storia patria per l'Umbria», X, 1904, pp. 385-433.
- Filippini E., *L'accademia dei "Rinvigoriti" di Foligno e l'ottava edizione del Quadriregio*, Perugia, Unione tipografica cooperativa, 1911.
- Filippini E., *Studi frezziani*, Foligno, F. Campitelli Editore, 1922.
- Foà S., *Frezzi, Federico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 50, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 520-523.
- Fratini L. – Zamponi S. (a cura di), *I manoscritti datati del Fondo Acquisti e Doni e dei fondi minori della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2004 («Manoscritti datati d'Italia», 12).
- Gambacorta C. – Mattesini E., *Sondaggi sulla lingua del Quadriregio*, in Laureti E., Piccini D. (a cura di), *Federico Frezzi e il Quadriregio nel sesto centenario della sua morte (1416-2016)*, Atti del Convegno internazionale Foligno-Perugia, 23-25 febbraio 2017, Ravenna, Longo Editore, 2020, pp. 307-358.
- Genette G., *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987 (trad. it., *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989).
- Ghisalberti F., *L'operosità scientifica di Giuseppe Rotondi*, in «Aevum», 28, 1954, pp. 61-64.
- Huot S., *"Ci parle l'auteur": The Rubrication of Voice and Authorship in Roman de la Rose Manuscripts*, in «SubStance» vol. 17, n. 2, f. 56, 1988, pp. 42-48.
- Laureti E., *Il Quadriregio di Federico Frezzi da Foligno. Un viaggio nei Quattro Regni*, Foligno, Orfini Numeister, 2007.
- Marchetti F., *Primi appunti sulle rubriche della Commedia*, in Tonello E., Baddeley S. (a cura di), *Editing canonical national texts. The case of Dante's Commedia*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2020, pp. 65-130.
- Panzanelli Fratoni M. A., *La fortuna del Quadriregio nelle prime edizioni a stampa*, in Laureti E., Piccini D. (a cura di), *Federico Frezzi e il Quadriregio nel sesto centenario della sua morte (1416-2016)*, Atti del Convegno internazionale Foligno-Perugia, 23-25 febbraio 2017, Ravenna, Longo Editore, 2020, pp. 207-245.
- Piccini D., *Questioni filologiche relative al Quadriregio*, in Laureti E., Piccini D. (a cura di), *Federico Frezzi e il Quadriregio nel sesto centenario della sua morte (1416-2016)*, Atti del Convegno internazionale Foligno-Perugia, 23-25 febbraio 2017, Ravenna, Lon-

- go Editore, 2020, pp. 288- 306.
- Rao I. G., *I codici frezziani della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, in Laureti E., Piccini D. (a cura di), *Federico Frezzi e il Quadriregio nel sesto centenario della sua morte (1416-2016)*, Atti del Convegno internazionale Foligno-Perugia, 23-25 febbraio 2017, Ravenna, Longo Editore, 2020, pp. 173-193.
- Regoliosi M., *Il paratesto dei manoscritti*, in «Paratesto. Rivista internazionale», 3, 2006, pp. 9-33.
- Rotondi G., *Alcuni studi su Federico Frezzi*, in «Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Classe di lettere, scienze morali e storiche», vol. XXIII, f. XI, 1917, pp. 345-380.
- Rotondi G., *Federico Frezzi, la vita e l'opera*, Todi, Atanòr, 1921.
- Rozza S., *Le rubriche di genere nei canzonieri della lirica galloromanza medievale*, in «Carte romanze», vol. 8, n. 2, 2020, pp. 119-144.
- Stella M. *Il codice ariostesco del Quadriregio*, in Laureti E., Piccini D. (a cura di), *Federico Frezzi e il Quadriregio nel sesto centenario della sua morte (1416-2016)*, Atti del Convegno internazionale Foligno-Perugia, 23-25 febbraio 2017, Ravenna, Longo Editore, 2020, pp. 195-206.
- Usher J., *Le rubriche del Decameron*, in «Medioevo romanzo», 10, 1985, pp. 391-418.
- Wilhelm R., *Alle soglie della narratività. Le rubriche del Decameron nella traduzione francese di Laurent de Premierfait (1414)*, in «Romanische Forschungen», 113, n. 2, 2001, pp. 190-226.

«Cresce tudo / que carece»: genesi e fortuna della poesia breve di Paulo Leminski

Maristella Petti

Universidade de Brasilia / Università degli studi Roma Tre

Abstract

L'articolo vuole proporre una riflessione sulle diverse valenze della forma breve nella poesia di Paulo Leminski (1944-1989). Il ricorrente appello alla *brevitas*, che si riflette sia nella misura del verso che della strofa, attraversa tutta la produzione dello scrittore marginale brasiliano, trovando la sua ragion d'essere nell'assorbimento di molteplici input. Tra questi, verranno delineati l'influenza dell'haikai di Matsuo Bashō, di cui Leminski fu traduttore e biografo; le esigenze redazionali della pubblicazione tramite ciclostile, le quali, nel tentativo di scongiurare la censura dittatoriale, finiscono per caratterizzare tutta una generazione poetica; l'importanza dell'impatto visivo della poesia-oggetto secondo la teoria concretista di Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari; e, in ultimo, il senso del ricorso al costruito paronomastico del *trocadilho*. Si cercherà di prospettare, inoltre, il lascito di tale forma breve predisposta da Leminski nell'odierna poesia brasiliana.

Keywords: Paulo Leminski, haikai, poesia marginale, concretismo, *trocadilho*

This paper aims to suggest a consideration about the different values of the short form in Paulo Leminski's poetry (1944-1989). The recurring appeal to *brevitas*, which is reflected in both the verses and the stanzas, runs through the entire production of the Brazilian Marginal writer, finding its *raison d'être* in the absorption of multiple inputs. Among them, we'll outline the influence of Matsuo Bashō's haikai, of which Leminski was translator and biographer; the editorial requirements of the press through mimeographs, which, in an attempt to avoid the censorship during dictatorship, end up characterizing a whole poetry generation; the importance of the visual impact of word-things according to the concrete poetry of Augusto and Haroldo de Campos and Décio Pignatari; and, finally, the sense of using the paronomastical construct called *trocadilho*. We will also try to envisage the legacy of the short form designed by Leminski in the very contemporary Brazilian poetry.

Keywords: Paulo Leminski, haikai, Marginal poetry, Concretism, *trocadilho*.

Se è vero che la *brevitas* è componente estetica che percorre trasversalmente numerosi sistemi letterari, rivelando una diffusione che trascende troppo marcate distinzioni, se non diacroniche, almeno sincroniche, altrettanto vero è che questa costituisce una costante nell'ambito della letteratura brasiliana, da intendersi come quella che, pur raccogliendo la tradizione letteraria portoghese, se ne affranca definitivamente in epoca contemporanea. Senza entrare nei rimandi sociologici del fatto che, nel campo delle pubblicazioni in prosa, il sistema editoriale riserva da sempre una spontanea attenzione al genere del racconto¹, rimane interessante riflettere sul

1. La fortuna del racconto, secondo la logica della nascita dei generi in prosa, sarebbe imputabile ai presupposti postcoloniali che connotano il ruolo del brasiliano all'interno della sua società e della sua storia. Se si asserisce, infatti, che il romanzo è la prima arte che significa l'uomo in una maniera esplicitamente storico-sociale (cfr. Zeraffa 1971, p. 16), è verosimile collocare i processi di decolonizzazione culturale e politica alla base del-

cambiamento intrapreso dalla forma lirica, la quale, già prolissa e verbosa, da decenni ormai compare snellita, sveltita, ridotta. Che questa brevità sia conseguenza di influenze asiatiche o delle vicissitudini socio-politiche dell'ultimo mezzo secolo, ciò è sufficientemente esemplificato dalla traiettoria di Paulo Leminski (1944-1989), figura cardine del panorama culturale degli anni Settanta, su cui oggi si tende finalmente a puntare la giusta luce.

È abbastanza indicativo che la riscoperta letteraria di Leminski, il quale, come scrittore, fu romanziere, poeta, critico, traduttore, biografo, giornalista e paroliere, sia partita proprio dalla sua produzione lirica, oggetto di interesse innanzitutto accademico, ma anche editoriale². Oltre ad essere la sua prima vocazione, infatti, lo spazio della poesia risulterà anche essere saggio di sperimentazione formale e occasione di riflessione esistenziale, la cui ricerca si risolverà principalmente nell'adozione della forma breve. Questa, in Leminski, viene genericamente identificata come una felice proposta di rivisitazione dell'*haikai*³, formula di per sé già molto fortunata in Brasile, in quanto faccia prevalente del prisma che risulta dall'influenza della cultura nipponica sulla nazione. Tale influenza, che è da ricercare nella storia della diaspora giapponese, ha come pietra angolare gli accordi diplomatici e commerciali stipulati nel Trattato di Amicizia, Commercio e Navigazione sottoscritto tra i due Stati il 5 novembre 1885 a Parigi, ma ha senz'altro la sua ragione più determinante nell'incentivazione dell'emigrazione dall'arcipelago asiatico al nuovo mondo, inaugurata nel 1908 con l'attracco della nave *Kasato Maru* e circostanziata, da un lato, dalla necessità del Brasile di supplire alla mancanza di manodopera schiava dopo l'abolizione del 1888, e, dall'altro, da quella del Giappone di sanare la crisi sociale derivata dall'ingente sovrappopolazione. La sospen-

la mancata identificazione del brasiliano nella sua dimensione individuale, *conditio sine qua non* dello sviluppo della narrativa estesa.

2. Sintomatico del ritrovato interesse di pubblico per il poeta è la pubblicazione, nel 2013, dell'opera omnia sulla poesia di Leminski, *Toda poesia*, per conto di Companhia das Letras.

3. La scelta della nomenclatura *haikai* apparirà senz'altro semplicistica al vaglio di un esperto iamatologo, ma si è scelto in quest'occasione di utilizzare la terminologia più diffusa in Brasile per la definizione del genere, essendo qui trattato specificatamente questo quadro, e non la letteratura giapponese. La diversificazione che un'autorità come Franchetti fa in materia di *haiku*, inteso come componimento scritto in forma tradizionale e in lingua giapponese, e *haikai*, usato invece con riferimento a tutto ciò che dall'*haiku* si discosta (cfr. Franchetti 1994, p. 198), si rivelerebbe ridondante rispetto al taglio del testo e anche, in un certo senso, poco fedele alla differenziazione autentica, che distingue tra *hokku* come prominente emistichio iniziale, *haikai* come versi legati l'uno all'altro, di uso successivo alle prime attestazione del genere, e, in ultimo, *haiku* come termine mediano tra i due (cfr. Chamberlain 1902, pp. 254, 260-261).

sione del flusso migratorio in occasione della Seconda Guerra Mondiale e le direttive nazionalistiche del governo Vargas (1930-1945), che proibiscono, tra le altre cose, l'uso di lingue diverse da quella portoghese, contribuiscono a consolidare l'integrazione sociale dei *nikkei*, tanto che costoro, intorno alla metà del secolo, cominciano non solo a rivestire cariche politiche, ma anche a emergere in campo artistico, complice altresì il ragguardevole sistema educativo obbligatorio in vigore nella madrepatria dopo il rinnovamento Meiji, concausa del vantaggio occupazionale dei discendenti giapponesi rispetto al resto dei brasiliani o degli immigrati (cfr. Suplicy 1982). Oggi il Brasile ospita la più grande collettività *nikkei* al mondo, secondo solo al Giappone stesso.

Eppure, sarebbe banale pensare che i giapponesi emigrati in Brasile, impegnati nelle coltivazioni di caffè con ritmi di lavoro ai limiti dello schiavismo, abbiano educato i brasiliani a poetare in haikai. Come ricorda Paulo Franchetti, massimo esperto della parabola dell'haikai in Brasile, l'assimilazione di tale formula è ascrivibile ad Afrânio Peixoto, che lo riprende, però, da Paul-Luis Couchoud, a sua volta venuto in contatto con *l'epigramma giapponese* (cfr. Chamberlain 1902) sì in Giappone, ma attraverso traduzioni e saggi in lingua inglese. Allo stesso modo, come giustamente premesso sempre da Franchetti, «quando se pensa em haikai escrito em português, os nomes que logo vêm à mente não são de *nihonjin*, mas os de Afrânio Peixoto, Guilherme de Almeida, Haroldo de Campos, Millôr Fernandes e Paulo Leminski, entre outros» (Franchetti 1994, p. 198). A ragion veduta, più che a una vera e propria assimilazione della tradizione letteraria importata dai migranti, la causa della prospera diffusione dell'haikai in Brasile sarebbe da ricercare nel forte ascendente esercitato dalla cultura originale della comunità *nikkei*, accompagnata dalla giusta dose di esotismo che la lontananza, spaziale e culturale, avrebbe contribuito a rafforzare: è la filosofia zen, la fermezza, la contemplazione e la misura di un Giappone sublimato ciò che si vuole rievocare, assimilandone il costrutto poetico più semplice, compiuto nel suo essere essenziale, delicato nel suo essere rigoroso. Tanto è vero che, in fin dei conti, la norma compositiva che si diffonde non è l'originale, bensì quella che viene metodicamente rivisitata da Guilherme de Almeida sulla base delle necessità sonore, semantiche e ritmiche brasiliane. La primigenia, quella che si afferma nel XVII secolo, consta di 17 sillabe, distribuite su tre versi secondo lo schema 5-7-5, non necessariamente rimanti tra di loro; la disposizione dei versi risponde anche a un paradigma di senso, oltre che di suono: il primo verso presenta una

circostanza avulsa dal tempo o assoluta, mentre il secondo narra un evento e il terzo riporta il risultato dell'incontro tra l'assoluto e il fatto avvenuto. L'haikai giapponese consta, inoltre, di almeno un *kigo*, ovvero un riferimento alla stagione in cui viene composta la lirica, e un *kireji*, cioè una cesura, tradizionalmente tra il primo e il secondo verso, posta a enfatizzare lo stacco semantico-concettuale tra quel che è sempre stato e quel che succede. Anche l'aspetto della poesia è rilevante, considerato che, molte volte, integra o affianca un'immagine, dipinta o disegnata. L'haikai brasiliano, dopo Almeida, passa a essere introdotto da un titolo, perlopiù nominale, e ad avere versi di lunghezza certamente breve ma variabile, in cui l'elemento musicale viene assicurato da due rime, una tra il primo e il terzo verso, e l'altra che lega la seconda sillaba del secondo verso all'ultima. Egli traduce la struttura dell'haikai con uno schema comunque rigido, ma che finisce per rassemble solo approssimativamente l'originale giapponese, più che esserlo davvero.

Se questi coefficienti sono quelli interni alla storia brasiliana, poi, c'è da considerarne anche un altro che, in tempi appena più recenti, spinge nella stessa direzione pur provenendo dal contesto globale e globalizzato, ovverosia le tendenze orientalizzanti portate dalla Controcultura degli anni '60, che appellano all'osservazione di uno stile di vita zen, ascetico e meditativo, in comunione con la natura. Pratiche queste che corrispondono senz'altro all'oggetto sostanziale dell'haikai, e anche alla ratio stessa della sua composizione:

O haikai que o Ocidente aprendeu em Blyth – e também em Watts ou em D. T. Suzuki – não foi apenas uma forma. Para esses autores, conhecedores da tradição do gênero, a estrutura silábica, a divisão em blocos, o molde do terceto, o duplo sentido e o jogo de palavras têm pouco interesse em si mesmos. O que lhes interessa, no haikai, é a atitude de linguagem e a arte de captar, numa anotação rápida, o contraste entre o transitório e o eterno, entre o singular e o repetido, o individual e o cósmico. E o que neles ganha destaque, como atitude de espírito, é aquilo que Leminski valorizou. (Franchetti 2010, p. 66)

Se la controcultura, quindi, disprezza per antonomasia l'accademismo, essa trova comunque nel precetto dell'haikai un quid di confacente, e cioè la perizia di cogliere l'istante, di saperlo rendere in parola, di poterlo comunicare a chiunque. In sostanza: in un modo o nell'altro, il Brasile della seconda metà del Novecento è pronto a spalancare le porte allo zenismo, e questo non ha più motivo di arrestare il suo passaggio. E se ne renderà mediatore proprio Paulo Leminski.

Egli, infatti, si inserisce esattamente nel contesto di riguardo appena tracciato, quello nei confronti di un clima intellettuale e di un approccio alla vita che esalti la semplicità, l'equilibrio e l'attimo, prova ne sia che, all'infuori dell'esercizio poetico, saranno anche altri gli aspetti in cui si dedicherà all'esercizio di un'esistenza meditativa, vale a dire nella pratica delle arti marziali (diventerà judoka cintura nera nel 1970, dopo quattro anni di pratica), nella traduzione in portoghese di opere giapponesi, e nella stesura, proprio come un omaggio⁴, della biografia di Matsuo Bashō, monaco zen e massimo referente dell'haikai. Eppure la riverenza di Leminski nei confronti della filosofia orientale non è innata e neppure precoce, tanto che l'innesto tra la propria poetica e l'haikai brasiliano subentra a un livello di consapevolezza successivo rispetto all'approccio con la poesia, con la quale entra in contatto su un piano, all'opposto, marcatamente occidentale.

La sua attitudine alla cultura umanistica è resa possibile, infatti, da una giovanile vocazione monastica: è tramite la dottrina classica, impartitagli durante il postulato al Monastero paulista di São Bento⁵, che Leminski acquisisce dimestichezza con la razionalità di pensiero e il rigore formale, quello stesso rigore che eserciterà nell'haikai, pur decostruendone dall'interno la compostezza aprioristica. Il 1963 si rivela per lui un anno cruciale, non solo per l'abbandono di ogni ambizione religiosa dopo cinque anni di percorso, ma anche perché, forte di una passione per le lettere ormai consolidata, si reca a Belo Horizonte, che ospita, nell'atrio dell'Universidade Federal de Minas Gerais, la Settimana Nazionale della Poesia d'Avanguardia, dove conosce i fratelli Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. I tre sono i fondatori del programma di sperimentazione avanguardistica noto come «Noigandres», rivista lanciata nel 1952 che si ripromette di lavorare sulle possibilità veicolate dal linguaggio e in cui verrà categorizzata, per la prima volta, la dicitura *poesia concreta* (all'interno del n. 2 della rivista, pubblicato nel 1955). Nel proposito di manipolazione del linguaggio nella sua dimensione semiotica oltre che semantica, è senz'altro riconoscibile la traccia di Ezra Pound, ancor più visibile al momento della consacrazione ufficiale del movimento, ossia l'esposizione del 1956 al Museo di Arte Moderna di São Paulo, in cui a quadri

4. Quattro furono le vite che raccontò, con fare documentaristico e narrativo allo stesso tempo, per celebrare uomini il cui lascito meritava la sua stima: i poeti João da Cruz e Souza e Bashō, ma anche Gesù Cristo e Lev Trotski.

5. Sua è la seconda traduzione diretta del *Satyricon* di Petronio, pubblicata nel 1985 dalla casa editrice Brasiliense, 15 anni dopo la primissima traduzione in portoghese brasiliano.

e sculture concrete vengono affiancati componimenti poetici che predispongono all'interpretazione del testo scritto come elemento tangibile, concreto – per l'appunto –, che abbia un proprio peso nella dimensione dello spazio. Pound, infatti, era stato il responsabile, nel 1919, della prima edizione critica del trattato *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, dell'orientalista statunitense Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908): il sistema ideogrammatico rappresentava un'opportunità di sperimentazione visuale e di fruibilità spaziale, che già dal XVII secolo aveva affascinato i poeti europei, trascendendo la sua portata fonetica e semantica. Tale concezione del linguaggio si rivela uno stimolo determinante per la teoria concretista, che propone la sostituzione del verso, in quanto unità ritmico-formale, con una struttura che abbia prettamente valore di superficie grafica, ma non solo: la dimensione visiva della poesia, infatti, svela ben presto un terreno fertile per nuovi rapporti morfologici e sintattici, di cui massima espressione è l'uso fruttuoso della paronomasia, tutt'oggi adoperata in maniera così pervasiva, a prescindere dal tipo di linguaggio, da essere scesa dalle tribune della retorica e venir identificata semplicemente come *trocadilho*, dispositivo per eccellenza della funzione poetica. In questo senso, è ammissibile affermare che tutto il linguaggio artistico brasiliano non è mai più stato lo stesso dopo il concretismo, come registrato da Luciana Stegagno Picchio:

Grazie a questo gruppo di avanguardia, non solo un certo gusto grafico della pagina stampata, ma gli ideogrammi, i giochi polisemici, i qui pro quo, i nonsense, l'uso del neologismo, del plurilinguismo, dei sostantivi "concreti", sono entrati nella vita quotidiana del Brasile. Sono entrati nel giornale e nell'annuncio pubblicitario anche più a fondo che in altri Paesi, senza contare l'abbordaggio di una tematica "partecipante" nei poemi⁶ composti durante gli anni della dittatura. (Stegagno Picchio 1997, p. 576)

È così che, un anno dopo l'incontro con i Noigandres, Leminski fa il suo debutto nella rivista «Invenção: Revista de Arte e Vanguarda», anch'essa finanziata dalla medesima triarchia, nei numeri 4, di dicembre 1964, e 5, di dicembre 1966. Il linguaggio concreto consiste in un'opportunità di espressione perfetta per il giovane autore, per sperimentare pur rimanendo nei ranghi di un paradigma teorico. Tra le poesie originariamente pubblicate in «Invenção» (successivamente raggruppate nell'ultima sezione di *Caprichos & relaxos*, de-

6. Si interpretino «abbordaggio» e «poemi», calchi linguistici potenzialmente fuorvianti dovuti alla contaminatio tra portoghese e italiano, rispettivamente come «approccio» e «poesie».

nominata, appunto, *Invenções*) sono già individuabili le caratteristiche costitutive della composita e variegata poetica leminskiana. Tra queste, senz'altro, *hai-cai: hi-fi*: «I. chove / na única / qu'houve // cavalo com guizos / sigo com os olhos / e me cavalizo // de espanto / espontânea oh / espantânea» (Leminski 1983, p. 147). Già il titolo, di per sé, è sia palese definizione che intrinseca negazione dell'hai-cai: la sua formula originale, infatti, come già detto, prevedrebbe esclusivamente tre versi da 17 sillabe complessive e, soprattutto, nessun titolo. Quest'ultimo viene aggiunto dal poeta di Curitiba quasi a dileggiare il modello di Guilherme Almeida, che per primo l'aveva fatto, nominando con un singolo sostantivo ogni componimento (vd. Almeida 1970) e sottraendo al lettore, di conseguenza, quell'opportunità di completare la suggestione preliminare fornita dai versi brevi. La posizione di Leminski nei confronti dei titoli sarà espressa in un saggio successivo, *O nome do poema*, in cui, pur non assumendo una posizione definitiva (cfr. Leminski 2012, p. 150), riconosce che i vantaggi del titolo, ovvero, facilitare il compito del lettore, sono gli stessi fattori che ne limitano il potenziale, ragion per cui

O poema, como a literatura em geral, é “arte povera”, arte barata, com qualquer pedaço de papel e toco do lápis se faz. Então, deve fazer, para dar o exemplo, aquilo que as artes dispendiosas, cinema, TV, disco, não podem fazer, por força mesmo do seu próprio poder. Provocar desvios, nomear “errado”, dar títulos inadequados às coisas, perverter a legalidade onomástica, violar, em suma. Vender gato por lebre, que é, afinal, aquilo que a arte vem fazendo desde que o mundo é mundo e a arte é arte. (ivi, p. 151)

Alla luce di ciò, si rende plausibile la confusione generata da un titolo come *hai-cai: hi-fi*, il quale, per cominciare, non si riferisce a un unico haikai, ma alla somma dei tre brevi componimenti che, pur essendo parte di un unico insieme, hanno autonomia tematica e prosodica, essendo basati ciascuno su un nucleo paronomastico specifico che, in maniera del tutto speciale, riesce ad accostare non solo i significanti, ma anche i significati (come nel caso del neologismo «espantânea», che spunta inaspettatamente in chiusura di poesia, fondendo «espanto» e «espontânea»); in un gioco di annominazione, infatti, l'equazione contenuta nel titolo assimila la forma breve di derivazione giapponese all'alta qualità assicurata dai prodotti *high-fidelity*, volgarizzando l'atto stesso di fare poesia⁷ e,

7. Affine alle teorie adorniane è l'approccio all'arte di Leminski, secondo cui l'arte moderna, nata a cavallo tra il XIX e il XX da Baudelaire e Mallarmé, è libera solo quando fine a sé stessa, slegata dalla necessità di essere ornamento o merce, uniche due accezioni riconosciute dal mondo borghese. La poesia più valevole è *inutensílio*: non ha bisogno di

nello specifico, il suo modo di fare haikai. Quest'ultimo, infatti, sia nell'assetto sillabico del verso, sia nella metrica, sia rispetto alle altre componenti strutturali, è poco o per niente fedele alla formula rielaborata secondo il gusto estetico brasiliano, e tantomeno lo è rispetto a quella originale giapponese; al limite, è forse possibile rintracciare una parvenza delle componenti del *kigo* nel primo blocco, che certo indica una stagione di piogge (fenomeno meteorologico, in realtà, non ascrivibile a un periodo specifico nel clima paranaense a cui l'autore era abituato), e del *kireji* nel secondo, forse il più fedele all'haikai giapponese, in cui il cavallo con sonagli presentato in apertura lascia istantaneamente il posto alla metamorfosi dell'io lirico. Quello che Leminski, indubbiamente e intenzionalmente, mantiene dell'haikai è la brevità formale, che restituisce la spontaneità dell'atto di parola dell'autore, e che suggerisce un invito a quella stessa contemplazione da lui esperita al momento della scrittura. In questo senso, pur esercitando la propria autonomia a livello formale-compositivo, o forse proprio per questo, egli si mantiene sulla linea di continuità della tradizione dell'haikai brasiliano, come rimarcato da Franchetti: «o que permite caracterizar um poema breve como haikai não é a forma externa adotada pelo poeta, mas sim uma determinada atitude discursiva que o poema deve fazer supor ou manifestar» (Franchetti 1994, p. 203).

Gli altri componimenti pubblicati nell'ambito della rivista rientrano più accentuatamente nei canoni concretisti, essendo contraddistinti dal diretto impatto mutuato dalle arti visive e ottenuto attraverso varie tecniche tipografiche, come un'inusitata disposizione verbale sul piano della pagina o l'uso di simboli collocati in luogo di significati non sempre congeniali. Gli strumenti della poesia concreta saranno uno spunto imperituro per la ricerca letteraria di Leminski, essendo nella sua visione, non a caso, la letteratura «arte que tem a palavra como matéria prima» e «Em especial, a poesia, lugar onde a palavra atinge vigência plena, máxima, substantiva» (Leminski 2012, p. 45). Ciò risulta in una complessa riflessione sui vari gradienti che intercorrono tra iconicità e arbitrarietà linguistica, sfociando sia nella pratica poetica sia in quella saggistica, che si compone di un abbondante apparato critico e autocritico, riunito solo recentemente sotto il titolo *Ensaio e anseios críticos* (Unicamp, 2012). Da una simile riflessione si evince la sua poetica: «Significamente, as artes são feitas com ícones (cores, sons, melodias,

diffondere principi superiori, contrariamente al concetto di arte del medioevo cattolico (cfr. Leminski 2012, pp. 41-50).

ritmos, movimenti corporais). A literatura, a poesia, é a única arte feita com símbolos (palavras que o poeta, alchimista, tenta trasformar em ícones)» (Leminski 2012, p. 45). E ancora: «Ícones dizem sempre mais que as palavras (símbolos) com que tentamos descrevê-los, esgotá-los, reduzi-los» (ivi, p. 288).

L'abilità di modellare la parola, che è simbolo, prescindendo dalle convenzioni linguistiche che la determinano storicamente e, pertanto, politicamente ed eticamente, è una grande lezione che Leminski apprende in ambito concretista e che diventerà uno dei tratti marcanti della sua poetica:

As novidades ortográficas que aí vem, [...] por mexerem na matéria da língua, terão consequências imprevistas sobre a poesia, lugar onde a língua se despe da alma e fica toda matéria, substância. E se disse "imprevistas", só posso estar dizendo "positivas", já que a poesia, de certa forma, é, nada mais, nada menos, que um ramo da Surpresa, movimento da linguagem em direção ao Desconhecido. [...] e é na diferença, no microinstante claro-escuro da passagem da fala para a escrita que se produz a poesia, esse sempre resultado do atrito entre dois (ou mais) códigos. (Leminski 2012, p. 144)

E continua, puntualmente, riconoscendo al concretismo la paternità intellettuale della rivoluzione che l'accordo ortografico si sarebbe apprestato a compiere di lì a poco sulla poesia:

Neste momento de parto de um novo sistema ortográfico, é preciso que se diga: muitas das novidades da reforma já eram prática comum na área da poesia e do texto mais criativo. A vanguarda, a poesia concreta e o concretismo difuso que, desde então, assola esparsamente a poesia do País já cometeram todas as heresias, praticaram todos os "erros", já fizeram do torto o direito e exigiram, do torto, o direito de escrever certo por entrelinhas equivocadas. (ivi, p. 145)

Nonostante l'importante eredità raccolta da Leminski, annoverarlo tra i poeti espressamente concreti è improprio quanto costiparlo in altre catalogazioni di sorta. Egli stesso ammetterà, in occasione di una conferenza nell'auditorium Paulo Garfunkel della Biblioteca Pública do Paraná, «ho prestato servizio militare nella poesia concreta» (Leminski 1985, p. 18). Il rigore normativo del movimento viene così assimilato e perfezionato, ben presto, con una componente emotiva che riesca a compensare il cerebralismo concretista, e questo scarto appare nitidamente proprio sul terreno dell'haikai, che i concretisti, seppur attori di un'avanguardia sicuramente influenzata dagli usi orientali, non si erano mai preoccupati di leg-

gere, oltre l'aspetto formale, come un'arte zen, come una pratica estetica e spirituale (cfr. Franchetti 2010, p. 63).

L'anno in cui Leminski debutta nelle file dell'avanguardia è anche quello del golpe militare, che apre una fervida fase in cui l'attività intellettuale resiste alle oppressioni e continua con i propri mezzi, benché a margine di quelle istanze legittimate dalla censura dittatoriale e a loro volta legittimatrici. L'espressione artistica che riesce a costituirsi più saldamente, tanto da rientrare in una specifica generazione, è di nuovo la poesia, la cui neonata concisione ben si presta a essere stampata, tramite ciclostile, su fogli ridotti da divulgare poi in luoghi poco controllati o, perfino, da passare di mano in mano. È proprio nel pieno del clima repressivo che si dà il debutto in libro di Paulo Leminski, inizialmente con il romanzo *Catatau*, nel 1975, autoprodotta, e poi in poesia, l'anno successivo, con *Quarenta clics em Curitiba*, stampato dalla piccola editrice indipendente Ete-cetera. Il fotolibro, composto da 40 tavole sciolte in cartoncino, non numerate, nasce dalla collaborazione tra il fotografo Jack Pires e Leminski, che decidono di combinare quaranta tra i loro scatti e haikai, nati, nella maggior parte dei casi, antecedentemente rispetto al momento della pubblicazione, e associati a partire dalle foto, come ricorda a tal proposito Alice Ruiz, compagna e sodale del poeta: «espalhamos as fotos dele pelo chão e fomos procurando, entre os poemas curtos, quais conversavam ou rimavam com aquelas imagens» (Ruiz 2013, p. 7). La scelta posteriore di Companhia das Letras di pubblicare, in *Toda poesia*, soltanto le liriche⁸, con l'esclusione del supporto fotografico, è dichiaratamente fondata sull'iniziale indipendenza dei due codici combinati, ma si rivela in un certo senso depauperante per il respiro intersemiotico suscitato nelle tavole, che riescono nell'intento di esprimere la genuinità dell'esperienza immediata, il senso della brevità e dell'istante (cfr. Fernandes, Vitorio, Queiroz 2015, p. 25), citando, peraltro, l'antica composizione giapponese dell'haikai incorporato in un'immagine. La narrazione che si intelaia nella giustapposizione dei linguaggi verbale e fotografico, infatti, restituisce la naturalezza del gesto quotidiano, che porta in sé la sintesi tra l'assoluto e l'avvenimento, che è il fine comunicativo dell'haikai. Posteriormente, Leminski stesso guarderà

8. Per giunta, nella sezione che riporta i testi di *Quarenta clics* non sono stati riproposti tutti i quaranta haikai: invero, nel tentativo di organizzare un'edizione critica della poesia di Leminski, che si faceva urgente anche sulla base della precarietà delle sue pubblicazioni indipendenti, la collazione dei testi ha portato alla scelta redazionale di optare, nel caso di pezzi ripubblicati successivamente, per la variante più recente, più rispondente alla versione definitiva voluta dall'autore (vd. Leminski 2013)

indietro al sodalizio con Pires, ribadendo, in termini lucidissimi, le affinità tra «la più vecchia forma di poesia giapponese» e «la più giovane delle arti» (Leminski 2013, p. 139): «O “haikai” valoriza o fragmentário e o “insignificante”, o aparentemente banal e o casual, sempre tentando extrair o máximo de significado do mínimo de material, em ultrassegundos de hiperinformação. [...] Foto, haikai: eclipse do eu, eclipse da retórica» (ivi, pp. 140-141).

Tra gli accostamenti più sorprendentemente riusciti nel loro intento, forse, vi è la tavola *o tempo*⁹, in cui la foto in bianco e nero di un uomo adulto di profilo, in giacca e occhiali da vista, che abbassa lo sguardo un attimo prima di realizzare, con una penna a sfera che stringe nella mano destra, chissà quale tratto sul foglio prestampato che sostiene con la sinistra, è sovrastata dai versi «o tempo / entre o sopro / e o apagar da vela» (Leminski 1976): tanto la poesia quanto l’istantanea immortalano la sezione di un attimo esatto, estratto dal dinamismo dell’azione; il primo verso di Leminski dilata questo stesso attimo, introducendolo come un tempo assoluto, cosmologico, che dà il senso dell’infinità che divide un soffio, la cui liquidità è assicurata dai gruppi fonemici in allitterazione in portoghese, e lo spegnersi della candela del verso successivo, la cui curva intonazionale sembra dare il la per riattivare il tradizionale scorrere del tempo. Nella tavola *Amor, então*, la foto inquadra due coppie poste ai poli di una diagonale: in basso a sinistra, in primo piano, dietro la rete di una voliera, un uomo cinge una donna, che sorregge il suo gomito pur guardando altrove; in alto a destra, al di qua della rete, in scorcio e appena fuori fuoco, due *maritacas*, che basti parafrasare come pappagalli monogami, anch’essi immortalati mentre l’uno guarda l’altro e quello non ricambia. La poesia, stavolta, è di nove versi: «Amor, então, / também, acaba? / Não, que eu saiba. / O que eu sei / É que se transforma / Numa matéria-prima / Que a vida se encarrega / De transformar em raiva. / Ou em rima» (ivi). Il componimento è più consistente rispetto agli altri brevi di Leminski, ma ciò non impedisce di scorgere comunque, dietro le sembianze dialogiche, l’ossatura topica dell’haikai, soprattutto per quanto riguarda lo stacco concettuale tra la realtà osservata, che si spalma ora sui primi due versi anziché solo sul primo, e i restanti, che rappresentano l’opinione che ne scaturisce; quest’ultima ha un tono espositivo, quasi didascalico, come se la finalità informativa avesse la prevalenza sulla riflessione fine a sé stessa. Quanto alle

9. Essendo le tavole non numerate né rilegate, sono qui segnalate dal primo verso delle poesie che le integrano, unico apparato verbale, anch’esso senza titolo.

figure di suono, queste si riducono principalmente ad assonanze e consonanze, mentre l'unica rima perfetta associa in maniera quasi casuale «matéria-prima» e «rima», che è proprio la parola che ci si aspetterebbe di trovare, per la modulazione ritmica dei tre settenari consecutivi, al posto di «raiva»: il poeta suggerisce di accogliere il concetto della trasformazione, che reinserisce l'uomo nella natura, in cui nulla è sempre uguale, affinché essa possa catalizzare una nuova nascita, al di là della collera per il senso di perdita. Mentre la parola che chiude il componimento getta nuova speranza sull'andamento lirico, lo sguardo è portato a reinterpretare la fotografia, scorgendo anche lì la stessa rima, stavolta tra le due coppie: l'energia di quel che li lega in quel – in questo – momento vivrà per sempre.

In *Quarenta clics*, la poesia di Leminski si riconosce ormai emancipata dai tecnicismi concretisti e molto più prossima a ciò che egli stesso definirà in seguito *poesia facile*:

Nos anos 1970, esteve muito em voga um certo tipo de prática poética, poemas curtos, “flashes” instantâneos, registros-relâmpagos de miniexperiências, estalos líricos, de breve duração e efeito imediato. Boa parte da assim chamada poesia “marginal” ou “alternativa”, característica daquela década, foi assim. [...] A precariedade de distribuição influiu na própria substância do fazer poético, feito, agora, com materiais não nobres, palavras do cotidiano urbano e industrial (coca-cola, chicletes, durex, xerox etc.), e com completo descaso por qualquer tipo de organização do material verbal, entregue apenas aos ímpetus do “saque”. (Leminski 2013, p. 59)

Influenzata dal linguaggio del consumismo, a sua volta storicamente determinato dalla brutale urbanizzazione voluta dalla dittatura, la poesia facile, o alternativa, nell'opinione di Leminski, raffigura una reazione ai movimenti letterari degli anni '60, in particolare al vuoto formalismo delle avanguardie e alla compromissione etica della *poesia engajada*, avendone però assorbito con successo, rispettivamente, la brevità e la ricerca del pubblico. Egli compie l'encomio della poesia alternativa nella misura in cui questa non pretende di insegnare, come invece volevano i suoi predecessori, che fosse su base formale o contenutistica, ma riesce ad arrivare orizzontalmente alla massa in quanto «legittima espressione del suo pubblico» (ivi, p. 64).

L'oggettività e il distacco con cui Leminski riflette, in questi termini, sulla poesia alternativa, è sintomatico dell'opinione che lascerà trapelare qualche anno dopo, nel 1985, dalle colonne della «Folha

de São Paulo», in occasione di una reciproca attestazione di scarsa stima tra lui, accusato di impreparazione teorica al pari della sua generazione, e Philadelpho Menezes, curatore della mostra *Poesia Intersignos*, che il poeta aveva in principio biasimato per la sua concezione infantile di avanguardia:

não sei a que “geração” me vincula Philadelpho. À geração do “mimeógrafo”, à chamada “poesia alternativa” ou “marginal” dos anos 70? A geração ignorante, despreparada, a cruzada das crianças, como eu chamo? Bobagem. Impossível que Philadelpho não saiba que meus primeiros versos foram publicados na revista *Invenção*, viveiro da poesia concreta, nos saudosos idos e calendas de 1963. E, apesar de ser incluído, por razões cronológicas, em coletâneas como representante de uma “poesia dos anos 70”, meus poemas, como constam da minha seleta *Caprichos & relaxos*, pouco tem a ver com a poesia sem rei nem lei que figuram naquela década, com cuja orgiástica incontinência e desleixo formal jamais compactuei. (Leminski, 1985a)

Leminski si dimostra ben lungi da eseguire l'apologia dei marginali in toto, tassonomia in cui frequentemente, allora come oggi, la critica lo inquadra; della loro poesia egli apprezza l'antiaccademismo come tramite per un uso più vivo e proficuo della parola, ma non approva che il processo di acquisizione di siffatto lessico sia privo di disciplina. A tal fine, continua a rivendicare l'esperienza concretista come sua unica militanza poetica, e ne adduce le attestazioni nella raccolta *Caprichos & relaxos*, sua prima uscita autonoma in versi, dopo la pubblicazione autoprodotta di *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase e Polonaises*: nel 1983, infatti, Luiz Schwarcz gli chiede di riunire le sue raccolte e altri inediti in un unico volume, da lanciare per l'editrice Brasiliense.

Caprichos & relaxos, secondo dei tre libri di poesia che Leminski vedrà ufficialmente pubblicati in vita, è verosimilmente il più rappresentativo della sua poetica, poiché riunisce la quasi totalità delle poesie da lui composte fino ad allora, suddivise in sette sezioni, secondo un criterio di procedimento di scrittura; così facendo, espone tutto il panorama polifonico a cui la sua indagine stilistica era giunta, riponendo nel lettore, che accoglie con un'unica pentastica, la fiducia che lui riesca a muoversi autonomamente nel dedalo, scegliendo di interpretare come preferisce i suoi scritti e collaborare, così, alla costruzione del senso: «Aqui, poemas para lerem, em silêncio, / o olho, o coração, a inteligência. / Poemas para dizer, em voz alta. / Poemas, letras, lyrics, para cantar. / Quais, quais, é com você, parceiro» (Leminski 2013, p. 27). Alla costante brevità delle

composizioni, legato di matrice concreta, e all'idioma colloquiale, impronta del suo tempo, egli comprova di aver aggiunto il dato autobiografico, da considerarsi «non come confessione, ma come beffa o rimedio» (Bonvicino 1994, p. 10), intrecciando fili rossi ormai caratteristici di una poetica matura, che rimangono ben individuabili malgrado l'eterogeneità del libro. Esempio di questa rinnovata triade è *eu queria tanto*, della sezione *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*: «eu queria tanto / ser um poeta maldito / a massa sofrendo / enquanto eu profundo medito // eu queria tanto / ser um poeta social / rosto queimado / pelo hálito das multidões // em vez / olha eu aqui / pondo sal / nesta sopa rala / que mal vai dar para dois» (ivi, p. 90). Quella meditazione che nell'haicai scaturiva in natura è ora traslata sul piano biografico dell'osservazione di vertenti estetiche: con una struttura non eccessivamente difforme dall'haicai, sebbene i tre versi si siano convertiti in tre strofe, l'osservazione del poeta maledetto prima e di quello *engajado* poi rivelano, nell'ultima stanza, il destino del poeta contemporaneo, turbato non più da nobili ragioni ma solo della propria condizione di precarietà.

Medesimo raziocinio è quello adottato in *um dia*, appartenente al segmento *Polonaises*, che infatti ne perpetra la stessa struttura, conseguendo un effetto analogo:

um dia
a gente ia ser homero
a obra nada menos que uma ilíada

depois
a barra pesando
dava pra ser aí um rimbaud
um ungaretti um fernando pessoa qualquer
um lorca um éluard um ginsberg

por fim
acabamos o pequeno poeta de província
que sempre fomos
por trás de tantas máscaras
que o tempo tratou como a flores (ivi, p. 71)

La successione cronologica segnalata dal primo verso di ogni strofa sembra l'unica forma di ordine all'interno di un testo senza punteggiatura e dai toni colloquiali, in cui anche i grandi poeti e poemi del passato vengono tramutati in nomi comuni. Il flusso della catena parlata conferisce un effetto complessivo di istantaneità,

che non è più dato dalla metrica breve; la rivelazione finale arriva comunque inaspettatamente sarcastica.

Ancora, Leminski si augura, in un settenario il cui layout viene ristretto, alla metà, da un verso bisillabo, tra rime quasi casuali, di diventare un poeta inglese: «um dia desses quero ser / um grande poeta inglês / do século passado / dizer / ó céu ó mar ó clã ó destino / lutar na índia em 1866 / e sumir num naufrágio clandestino» (ivi, p. 18). Succede anche, però, che prenda coscienza del suo essere scrittore senza sottoporsi a comparazioni, abbandonandosi al delirio di onnipotenza: «eu te fiz / agora // sou teu deus / poema // ajoelha / e / me / adora» (ivi, p. 92).

In ciascuno dei casi, la riflessione metapoetica ha una conclusione ironica e dissacrante, che si riversa sull'io lirico, poeta, in quanto rappresentante di tutta una categoria abituata a darsi delle arie, convinta di poter pontificare su questioni cattedratiche o sociali: egli, al contrario, è ben poco ingenuo per quanto riguarda le possibilità della poesia, assoggettata, da una parte, al «dirigismo ideologico dello Stato» e, dall'altra, alla «sottile dominazione del Mercato» (Leminski 2012, p. 54), così come l'arte tutta. Il sano approccio al mestiere, espresso al massimo a partire da questa fase della sua vita, è difendere l'inutilità della poesia (cfr. Leminski 2012, p. 41).

Il dato autobiografico introdotto in *Caprichos & relaxos* non riverbera solo sulla sua veste di poeta, ma anche sulla condizione di umano in transito su questa terra, vittima del caso mallarmeano e della certezza della morte in «dissabor / de prazer / eu prazo // dessaber / de passar / acaso // certeza / sorte / aqui / me jazo» (Leminski 2013, p. 74), nonché di persona reale, che approfitta dello spunto proveniente dalla realtà quotidiana: «ali / só / ali / se // se alice / ali se visse / quanto alice viu / e não disse // se ali / ali se dissesse / quanta palavra / veio e não desce // ali / bem ali / dentro da alice / só alice / com alice / ali se parece» (ivi, p. 24), o, sulla stessa falsariga, «você me alice / eu todo me aliciasse / asas / todas se alassem / sobre águas cor de alface / ali / sim / eu me aliviasse» (ivi, p. 32). Tutto quel che osserva, intorno o dentro di lui, si fa spunto per giocare con le sonorità dell'allitterazione e reimpostare la lingua con giochi di parole.

Caprichos & relaxos è un florilegio vasto e corposo, che assume i lineamenti di un'occasione per raccogliere la propria opera omnia. Al suo interno si trova di tutto un po', inventariato in maniera non sempre trasparente. Leminski, conscio della propria concitazione, avvalora la sua solerzia ad assecondarla: «o soneto a crônica o acróstico / o medo do esquecimento / o vício de achar tudo ótimo /

e esses dias / longos dias feito anos / sim pratico todos / os gêneros provincianos» (ivi, p. 25).

Pochi anni dopo, nel 1987, esce, sempre per Brasiliense, *Distraídos venceremos*, ultimo libro pubblicato in vita da Leminski. Proseguendo sulla stessa traiettoria del precedente, il libro è articolato in appena tre sezioni, di cui la più coesa è *Kawa cauim – desarranjos florais*, esplicito dialogo con la cultura giapponese già a partire dal titolo, in cui il *kanji* del *kawa* (fiume, in giapponese) sembra, secondo l'autore, «representar (na vertical) o esquema do haikai, o sangue dos três versos escorrendo na parede da página» (Leminski 1987, p. 88). Appartengono a tale sezione alcuni dei suoi haikai più densi e compatti: la struttura, nella netta maggioranza dei casi, è ormai consolidata in tre versi di lunghezza variabile ma il più possibile ridotta, dove il primo rima con l'ultimo, per esempio «primeiro frio do ano / fui feliz / se não me engano» (ivi, p. 106); se ciò non avviene prosodicamente, avverrà almeno grafemicamente, come nel caso della rima ipermetra in «o mar o azul o sábado / liguei pro céu / mas dava sempre ocupado» (ivi, p. 96) o di quella equivoca in «ano novo / anos buscando / um ânimo novo» (ivi, p. 110), che onorano l'antica filosofia concretista della sperimentazione visuale delle parole. Nei casi di intervento del titolo, questo viene assimilato per valenza al primo verso nell'haikai giapponese e incaricato, quindi, non tanto di limitare la fruibilità della poesia in quanto opera aperta, ma di presentare una circostanza incondizionata; inoltre, proprio perché alla stregua del verso, il titolo prende parte allo schema metrico, come avviene in *temporal*: «fazia tempo / que eu não me sentia / tão sentimental» (ivi, p. 112) o in *era uma vez*: «o sol nascente / me fecha os olhos / até eu virar japonês» (ivi, p. 99). Frequentemente, la paronomasia gioca un ruolo fondamentale nella musicalità della poesia, rendendo la rima composta ed espandendola anche all'interno del verso, come nel caso di «amei em cheio / meio amei-o / meio não amei-o» (ivi, p. 92), o consentendo allitterazioni importanti, come avviene in «tudo dito, / nada feito, / fito e deito» (ivi, p. 116).

La tematica trattata è di varia natura, così come molteplici sono le riflessioni dell'uomo comune. Il contenuto degli haikai di *Kawa cauim*, quindi, transita con disinvoltura dai massimi sistemi, come occorre in «enfim, / nu, / como vim» (ivi, p. 97) o in «lua a vista / brilhavas assim / sobre auschwitz?» (ivi, p. 114); all'estensione metafisica dell'umanità, come in «abrindo um antigo caderno / foi que eu descobri / antigamente eu era eterno» (ivi, p. 95); fino ai motivi della società dei consumi in «viu-me, / e passou, / como um

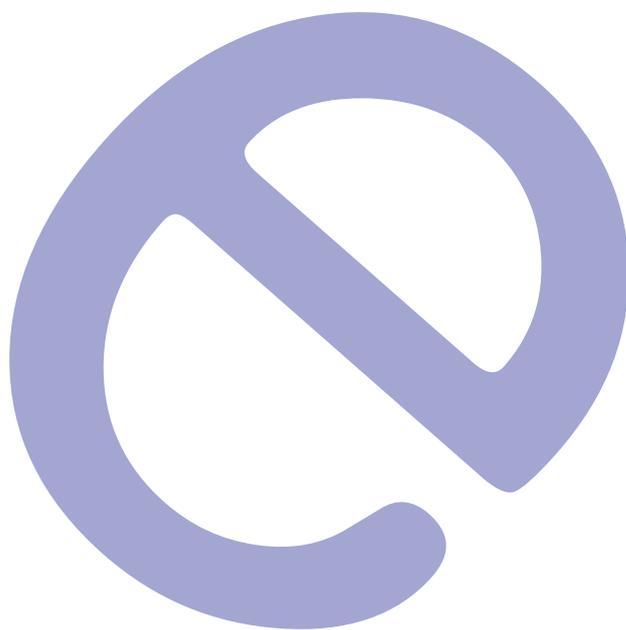
filme» (ivi, p. 98); il tutto, senza mai cadere in una modifica stilistica. La struttura rimane breve, la dizione semplice, l'impatto epifanico. L'haikai si rivela, per il Leminski maturo, un vero esercizio di scrittura che faccia leva sul principio zen di esprimere il massimo con il minimo degli strumenti, in questo caso la parola.

Leminski muore, neanche quarantacinquenne, nel 1989, e gli ultimi suoi versi pubblicati in vita, così come i primi, sono haikai. Essere per lungo tempo costretto ai margini dalla letteratura allora istituita e irreggimentata non ha impedito alla sua opera di essere oggi la chiave di volta per comprendere le motivazioni profonde delle inclinazioni della letteratura brasiliana contemporanea, quella che predilige l'urto delle forme brevi, che presta attenzione alla disposizione grafica, che cammina sicura sulla linea di demarcazione tra l'erudito e il prosaico, che crede ancora, in una realtà frammentata dalle contingenze utilitaristiche, all'inutilità della poesia.

Bibliografia

- Almeida G., *Meus versos mais queridos*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1970.
- Bonvicino R., *A antilírica concisa do poet Pauo Leminski*, in «Folha de São Paulo», 21/08/1994, p. 10.
- Chamberlain B. H., *Basho and the Japanese Poetical Epigram*, Tokyo, Rikkyo Gakuin Press, 1902.
- Fenollosa E., Pound E., *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: A Critical Edition*, New York, Fordham University Press, 2008.
- Fernandes A. L., Vitória A. P., Queiroz J., *Quarenta Clics em Curitiba: Os haicais intermediáticos de Leminski e Pires*, in «Ipotesi: Revista de estudos literários», Juiz de Fora, v. 19, n. 1 (gen/giu 2015), pp. 14-27.
- Franchetti P., *Notas sobre a história do haikai no Brasil*, in «Revista de Letras», 34 (1994), pp. 197-213.
- Franchetti P., *Paulo Leminski e o haikai*, in Sandmann M. (a cura di), *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*, Curitiba, Imprensa Oficial, 2010, pp. 50-75.
- Leminski P., Pires J., *Quarenta clics em Curitiba*, Curitiba, Editora Etecetera, 1976.
- Leminski P., *Caprichos & relaxos*, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- Leminski P., *Um escritor na biblioteca: Paulo Leminski*, Curitiba, BPP/SEPE, 1985.

- Leminski P., *Preparado para o pior*, in «Folha de São Paulo», 11/12/1985, p. 44.
- Leminski P., *Distraídos venceremos*, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- Leminski P., *Ensaio e anseios crípticos*, Campinas, Unicamp, 2012.
- Leminski P., *Toda poesia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2013.
- Leminski P., *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski*, São Paulo, Companhia das letras, 2013.
- Ruiz A., *Apresentação*, in Leminski P., *Caprichos & relaxos*, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- Ruiz A., *Apresentação*, in Leminski P., *Toda poesia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2013.
- Sandmann M. (a cura di), *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre Paulo Leminski*, Curitiba, Imprensa oficial, 2010.
- Suplicy E., *As sequelas da escravidão*, in «Folha de São Paulo», 18/04/1982, p. 33.
- Stegagno Picchio L., *Storia della letteratura brasiliana*, Torino, Einaudi, 1997.
- Zeraffa M., *Roman et Société*, Paris, PUF, 1971.



Q S q .



Laboratori della
comunicazione linguistica

Mattone su mattone. La costruzione del campo figurale nella poesia improvvisata campidanese

Paolo Bravi

Università della Calabria

Abstract

L'articolo documenta la presenza di forme brevi nei generi di poesia improvvisata presenti in Sardegna e si sofferma in maniera particolare sulla poesia del Campidano, che è quella più direttamente caratterizzata in questo senso. I diversi generi di poesia improvvisata campidanese (*mutetus longus* e *versus*) sono infatti caratterizzati in maniera determinante dal fatto che la sezione più rilevante della forma metrica, quella attraverso la quale si sviluppa il dialogo dei poeti, è costituita da un distico (chiamato *cobertantza*).

Viene proposta un'analisi tematica di una gara poetica che mostra come l'immagine allegorica iniziale, proposta nel distico di fondazione (*fundada*) dal poeta improvvisatore incaricato alla guida della gara, sia sviluppata nel corso della performance fino a coprire un campo figurale ampio e variegato. In conclusione, si osserva che, nell'ambito della poesia campidanese, brevità e complessità non costituiscono termini in opposizione.

Keywords: poesia improvvisata, campo figurale, Campidano, cobertantza.

The article documents the presence of short forms in the genres of improvised poetry present in Sardinia and focuses in particular on the poetry of Campidano, which is the one most directly characterized in this sense. The different genres of Campidanese improvised poetry (*mutetus longus* and *versus*) are characterized by the fact that the most relevant section of the metric form, through which the dialogue of the poets develops, consists of a couplet (called *cobertantza*).

A thematic analysis of a poetic competition is proposed, which shows how the initial allegorical image proposed in the foundation couplet (*fundada*) by the improviser poet in charge of leading the competition is developed during the performance to cover a large and varied figural field. In conclusion, it is noted that, in the context of Campidanese poetry, brevity and complexity do not constitute terms in opposition.

Keywords: Improvised poetry, figural field, Campidano, cobertantza.

I. Introduzione. Sardegna “terra de Musas”.

È oggi un fatto piuttosto noto che la Sardegna abbia un patrimonio poetico ragguardevole, nel quale una posizione di spicco hanno le diverse tradizioni di poesia improvvisata. Almeno alcune di queste hanno acquisito una formalizzazione in un periodo a cavallo fra fine Ottocento e inizio Novecento, con l'istituzione di gare poetiche pubbliche ufficialmente organizzate¹. Allo stato attuale i sistemi con cui si svolge una gara di poesia improvvisata sono quattro. Si tratta della tradizione della gara poetica logudorese, basata sulla forma metrica dell'ottava (*otada*), di quella campidanese, basata sulla forma metrica del *mutetu*, di quella a *s'arrepentina* e di quella a

1. Sulla questione dell'istituzionalizzazione delle gare poetiche in Sardegna, rimando – con riferimento ai quattro sistemi in uso – a Pillonca 2002; Bravi 2009; Lutz e Murru 2012; Bravi 2012.

*mutos*². Una descrizione – sommaria e puramente indicativa – della diffusione areale di queste tradizioni in Sardegna è offerta nella figura 1.

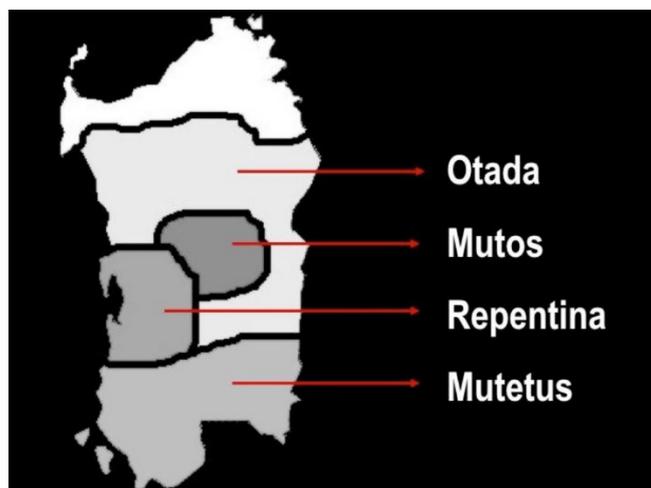


Fig. 1 - Rappresentazione schematica della diffusione delle quattro tradizioni di poesia improvvisata in Sardegna (mappa ripresa da Zedda 2009, p. 6).

II. Brevitas nei sistemi di improvvisazione poetica a otadas, a s'arrepentina, a mutos

Il tema della *brevitas* si declina in maniera diversa nei quattro casi. Sinteticamente, possiamo osservare quanto segue per ciascuno di essi:

- la gara poetica logudorese ha come nucleo centrale lo svolgimento di temi a contrasto nella forma dell'ottava di endecasillabi (in sardo *otada* o *otava*)³. Tale forma, pur non potendosi considerare in sé lunga, si riduce a forma breve nella parte finale dello svolgimento del secondo "tema", quando ciascuno dei poeti interviene a realizzare l'ottava contribuendo con un distico⁴. Il secondo tema prevede normalmente un argomento leggero (*lèbiu*) e sfocia, senza

2. La trascrizione grafica di alcuni termini, data la presenza di diverse varietà di sardo e l'uso discontinuo – e comunque non da tutti condiviso – di norme di trascrizione condivise, fa sì che la grafia dei termini possa essere disomogenea anche all'interno del testo presente. In linea generale, si è scelto qui di adottare per il sardo-campidanese le norme per la trascrizione ortografica contenute in Cardia *et al.* 2009. Vengono segnalati i casi in cui le norme non vengono seguite.

3. Per approfondimenti sulla gara poetica logudorese, rimando a Manca 2009 e Pilosu 2012.

4. Il "tema" è, nel lessico della poesia logudorese, l'argomento da dibattere che il comitato

soluzione di continuità, nelle *duinas* (distici), che, come nell'esempio che segue, possono riprendere i ruoli assegnati ai poeti per il tema a *otadas*, ma costringendo a un *reductio* dell'argomentazione allo spazio del distico (*ibid.*, pp. 24-25. Il secondo tema della gara documentata e analizzata nel volume 13 dell'*Enciclopedia della musica sarda* (Casu e Lutz 2012) proviene dalla gara poetica svolta a Padria il 30 settembre 2011 dai poeti Salvatore Ladu e Nicola Farina, in occasione della festa di Sant'Antonio da Padova. In quell'occasione ai poeti furono assegnati i ruoli del prete (*preide*, Ladu) e del becchino (*bechinu*, Farina). Una delle ottave eseguite con suddivisione in distici, qui riportata a titolo di esempio, propone le seguenti *duinas*⁵:

[D1-Ladu]	Sa morte arrivat cando che- A ret Deu	A	<i>La morte arriva quando vuole Dio</i>
	ca est Issu ebbia a cuman- B dare	B	<i>perché Egli è l'unico a comandare</i>
[D2-Farina]	cussu momentu ischimus A chi est feu	A	<i>quel momento che sappiamo triste</i>
	e pro totus già devet arri- B vare	B	<i>per tutti deve comun- que arrivare</i>
[D3-Ladu]	però deo cheria augurare B	B	<i>però io vorrei augu- rare</i>
	chi de sa morte si finat s'im- A preu	A	<i>che della morte si in- terrompa l'opera</i>
[D4-Farina]	ma cussu puru nach'est una C virtude	C	<i>ma quella una virtù pare che sia</i>
	/ nessi esistende si amas C cun salute	C	<i>che si ami in vita e in salute si stia</i>

Ugualmente inseribili nel gruppo delle forme brevi sono le *batorinas*, cantate nella penultima sezione della gara poetica logudorese, che si conclude poi, per lo meno a partire dalla metà degli anni Settanta del Novecento, con i saluti finali nella forma del *sonetu a*

affida ai poeti improvvisatori, i quali sono chiamati a "difendere" la parte a loro assegnata attraverso un sorteggio (Pilosu 2012, pp. 21-23).

5. Testo e traduzione sono tratti da Pilosu 2012, p. 172. Qui, come nelle successive esemplificazioni poetiche, la traduzione è riportata sulla destra dello schema; al centro si trova lo schema delle rime. Al di fuori del contesto della gara poetica, nella quale si inserisce nel quadro di un discorso generale più vasto, una composizione improvvisata può risultare in parte o totalmente incomprensibile per quanto riguarda la dimensione contenutistica. Ciò che interessa, tuttavia, è in questo caso il modello metrico, di cui il testo citato – così come quelli riportati di seguito – sono valida espressione.

coa (sonetto caudato)⁶. La forma è quella di una quartina (*batorina* in sardo centro-settentrionale) con schema di rime ABBA. In realtà, la quartina da un lato si amplia, nella forma performata, a quintina, dato che il primo verso viene ripetuto alla fine del componimento, dall'altro lato si riduce, dal punto di vista contenutistico, a terzina, dato che il verso iniziale è un verso stereotipato, la cui forma standard è *A la cantamos una batorina* (che possiamo tradurre come 'Vogliamo cantare una batorina?')⁷. Tale verso ha una funzione puramente metrica: definisce cioè la prima uscita di rima A come *-ina* nel primo giro di *batorinas* cantate dai poeti improvvisatori. L'uscita di rima cambia nei successivi giri, nei quali la parola portatrice di rima del verso stereotipo (*batorina*) viene sostituita con altri termini quadrisillabici stereotipati e ricorrenti, e sostanzialmente insignificanti dal punto di vista contenutistico, ma con diversa uscita di rima (*batoreta, noitola, furistera* ecc.). L'esempio di *batorina* che proponiamo qui è tratto da Pillonca (2002, p. 292; per la traduzione in italiano ringrazio l'amico Sebastiano Pilosu) e fu improvvisato da Pepe Sozu (Giuseppe Sotgiu) durante la gara poetica a Gavoi il 22 aprile 1985, in occasione della festa di Sant'Antioco:

Como cantamos una batorina	A	<i>Ora cantiamo una batorina</i>
Ma diat esser una cosa rara	B	<i>Sarebbe cero una cosa rara</i>
A cominciare como a fine 'e gara	B	<i>Se cominciasse adesso a fine gara</i>
Finas a fagher die una moddina	A	<i>A piovigginare fino all'alba</i>
[A la cantamos una batorina]	[A]	

Nelle gara poetica *a s'arrepentina* la presenza di forme brevi, in modo sostanzialmente simile a quanto avviene nella gara poetica logudorese, è circoscritta ad alcune fasi della gara poetica. Nella parte iniziale della gara, i poeti si presentano al pubblico. Per farlo, possono usare forme diverse, tra cui quella del *mutetu*, che può presentarsi nella forma del *mutetu a froris* o in quella più complessa del *mutetu a coa longa*. Il *mutetu a froris* può essere considerato *forma brevis* in quanto caratterizzato da una struttura bipartita: i sei versi complessivi sono cioè nettamente distinti – secondo un

6. Nei decenni precedenti lo svolgimento della gara prevedeva l'esecuzione di una forma lunga, non improvvisata ma pre-composta e memorizzata, chiamata *moda* (v. Pillonca 1984; Rosa 2003).

7. L'incipit *A la* può essere liberamente modificato in *Como cantamos...* ('ora cantiamo'), *Tando cantamos...* ('Allora cantiamo') o simili.

procedimento ricorrente nella poesia sarda – in due sezioni contenutisticamente distinte, chiamate *sterrina* e *cupertura*, composte ciascuna da tre versi (*peis*, letteralmente ‘piedi’) e legate fra loro unicamente da richiami di rima⁸. A titolo esemplificativo, riporto qui un *mutetu a froris* proposto dal poeta Remo Orrù a Decimomanu il 22 settembre 1995 e ripreso da Lutz (2007, pp. 12-13).

	A curri a pigai pannu	A	<i>Per correre a prendere il premio</i>
Sterrina	In s’edadi seu grai	B	<i>Sono grave di età</i>
	Ma su chi pozzu ddu fazzu	C	<i>Ma quel che posso lo faccio</i>
	Unu saludu e un abbrazzu	c	<i>Un saluto e un abbraccio</i>
Cupertura	Ti torru a indirizzai	b	<i>Ti indirizzo nuovamente</i>
	Cara genti de Deximomanu	a	<i>Cara gente di Decimomanu</i>

Il motivo centrale della composizione, che funge da presentazione e da introduzione alla gara poetica, è quello del saluto, contenuto nella sezione fondamentale del *mutetu*, cioè la *cupertura*. In questo caso la parte accessoria – la *sterrina* – mantiene un legame concettuale con il contesto della performance, ma si tratta di una scelta del poeta, dato che la bipartizione permette uno sviluppo completamente autonomo e indipendente sotto il profilo tematico e contenutistico nelle due sezioni. I legami di rima vengono percepiti dall’orecchio quando il *mutetu* viene eseguito. In questo caso la parte essenziale del componimento bipartito, la *cupertura*, viene eseguita tre volte, e l’inversione dei versi permette di far emergere il legame di rima con il verso della *sterrina* che viene premesso a ciascuna esecuzione della *cupertura*. Nella sua configurazione estesa, che rappresenta il modo in cui il testo poetico viene proposto al pubblico, la successione dei versi è la seguente⁹:

A curri a pigai pannu	A	<i>Per correre a prendere il premio</i>
-----------------------	---	---

8. Sul fenomeno della bipartizione nella poesia sarda, v. Sole 1977; Cirese 1988.

9. L’espressione “configurazione estesa”, per indicare lo sviluppo testuale realizzato durante la performance, è ripresa da Bravi 2010, p. 310. Il testo qui riportato in configurazione estesa è ripreso da Lutz (2007, p. 13).

In s'edadi seu grai	B	<i>Sono vecchio di età</i>
Ma su chi pozzu ddu fazzu	C	<i>Ma faccio ciò che posso</i>
A curri a pigai pannu	A	<i>Per correre a prendere il premio</i>
Unu saludu e un abbrazzu	c	<i>Un saluto e un abbraccio</i>
Ti torru a indirizzai	b	<i>Ti mando nuovamente</i>
Cara genti de Deximomannu	a	<i>Cara gente di Decimomannu</i>
In s'edadi seu grai	B	<i>Sono vecchio di età</i>
Cara genti de Deximomannu	a	<i>Cara gente di Decimomannu</i>
Unu saludu e un abbrazzu	c	<i>Un saluto e un abbraccio</i>
Ti torru a indirizzai	b	<i>Ti mando nuovamente</i>
Ma su chi pozzu ddu fazzu	C	<i>Ma faccio ciò che posso</i>
Ti torru a indirizzai	b	<i>Ti mando nuovamente</i>
Cara genti de Deximomannu	a	<i>Cara gente di Decimomannu</i>
Unu saludu e un abbrazzu	c	<i>Un saluto e un abbraccio</i>

Un secondo momento in cui l'espressione poetica è costretta all'interno di un contenitore è quello delle *duinas*. La funzione dei distici nel genere dell'*arrepentina* è analoga a quella delle *duinas* nella gara logudorese. In questo caso, però i distici non sono di endecasillabi ma del verso doppio usato nella forma metrica della forma chiamata *currentina*. Questa prevede l'uso di due uscite di rima che si alternano per una lunghezza non predeterminata (schema ABABAB...). Di conseguenza il poeta che inizia il canto delle *duinas* definisce le due rime che saranno utilizzate costantemente anche dall'altro o dagli altri poeti in gara¹⁰.

La gara poetica a *mutos* è oggi estremamente limitata quanto a numero di praticanti e di gare poetiche "ufficiali". Questo tipo di gara

10. Per approfondimenti sulla forma metrica della *currentina*, cfr. Lutz 2007, pp. 15-16; Lutz 2008, pp. 484-485; Lutz e Murru 2012, p. 160. Per quanto riguarda la lunghezza

si basa sull'uso della forma metrica del *mutu*. Tale forma – che equivale a quella indicata sopra, seguendo l'uso locale del Campidano, come *mutetu a froris* – è stata vista in passato come l'emblema del canto lirico-monostrofico breve. La forma adottata nelle gare poetiche professionali, però, prevede *mutos* di forma normalmente più ampia. Ciascuna delle due sezioni della forma bipartita si amplia e può raggiungere lunghezza ragguardevole. Al posto della snella forma del *mutu* tradizionale, composto da 3+3 versi, si trovano spesso forme costituite anche da più di dieci versi per ciascuna delle due sezioni. Per questa ragione, possiamo dire che solo in misura molto limitata questo genere di poesia esibisce forme brevi.

III. Il caso principe: la brevitatis come tratto caratteristico della poesia a *mutetus* campidanese

In Sardegna il sistema di poesia improvvisata basato integralmente sull'uso di forme brevi è quello della poesia *a mutetu* dell'area meridionale dell'Isola. La gara poetica, in questo caso, è di norma costituita da due sezioni: la *mutetada*, che rappresenta la sezione più importante e più estesa della gara poetica, in cui i poeti usano la forma del *mutetu longu*, e la *versada*, in cui la forma usata è quella del *versu* o *mutetu curtzu*. L'opposizione *mutetu longu / versu* caratterizza la gara campidanese sotto diversi aspetti: una gara che non preveda la *mutetada* è in genere una gara di livello inferiore; è spesso una gara caratterizzata da un professionismo meno marcato; ha spesso un tono più leggero e una durata inferiore.

Ai fini di quanto qui sotto osservazione, tuttavia, la differenza si pone essenzialmente su un piano diverso e, in una certa misura, si annulla. Entrambe le forme poetiche (*mutetu longu* e *versu*) sono bipartite (vedi *supra* e nota 8): il messaggio centrale, quello essenziale ai fini del dialogo fra i poeti e dello svolgimento concettuale dell'argomento, è dato nella seconda sezione, detta *cobertantza*¹¹. Questa è costituita da un distico sia nel caso del *mutetu longu* sia in quello del *versu*. Il *mutetu longu*, il principe dei metri della poesia

del verso, v. Bravi e Proto 2019.

11. *Cobertanza* (anche scritto *cubertantza*, *cobertanza* o simili; spesso nei libretti contenenti le trascrizioni verbali delle gare poetiche campidanesi compare il termine *Rima*, in questo caso equivalente di *cobertantza*) significa letteralmente 'copertura'. In realtà, la *cobertantza* è il nucleo centrale del componimento e quello da cui i poeti iniziano la composizione della struttura (v. Zedda 2009, p. 26-30).

campidanese, quello proprio dei *cantadoris mannus*¹² e delle gare di maggiore spessore, è una forma di *mutetu* in cui tutte le parole presenti nella *cobertantza* sono parole-in-rima da coprire nella sezione parallela della *sterrina*. Per questa ragione, la *sterrina* ha una consistenza ampia (nel caso standard, è composta da otto versi), e lo sviluppo performativo dell'intera costruzione metrica – fatta di complesse inversioni e retrogradazioni atte a realizzare nella sezione delle *torradas* la completezza metrica che appare solo in maniera implicita nei versi costitutivi che costituiscono il *mutetu longu* – ha una durata considerevole, talvolta superiore ai cinque minuti¹³

*Mutetu longu*Versi costitutivi¹⁴

Sterrina
 E nuoru sa chi si proclamat^A
 Capitali de sa Barbagia^B
 Ozieri est in Logudoru^C
 E in Planargia agatu a Bosa^D
 Assut'e Algheru fill'e Catalogna^E
 In Campidanu Settimu e Sinnia^F
 Sorgunu in su Mandrolisai^G
 E in su Montiferru Abbasanta^H

*Versu*Versi costitutivi¹⁵

Sterrina
 Po varcai s'oceàn-
 icu mari^A
 Unu o est marineri
 o est macu^B

12. Con l'espressione *cantadori mannu* (letteralmente 'grande cantante') si identifica nel Campidano un poeta improvvisatore affermato e con una significativa carriera sui palchi delle gare poetiche ufficiali, organizzate normalmente in occasione delle feste patronali (v. Bravi 2010, pp. 151-153).

13. Per approfondimenti sulla poesia improvvisata campidanese rimando a Bravi 2010; Zedda e Lutz 2012; Mameli 2015.

14. Il testo proposto di seguito come esempio della struttura metrica del *mutetu longu* è del poeta Antonio Pani ed è ripreso da Bravi (2010, p. 318). Trad.: *Sterrina*: «Nuoro è quella che si proclama / Capitale della Barbagia / Ozieri è nel Logudoro / E in Planargia trovo Bosa / Sotto Alghero, figlia di Catalogna / Nel Campidano Settimo e Sinnai / Sorgono nel Mandrolisai / E Abbasanta nel Montiferru». *Cobertantza*: «Canta o Sardegna saggia e melodiosa / Per rallegrare ogni cuore che ti ama» (note: [a] la *sterrina* presenta una serie di toponimi che si riferiscono a località e a subregioni della Sardegna. La città di Alghero è detta "figlia di Catalogna" in relazione alla sua origine; [b] la trascrizione in forma grafica rende apparentemente 'imperfette' alcune corrispondenze di rima che invece, nell'esecuzione reale – orale – risultano perfettamente 'isofoniche' (v. Cirese 1988, pp. 401-412).

15. Il testo riportato come esempio della forma metrica del *versu* è di Paolo Zedda, è stato cantato durante la gara poetica che si è svolta il 5 Settembre 2003 a Settimo S. Pietro ed è ripreso da Bravi (2010, p. 314). Trad.: *Sterrina*: «Per varcare l'oceano / Uno o è marinaio o è matto». *Cobertantza*: «Erano d'accordo per fare il disastro / E ora si rinfacciano reciprocamente le colpe».

Cobertantza	Canta ^h o Sardigna ^f melodiosa ^d e sag- gia ^b Po allirgai ^g dognia ^e coru ^c chi ti amat ^a	Cobertantza	Fiant de acòrdiu po fai su sciacu ^b E imoi si-nci ghe- tant is curpas a pari ^a
-------------	---	-------------	--

La metrica della poesia improvvisata del Campidano impone *brevitas* dialogica sia che si tratti di gara *a mutetus longus* (*mutetada*), sia che si tratti di gara *a versus* (*versada*). Cambiano i tempi – quelli reali, segnati dall’orologio – e cambiano i toni, ma la cornice metrica che definisce lo spazio deputato per il dialogo, è analoga nei due casi.

Una volta precisate le coordinate generali attraverso cui il poeta si muove nel corso della gara poetica, rimane da affrontare il cuore della questione. Come può svilupparsi un dibattito profondo, se si dispone di un contenitore così modesto in termini di spazio metrico? Un primo livello di risposta, piuttosto banale, è legato al fatto che i versi dialogici (cioè il distico di *cobertantza*) non hanno una struttura sillabica rigidamente definita: il verso può, entro certi limiti, allungarsi o accorciarsi secondo le necessità del dire¹⁶. La questione principale, però, non riguarda il numero di sillabe, ma ha invece a che fare con un fatto di stile. Il dialogo per distici impone infatti un determinato carattere alla poesia improvvisata del Campidano: da un lato essa assume spesso un tono gnomico e sentenzioso (v. Zedda 2009, p. 22), dall’altro esalta la caratteristica tipica della poesia campidanese, e cioè la forma allegorica.

Le gare poetiche campidanesi si svolgono tipicamente nella forma *a fini serrau* (‘a tema chiuso, nascosto’) o in quella *a fini obertu* (‘a tema aperto’). Nel primo caso è il poeta improvvisatore (in Campidano chiamato *cantadori*) che inizia la gara poetica, di norma su indicazione del comitato che organizza la festa e la gara poetica a essa associata, che stabilisce l’argomento da discutere con gli altri poeti. Proprio per questa ragione il poeta che inizia la gara viene indicato come *fundadori* (fondatore): è lui, infatti, che ‘fonda’ la gara stabilendo l’argomento in discussione. Sia gli altri poeti sia il pubblico ignorano quale sia il tema e, poiché esso è sempre proposto in forma allegorica, solo durante lo svolgimento della gara arrivano a capire qual è il vero soggetto della discussione (*su fini*, il fine),

16. Per un’analisi dettagliata della natura del verso nella poesia improvvisata *a mutetus longus*, v. Bravi 2010, pp. 461-493.

che si cela sotto l'allegoria proposta dal *fundadori*¹⁷. Nel secondo caso, quello delle gare *a fini obertu* (a tema aperto), il soggetto della discussione viene proposto, ugualmente, dal poeta *fundadori*, e parimenti la forma espressiva utilizzata è basata sull'allegoria. In questo caso, però, l'allegoria non cela un soggetto misterioso, ma è la veste esteriore che rende possibile un gioco poetico ricco, fantasiosamente aperto e creativo. Le immagini utilizzate nel corso di queste gare poetiche *a fini obertu* sono in questo tipo di gara immediatamente decifrabili sia dai poeti in gara, sia dagli appassionati del pubblico. Esse infatti richiamano un codice e un patrimonio di temi più o meno ricorrenti, concettualmente assimilabili e capaci di tenere viva una discussione in cui l'agonismo fra i poeti rappresenta il motore principale¹⁸.

In entrambi i casi – quello delle gare *a fini serrau* e quello delle gare *a fini obertu* – l'enunciazione dell'argomento avviene nel primo distico di *cobertantza* della gara. Questo distico, proprio per il suo status del tutto eccezionale dal punto di vista tematico, viene chiamato *fundada* (fondazione).

IV. La costruzione del campo figurale in una gara poetica campidanese

Propongo in questa sede, per uscire dal piano dell'illustrazione teorica, un esempio concreto di gara poetica campidanese costruita nello stile *a fini obertu*. La gara in questione si è svolta a Sinnai nell'ottobre del 1962 in occasione della festa di S. Elena. I protagonisti della gara sono i poeti improvvisatori Francesco Loddo di Cagliari (1906-1981), Raffaele Urru di Burcei (1931-1992), Federico Lai di Capoterra (1916-2009) e Marcello Matta di Domusno-

17. Il lato per così dire 'enigmistico' della gara poetica campidanese *a fini serrau* è una delle caratteristiche più suggestive del genere poetico, capace di stimolare discussioni meravigliose sia fra i poeti stessi, sia fra il pubblico che segue la gara ignorando, almeno nella fase iniziale, quale sia il soggetto reale della discussione (v. Bravi 2010, pp. 353-355 e il film etnografico Lutz e Manconi 2004). La caratteristica del poetare in forma per così dire 'mascherata', con tema nascosto o proposto solo in maniera allusiva o indiretta, ha peraltro una presenza più ampia nella poesia sarda, sia orale sia scritta (per un inquadramento storico della questione, cfr. Spano 1840; per l'analisi di esempi di un paese specifico della Sardegna, v. Poddie 2021).

18. Sul carattere agonistico della poesia orale – e del mondo dell'oralità in termini più generali – rimando a Corti 1982 e Ong 1982. Per un'analisi specifica relativa alla poesia orale campidanese, v. Bravi 2018.

vas (1913-2012). Della gara sono proposte, a titolo esemplificativo, solo alcune *cubertantzas*: dato il carattere bipartito del *mutetu* e il fatto che la parte propriamente dialogica della gara è rappresentata dalla sezione poetica della *cobertantza* (vedi *supra*, par. 3), i testi riportati di seguito riprendono solo questi distici¹⁹.



Fig. 2 – I quattro poeti in gara: da sinistra a destra, Francesco Loddo, Raffaele Urru, Federico Lai, Marcello Matta²⁰.

In particolare, mi concentro in questo contributo su un aspetto particolare di questa gara poetica, legato in maniera specifica al tema della brevità degli interventi con i quali i poeti interagiscono nel corso di una gara poetica. La forma allegorica della poesia campidanese manifesta due caratteri apparentemente contraddittori, ma in realtà complementari e funzionali allo sviluppo armonico di una gara. Da un lato la *brevitas* della parte dialogica del *mutetu* (*cobertantza*) impone una definizione di un'allegoria primaria che consiste in una immagine chiara, dai contorni inevitabilmente netti. I due versi della *fundada* non offrono lo spazio materiale, evidentemente, per fioriture o per sottigliezze nella presentazione dell'immagine allegorica fondamentale, e sia i poeti che improvvisano insieme al *fundadori* sia il pubblico hanno necessità di un riferimento immediato e riconoscibile. Dall'altro lato, la gara poetica è spesso lunga, e tale durata permette ai poeti di arricchire l'immagi-

19. La trascrizione integrale della gara qui esaminata può essere consultata liberamente online qui: <https://pbravi.altervista.org/> [accesso: 10.06.2022]. Va precisato che si tratta, anche per quanto riguarda il documento indicato, di una trascrizione parziale, in quanto limitata ai soli distici di *cobertanza* della gara presa in esame.

20. Le foto sono state riprese da fonti libere del web [accesso: 10.06.2022]. In particolare:
 - <http://www.facebook.com/Chichinu-Loddi-1419996841575998/photos/1419997251575957> (FL)
 - <http://i.ytimg.com/vi/7dzSZoazt9g/maxresdefault.jpg> (RU)
 - <http://web.tiscali.it/i.pilia-wolit/images/fideli.jpg> (FL)
 - <http://www.sardegna.digitalibrary.it/index.php?xsl=626eid=198719> (MM).

Per indicazioni essenziali sulla vita e la carriera poetica di questi poeti e ai maggiori rappresentanti della poesia improvvisata campidanese rimando a Zedda 2008.

ne proposta inizialmente attraverso un processo sapiente di scavo, di confronto e di graduale allargamento tematico, che conduce alla realizzazione di un campo figurale complesso²¹.

Nella gara poetica citata il poeta *fundadori* è Francesco Loddo, uno dei nomi più importanti della poesia improvvisata del Secondo dopoguerra. L'argomento proposto nella *fundada*, il distico iniziale con il quale "fonda" la gara, è quello di un invito a un ristorante²²:

[01_01A] Amigus'invittu a custu ristorante / Aundin antachi si pappat beni
[Amici vi invito in questo ristorante / Dove dicono che si mangi bene]

Quella del pasto in comune al ristorante è un'allegoria immediatamente comprensibile e decifrabile per i poeti e per il pubblico. Il pasto in comune è un'immagine con la quale si istituisce un campo figurale che rappresenta la gara poetica stessa. I poeti devono dialogare fra loro e affermare il loro status di poeti di valore arricchendo l'immagine iniziale con nuove figure ad essa associabili. I poeti rispondono all'invito del *fundadori* Loddo con riferimenti congruenti all'allegoria del ristorante e, nel corso dell'intera gara poetica, sviluppano l'immagine iniziale in varie direzioni. In tal modo, il campo figurale si allarga progressivamente.

21. L'espressione "campo figurale" riprende un concetto (espresso in modo sostanzialmente analogo, anche se con espressioni diverse; cfr. "extended metaphor", in Zedda 2009, p. 23) utilizzato dal *cantadori mannu* e studioso di poesia improvvisata Paolo Zedda nei corsi di poesia campidanese da lui tenuti presso la Scuola Civica di Musica di Sinnai da me frequentati negli anni 2005-2008 e in varie conferenze dedicate alla poesia campidanese da lui tenute nel corso degli ultimi due decenni. Oltre al riconoscimento del debito concettuale nei suoi confronti per questo specifico tema della poesia campidanese, devo sempre un ringraziamento speciale all'amico Paolo per avermi introdotto nel meraviglioso terreno della poesia campidanese e per il costante sostegno che ricevo. L'accezione con la quale utilizzo il termine "campo figurale" differisce da quella più comunemente in uso in ambito retorico, dove di norma indica l'«[a]rea entro cui collocare parte dell'universo figurale. Secondo Vico i campi figurali sono quattro: metafora, metonimia, sineddoche e ironia. Arduini ne individua sei: metafora, metonimia, sineddoche, antitesi, ripetizione ed ellissi» (Arduini e Damiani 2010, p. 30).

22. I *mutetus* proposti sono stati etichettati con sigle – ad esempio "08_07C" – la cui interpretazione è la seguente: [1] la parte iniziale è costituita da un numero che rappresenta l'ordine progressivo con cui i *mutetus* sono proposti (nella gara qui presa in esame, i numeri sono sempre espressi attraverso due cifre e vanno da 01 a 45); [2] la parte centrale è rappresentata da un trattino basso e da un secondo numero, anch'esso espresso attraverso due cifre, che rappresenta il giro di interventi effettuati dai poeti improvvisatori (in questo caso i numeri vanno da 01 a 12); [3] la parte finale è rappresentata da quattro lettere che indicano l'ordine con cui i quattro poeti intervengono nel corso della gara (in questo caso le lettere vanno da A – che identifica il poeta *fundadori* – a D). La trascrizione non rispetta le norme grafiche attualmente in vigore per la scrittura del sardo-campidanese (v. Cardia *et al.* 2009), ma mantiene la forma della trascrizione presente nel *libureddu* (libretto) stampato (in data non precisata) da appassionati o dagli organizzatori dell'evento.

L'analisi qui proposta cerca di mettere a fuoco alcuni processi di questo sviluppo ed è stata realizzata con l'aiuto di alcuni strumenti informatici²³. In primo luogo, i distici di *cobertantza* proposti nell'intera gara (45) sono stati etichettati in modo da identificarne, in maniera sintetica, le immagini proposte sulla scia dell'allegoria iniziale e centrale del ristorante. Le etichette, raggruppate secondo il criterio dell'affinità semantica, sono proposte nella figura 3 nella forma di una mappa concettuale il cui centro è rappresentato dall'allegoria del ristorante.

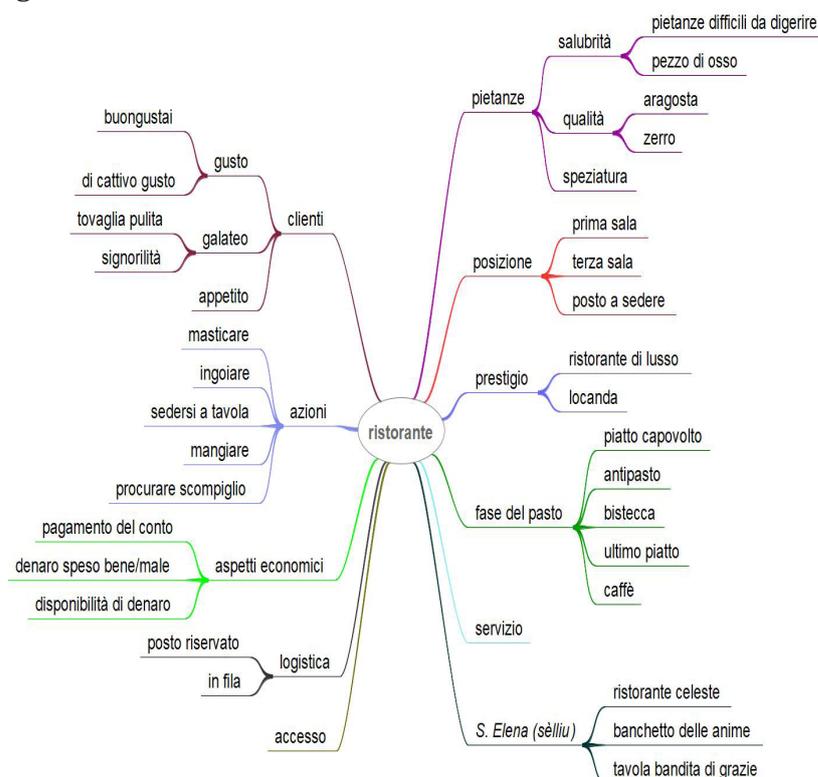


Fig. 3 – Sviluppo del campo figurale nella gara poetica di Sinnai (S. Elena 1962). Al centro, l'allegoria del ristorante proposta nel distico di

23. L'etichettatura del testo è stata effettuata con il programma *Taguette* (Rampin e Rampin 2021). La realizzazione della mappa è stata realizzata con *FreeMind* (Mueller, Polansky, Foltin *et al.* 2000; una recensione non firmata sul software riporta questa osservazione che può essere utile – con i necessari adattamenti – anche nel caso qui preso in esame:

«[i]l software si basa sulla "Mappa Mentale" teorizzata, negli anni sessanta, dallo studioso cognitivista inglese Tony Buzan. L'idea cardine è quella di rappresentare su un grafico gerarchico le idee ed i concetti evocati a partire dal nodo centrale, che rappresenta l'argomento di partenza. La rappresentazione, quindi, avviene in modo radiale, con il nodo principale collocato al centro della figura», vd. sito web: <https://freemind.download.it/> [accesso: 15.3.2020]. Le rappresentazioni grafiche sono realizzate con *R* (R Core Team 2019).

fondazione della gara (*fundada*); ai lati, l'allargamento del campo figurale con immagini connesse a quella centrale raggruppate su base semantica.

Il secondo passo dell'analisi è stato quantificare la presenza di tali immagini figurali nel corso della gara. Nella figura 4 vengono proposte le immagini di uso più frequente (numero di occorrenze > 2). Insieme a quella del ristorante (allegoria della gara poetica stessa), compare con frequenza quella del mangiare (che possiamo tradurre, al di fuori del campo figurale, come esprimersi in poesia). Immagini come quelle relative alla disponibilità di denaro o al pagamento del conto fanno in genere riferimento alla capacità dell'improvvisatore di sostenere in maniera adeguata ed efficace il suo compito. Ecco un esempio di Urru (22_06B, rivolto a Federico – noto *Fideli* – Lai):

[22_06B] Attentu o Fideli chi a s'or'e pagai / In prima sala non fazzas'a depidu
[Attento o Fideli che quando si tratterà di pagare / Nella prima sala non debba fare debito]

Immagini qui etichettate come *Accesso* (riferimenti a come si ha "accesso" al ristorante, cioè alle gare poetiche pubbliche sostenute dai *cantadoris mannus*), *Posizione* e *Prima sala* (il posto occupato nel ristorante) sono di norma associate al prestigio socialmente riconosciuto che, nel corso della carriera, il poeta improvvisatore ha acquisito. Un esempio di Loddo (09_03A; anche in questo caso in risposta a Lai):

[09_03A] Chini portat dinai pagu / Non domandit postu in prima sala
[Chi ha pochi soldi / Non chieda posto nella prima sala]

Contengono riferimenti alla qualità della poesia immagini etichettate come *qualità delle pietanze*, *aragosta*, *speziatura* (in questo ultimo caso, il riferimento al piccante e al pepe indica in particolare la dimensione conflittuale nella poesia improvvisata). L'esempio è in questo caso di Lai (11_03C):

[11_03C] Tui alegusta e deu giarrettu / Pappendi impari no è succediu ancora
[Tu aragosta e io giarretto / Mangiando insieme [io e te (Loddo)] non è ancora successo]

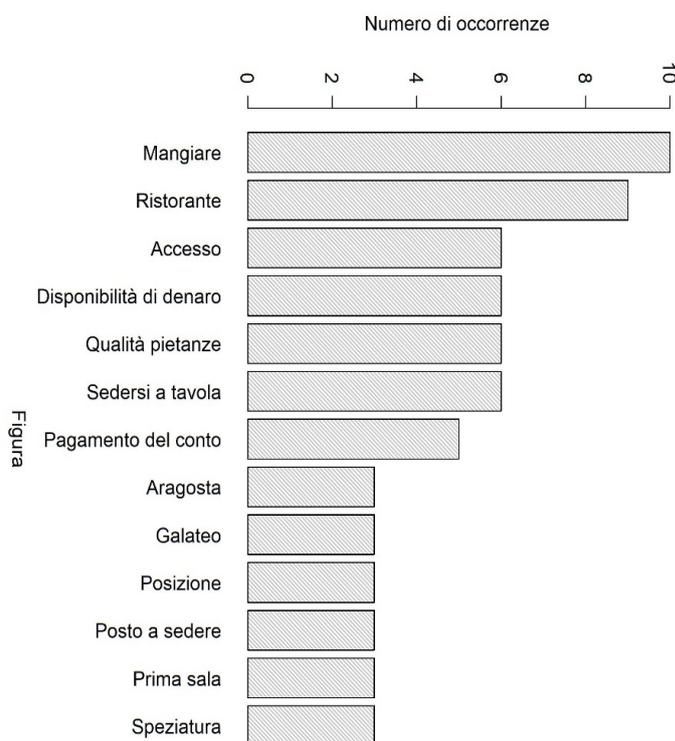


Fig.4–Numerodioccorrenze delle etichette maggiormente attestate ($n > 2$).

Di sicuro interesse è anche osservare (fig. 5) quale fra i poeti, e in che momento della gara, fa riferimento a queste immagini ricorrenti. In questo caso, ci troviamo di fronte a un quadro variegato di possibilità. Per le immagini-cardine della gara, quella del ristorante e quella della gara, entrambe frequentemente attestate, come era presumibile la distribuzione avviene sull'intero corso della gara e l'uso dell'immagine è comune a tutti i quattro poeti. Diverso è invece quanto accade nel caso delle categorie con sei attestazioni, in cui la citazione è presente solo nella prima parte della gara. La spiegazione è in questo caso accessibile: la genericità delle etichette (*accesso*, *disponibilità di denaro* e *qualità delle pietanze*) si presta bene nella fase iniziale della gara poetica. Nel prosieguo le immagini compaiono invece più frequentemente in maniera isolata o come tema di uno scambio breve fra due poeti. Un esempio di distico che possiede l'etichettatura *qualità delle pietanze* è proposto da Matta al terzo giro di interventi (12_03D; le *pietanza[s] bambas*, cioè di scarso sapore, sono le proposte poetiche di basso livello):

[12_03D] Deu portu su tanti de ispendi / Ma non ciddu fuliu po pietanza
bambas
[Io ho quanto serve da spendere / Ma non lo butto via per pietanze di
scarso sapore]

Simile è la distribuzione delle immagini che si riferiscono al sedersi a tavola (al di fuori dell'ambito figurale, prendere posto nella gara) e del pagamento del conto (offrire una buona prestazione poetica). In entrambi i casi l'immagine è proposta nella fase iniziale da Urru e diventa poi ricorrente (rispettivamente in cinque e tre interventi in successione nella fase centrale della gara. La seconda immagine sarà poi utilizzata – con una diversa funzione – da Loddo nel *mutetu* con il quale si chiude la gara, al termine del giro finale di interventi dei poeti chiamato *giru 'e sèlliu* (giro di 'sigillo', di conclusione). Esempio: un distico con etichetta *sedersi a tavola* è quello proposto da Lai nel quinto giro (19_05C):

[19_05C] Setzidiri tui in sa cadira de mesu / Matta a una parti e deu a
s'atra
[Siedi tu nella sedia di mezzo / Matta da una parte e io dall'altra]

Per quanto riguarda le immagini con tre attestazioni, ci troviamo in questo caso di fronte a due distribuzioni di occorrenza di tipo opposto. La prima, che riguarda le immagini con tag *Galateo* (rispetto delle regole di condotta del far poesia improvvisata), *Posizione* e *Prima sala* (entrambe le immagini fanno riferimento alla categoria e al prestigio del poeta), ha un andamento che potremmo definire 'carsico': l'immagine appare in momenti diversi, anche se quasi mai troppo distanti l'uno dall'altro. La seconda, che riguarda le immagini *Aragosta* (poesia di alto livello), *Posto a sedere* (collocazione nella gerarchia esistente fra i poeti) e *Speziatura* (poesia caratterizzata da un certo grado di aggressività), sono invece concentrate in brevi scambi (in particolare, quelli a *intrèciu* tipici della gara poetica campidanese). In questo secondo caso, l'immagine viene proposta e discussa brevemente prima che l'evolversi della discussione prenda altre strade. Di seguito, un esempio di distico etichettato *Speziatura* di Marcello Matta (32_08D):

[32_08D] Propiu tui Urru prenu di appetitu / Perdis unu pastu po timi
su pibiri
[Proprio tu Urru, pieno di appetito / Perdi un pasto per timore del pepe]

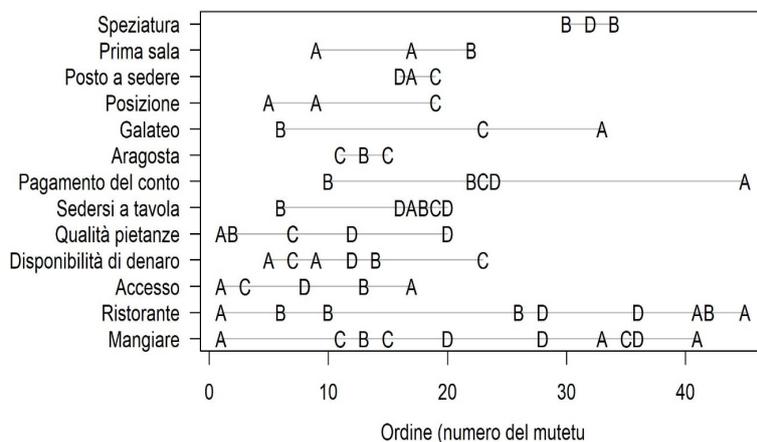


Fig. 5 – Presenza delle immagini figurali nel corso della gara poetica. Le lettere (da A a D) indicano i quattro poeti in gara.

V. Dal breve al complesso

L'analisi della gara poetica campidanese qui proposta offre spunti interessanti di riflessione rispetto al tema di fondo proposto della *brevitas*. Ciò che emerge dall'analisi della gara esaminata – e della poesia campidanese in genere – è che brevità non corrisponde, di necessità, a semplicità²⁴. Solo a un'osservazione superficiale si può cadere nell'equivoco. La brevità è in questo caso vincolata dallo spazio metrico ridotto concesso ai poeti per i loro interventi, impone un livello estremo di sintesi. Il processo di sintesi è un processo complesso e delicato. Il poeta ha solo due versi a disposizione e deve scegliere con attenzione l'idea efficace da proporre e deve tro-

24. L'osservazione potrebbe apparire scontata se si pensa alla vasta presenza di poetiche basate sul frammento nella letteratura scritta di tante civiltà letterarie. È però anche da ricordare il fatto che per lungo tempo la poesia popolare in genere è stata inquadrata in una maniera sostanzialmente inadeguata e spesso fuorviante. In Italia la nota posizione di Benedetto Croce, secondo cui «la poesia popolare è, nella sfera estetica, l'analogo di quel che il buon senso è nella sfera intellettuale e la candidezza o innocenza nella sfera morale. Essa esprime moti dell'anima che non hanno dietro di sé, come precedenti immediati, grandi travagli del pensiero e della passione; ritrae sentimenti semplici in corrispondenti semplici forme» (Croce 1933, p. 5), ha influenzato fortemente – per decenni – la visione e l'interpretazione delle espressioni orali. Da qui l'opportunità di una sottolineatura che mira a scansare possibili associazioni mentali che, per lo meno nel caso in esame, appaiono del tutto inappropriate.

vare immagini e parole efficaci per farlo: *pauci sed boni*.

A un secondo livello, brevità non equivale a semplicità o a limitatezza di campo anche in ragione del fatto che la gara si costruisce, come suggerito nel titolo del presente contributo, “mattone su mattone”. Il singolo “mattone” (cioè, fuor di metafora, ciascun distico proposto dai poeti) ha sì misura breve e sviluppo concettuale minimo, ma entra nel gioco estremamente sofisticato della gara nel suo complesso. I percorsi con i quali i poeti scavano intorno all’allegoria proposta dal poeta *fundadori* sono molteplici e articolati, e danno la misura della capacità di costruire una realtà figurale ricca e composita, una trama di allusioni che richiedono una competenza notevole per poter essere colte da parte di chi ascolta. Naturalmente, la costruzione di un campo figurale ampio e variegato non è tutto: la forza dei poeti sta poi nel riuscire a muoversi all’interno di esso con la dovuta sagacia.

Bibliografia

- Arduini S. e Damiani M., *Dizionario di retorica*, Covilhã, LabCom, 2010.
- Bravi P., *La tabula delle rime*, in Murgia I. (a cura di), *Atòbius in poesia* (pp. 65-100), Quartu S. Elena, Alfa, 2009.
- Bravi P., *A sa moda campidanese. Pratiche, poetiche e voci degli improvvisatori nella Sardegna meridionale*, Nuoro, ISRE, 2010.
- Bravi P., *Le gare a mutos nella Sardegna centrale*, in Casu F. e Lutz M. (a cura di), *Enciclopedia della musica sarda* (Vol. 13: Poesia improvvisata – a cura di Pilosu S., pp. 180-187), Cagliari, Unione Sarda, 2012.
- Bravi P., *Pace di Quartu, 1947*, in Schirru M. e Lutz M. (a cura di), *Quartu Sant’Elena e il suo volto* (pp. 196-203). Sassari, Carlo Delfino, 2018.
- Bravi P. e Proto T., *Intra-line and inter-individual variation in Sardinian arrepentina*, in «Open Linguistics», 5 (2019), pp. 496–510.
- Cardia A., Cherchi S., Dessì N., Madrigale M., Maxia, F. *et. alii*, *Arrègulas po ortografia, fonètica, morfologia e fueddàriu de sa Norma Campidanese de sa Lingua Sarda*, Quartu S. Elena, Alfa, 2009.
- Casu F. e Lutz M., *Enciclopedia della musica sarda. Voll. 1-16* (a cura di), Cagliari, Unione Sarda, 2012.
- Cirese A. M., *Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali*, Palermo, Sellerio, 1988.

- Corti M., *Nozione e funzioni dell'oralità nel sistema letterario*, in G. Cerina G., Lavinio C. e Mulas L. (a cura di), *Oralità e scritture nel sistema letterario (Aprile 1980)* (pp. 7-21), Roma, Bulzoni, 1982.
- Croce B., *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi su Poesia italiana dal 300 a 500*, Bari, Laterza, 1933.
- Lutzu M., *Forme e struttura della gara poetica a sa repentina*, in *Su cantu de sei in Sardinnia* (pp. 7-25), Quartu S. Elena: Alfa, 2007.
- Lutzu M., *Relazione etnomusicologica*, in Rossi N. e Meloni S. (a cura di), *La tradizione poetica della provincia del Medio Campidano. Componenti in lingua sarda* (pp. 439-492), Dolianova, Grafica del Parteolla, 2008.
- Lutzu M. e Manconi V., *In viaggio per la musica* [Film – regia di], 2004.
- Lutzu M. e Murru I., *La tradizione poetica de s'arrepentina*, in Casu F. e Lutzu M. (a cura di), *Enciclopedia della musica sarda* (Vol. 14: Poesia improvvisata – a cura di Zedda P. e Lutzu M.), Cagliari, Unione Sarda, 2012.
- Mameli A., *Improvvisendi in sarda gramàtica. Cronache, dialettiche e resistenze della poesia estemporanea campidanese*, Quartu S. Elena, Alfa, 2015.
- Manca M., *Cantare in poesia per sfidare la sorte. Un approccio antropologico alla gara poetica logudorese in Sardegna*, Nuoro, ISRE, 2009.
- Mueller J., Polansky D., Foltin C. et alii, *Free Mind* [2020], website: <http://sourceforge.net/p/freemind> [accesso 31.05.2022].
- Ong W. J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, New York, Methuen, 1982.
- Pillonca P., *I canti lunghi*, in Piras R., *Sas modas* (pp. 9-14), Cagliari, Della Torre, 1984.
- Pillonca P., *Chent'annos*. Selargius, Domus de janas, 2002.
- Pilosu S., *Enciclopedia della musica sarda. Vol. 13: Poesia improvvisata 1* (volume 13 a cura di; in Casu F. e Lutzu M., *Enciclopedia della musica sarda. Voll. 1-16.*), Cagliari, Unione Sarda, 2012.
- Poddie R., *La poesia improvvisata nel paese di Peppino Mereu*, Ghilarza, NOR, 2021.
- R Core Team, *R: A Language and Environment for Statistical Computing*, Vienna, 2019, website: <http://www.R-project.org> [accesso 31.05.2022].
- Rampin R. e Rampin V., *Taguette: open-source qualitative data analysis*, in «Journal of Open Source Software» 6(68, 2021), [n.n.], doi:<https://doi.org/10.21105/joss.03522> [accesso 31.05.2022].
- Rosa G., *Modas e modellos. Fascino e mistero di un genere poetico*

- ignorato dalla cultura ufficiale*, Oristano: S'Alvure, 2003.
- Sole L., *Il pindarismo sardo*, in «La grotta della vipera», 8 (1977), pp. 34-46.
- Spano G., *Ortografia sarda nazionale*, Cagliari, Reale Stamperia, 1840.
- Zedda P., *L'arte de is mutetus*, Iesa, Gorè, 2008.
- Zedda P., *The Southern Sardinian Tradition of the Mutetu Longu: A Functional Analysis*, in «Oral Tradition», 24(1, 2009), pp. 3-40.
- Zedda P. e Lutz M., *Enciclopedia della musica sarda - Vol. 14: Poesia improvvisata 2* (volume 14 a cura di; in Casu F. e Lutz M., *Enciclopedia della musica sarda. Voll. 1-16.*), Cagliari, Unione Sarda, 2012.



>>>[fig. 1]

Brevitas e strategie scritte nei testi in Lineare B

Valentina Gasbarra

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Il presente contributo è volto ad indagare il concetto di *brevitas* all'interno di una varietà di lingua fortemente standardizzata come quella offerta dai testi d'archivio in greco-miceneo di II millennio a.C. In questa specifica tipologia testuale, la brevità si pone, infatti, come espediente atto a soddisfare una duplice finalità: quella della resa glottica e quella dell'adattamento all'organizzazione dello spazio scritto. Il mezzo con cui si giunge a tale obiettivo è rappresentato da un sistema misto, formato da sillabogrammi e logogrammi (segni dalla funzione complessa, talora definiti "ideogrammi", dal momento che non hanno statuto segnico in senso stretto, ovvero significante + significato). Inoltre, terzo fattore da tenere in considerazione è quello del carattere asintattico di tale scrittura, in cui semmai è ravvisabile quella che è stata definita una "sintassi visiva", vale a dire un intreccio bilanciato tra organizzazione dello spazio e distribuzione in esso della notazione grafica a cui viene demandato il flusso dell'informazione.

Keywords: *brevitas*, greco-miceneo, sistema scritto, sintassi visiva

The present paper aims at investigating the concept of *brevitas* in the 2nd millennium BC Mycenaean archive texts. In this specific textual typology, brevity arises as an expedient with a twofold purpose: the graphic rendering and the adaptation of writing to space. The means by which this target is achieved is represented by a mixed system, composed by syllabograms and logograms (signs with a complex function, sometimes called "ideograms", since they have a non-standard sign status). Furthermore, the third factor to consider is the lack of syntax in a conventional way, but the presence of the so-called "visual syntax", in which the information flow is entrusted in a balanced interconnection between organization of space and distribution of the graphic notation.

Keywords: *brevitas*, Mycenaean-Greek, writing system, visual syntax

Premessa

Il carattere composito, o meglio di "sistema integrato", proprio delle scritture egee di II millennio a.C. è stato già messo in luce da numerosi studi al riguardo (cfr., a titolo esemplificativo, Marazzi 2013, pp. 1-13 e 2016, pp. 1-21). Le scritture lineari cretesi, infatti, sfuggono a una categorizzazione puramente glottica (frutto della nostra visione alfabeticentrica) e fanno ricorso anche ad una serie di elementi grafici traducibili di fatto in termini linguistici. Questo approccio multiplo ha il pregio di superare le prospettive linguistiche e filologiche, che tendono a rinviare ad un'immagine piuttosto parziale della scrittura¹ e, conseguentemente, di uscire dalla conce-

1. Si faccia riferimento in particolare all'ottima sintesi presente in Perri 2002, pp. 323-328, in cui lo studioso, riprendendo e sviluppando quanto auspicato da Cardona (1981), ritorna sulla necessità di un approccio antropologico alla scrittura, con l'obiettivo di mettere in discussione l'opposizione binaria scritto vs orale, in favore di una valutazione del segno

zione del sistema scrittorio come elemento statico che obbedisce alla logica dell'alfabeto.

In questa prospettiva, dunque, sarà necessario far dialogare tra loro la rappresentazione in forma grafica e lineare della lingua parlata con una serie di elementi grafici e notazionali (*ductus*, adattamento al supporto scrittorio, presenza di pittogrammi, sigle, legature etc.).

I. Breve introduzione al sistema scrittorio

Non ci si soffermerà qui, come ovvio, sulla lunga e complessa vicenda della decifrazione della Lineare B (attestata orientativamente tra 1400-1200 a.C.), né tantomeno si entrerà nei dettagli del sistema scrittorio², ma si cercherà di dare solamente una breve panoramica per meglio comprendere la tipologia testuale a cui si fa riferimento.

Molto in sintesi, dunque, si può affermare che prima dell'adozione di un sistema alfabetico basato sul modello di quello fenicio, il greco di II millennio a.C. era codificato attraverso una scrittura sillabica (in cui ogni segno rappresenta di fatto una sillaba pronunciabile). Questa tipologia scrittoria era a sua volta basata su una preesistente, la Lineare A, adottata nella Creta Minoica in un arco temporale compreso all'incirca tra 1750-1450 a.C. Questa versione successiva, nota come Lineare B, fu decifrata nel 1952 dall'architetto inglese M. Ventris, dopo essere stata dapprima scoperta sull'isola di Creta e successivamente rinvenuta nei Palazzi micenei sul continente greco (Micene, Pilo, Tirinto, Tebe). I rapporti di dipendenza da questo sistema preesistente sono in realtà molto complessi e sono stati (e sono tuttora) oggetto di un dibattito molto acceso tra gli studiosi: si stima comunque che oltre la metà dei sillabogrammi della Lineare B sia frutto di eredità dal segnario A³.

Il patrimonio segnico sistema scrittorio della lineare B consta di 87 sillabogrammi, canonizzati in occasione del V Colloquio Internazionale di Studi Micenei di Salamanca (cosiddetta "Convenzione di

scrittorio come unità dinamica.

2. Per cui si rimanda, *inter alia*, a Marazzi 2013 e Del Freo 2016, pp. 123-166.

3. Per una tabella di confronto tra i due sillabari si vedano Marazzi 2013, pp. 112-113 e Del Freo 2016, p. 125. Per una disamina sui primi sistemi scrittori a Creta e sui problemi di cronologia "sovrapposta" delle scritture egee si veda Negri 2006 e 2008; per un recente riepilogo sullo stato delle decifrazioni in quest'area si rinvia invece a Negri 2017; infine, per una recente disamina sulla scrittura Lineare A, si veda Perna 2016, pp. 87-114.

Salamanca”), che rappresentano graficamente delle unità sillabiche aperte (*V, CV, CCV*). Qualora siano effettivamente decifrati, vengono traslitterati in carattere corsivo in alfabeto latino, nei pochi casi di mancata corrispondenza fonetica, invece, si segnano col numero progressivo d’ordine preceduti da asterisco. Tra i sillabogrammi è possibile operare una distinzione tra doppioni (*doublets*) e segni complessi, che rappresentano un gruppo ristretto e caratterizzato da una distribuzione talvolta irregolare. Caratteristica comune di entrambi questi gruppi è la rappresentazione di articolazioni fonetiche complesse (geminazioni, aspirazioni, sonorità) oppure dittinghi. L’uso, però, di tali segni appare tuttavia facoltativo, ovvero gli scribi possono scegliere di utilizzare grafie alternative (e questo spiega la presenza di alcune significative oscillazioni grafiche).

Il secondo gruppo di segni è rappresentato dai logogrammi, anche in tale caso la corrispondenza di questi segni è stata stabilita dalla “Convenzione di Salamanca” (dal numero 100 in poi). Non vi è accordo generale sulla funzione di questi grafemi, tanto che alcuni studiosi preferiscono parlare di “ideogrammi”, poiché ritengono facciano riferimento al solo “significato” e non abbiano lo statuto di segni in senso stretto (significante + significato)⁴.

La presenza di logogrammi⁵ avvicina notevolmente gli archivi micenei a quelli di altre realtà vicino-orientali; a differenza di questi, però, i logogrammi della lineare B non hanno solo la funzione di richiamare oggetti materiali (oggetti e/o persone), ma anche di rinviare attraverso il tratto grafico a ciò che il segno intende significare. Anche in questo caso si nota la diretta discendenza dalla lineare A (cfr. Marazzi 2013, pp. 37-42).

I logogrammi vengono utilizzati in sostanza per definire due categorie: esseri animati (persone o animali, distinti in base al sesso) oppure oggetti e materiali di varia natura, grezzi o lavorati (prodotti agricoli e dell’allevamento, tessuti, metalli, vasi etc.). È possibile che vengano utilizzati in legatura con sillabogrammi o altri logogrammi, ma possono essere usati con funzione “stenografica”, in forme grafiche abbreviate finalizzate a una rapida procedura di annotazione, come nel caso delle sigle e dei monogrammi⁶.

Infine, il sillabario miceneo si compone di una serie di unità di segni metrici per indicare quantità numeriche (aritmogrammi) e quantità di misura (metrogrammi). I primi, traslitterati con nume-

4. In merito all’una o all’altra posizione, si vedano Bartoněk 2003 e Thompson 2012.

5. Per il repertorio completo cfr. Melena 2014, pp. 134-153.

6. Per tali usi particolari dei logogrammi si vedano Del Freo 2016, pp. 155-159 e Marazzi 2013, pp. 46-48.

ri arabi, sono 5 e indicano rispettivamente unità, decine, centinaia, migliaia e decine di migliaia. I secondi, invece, sono più articolati, poiché distinguono misure di peso, di capacità per derrate liquide e di capacità per derrate aride ed esiste maggiore incertezza riguardo ai loro valori assoluti⁷.

I documenti a nostra disposizione sono in prevalenza iscritti su tavolette d'argilla, è altamente possibile che fossero in uso anche altre tipologie di supporti, i quali, però, a causa della deperibilità dei materiali, non sopravvissero agli incendi con cui vennero di fatto distrutti i Palazzi.

II. La questione “scribi” e la “messa in pagina”

Premessa fondamentale è l'omogeneità tematica del materiale: di fatto tutti i documenti a nostra disposizione si inscrivono all'interno della gestione economica e burocratica dei Palazzi, per cui si tratta in sostanza di transazioni riguardanti uomini, animali e oggetti materiali.

Ovviamente, questa peculiarità spinse – fin dalla decifrazione – a cercare di trarre maggiori informazioni dall'analisi paleografica del *ductus*, dagli errori, dalle oscillazioni grafiche o dalle cancellature, al fine di dedurre indicazioni circa le eventuali difformità tra i vari centri dislocati sul territorio greco⁸.

Sappiamo con certezza che la classe scribale era la sola deputata a usare la scrittura, almeno per finalità ufficiali, e che probabilmente gli scribi erano funzionari di Palazzo di alto rango. Purtroppo, però, a differenza di quanto avviene per gli archivi orientali, non abbiamo possibilità di ricostruire il percorso di apprendimento delle tecniche di scrittura, né di stabilire l'esistenza di “scuole” di scrittura, anche se è lecito immaginare che l'acquisizione di tali competenze e la gestione di un sillabario così complesso non potessero prescindere da una qualche forma di tirocinio.

La stesura dei testi prevedeva un tracciato da sinistra a destra, le

7. Si veda in particolare Melena 2014, pp. 160-161 per la dipendenza di tali unità di misura con quelle presenti in altri archivi orientali. Mentre, per quanto riguarda l'effettiva capacità delle unità di misura per liquidi e aridi e di quelle di peso si veda Gyllenbok 2018, pp. 540-541.

8. La bibliografia in merito agli scribi, ed in particolare a quelli di Cnosso e Pilo (ove si concentra la maggior parte dei documenti in Lineare B,) è vastissima e impossibile da sintetizzare in questa sede. Cfr., in particolare, Olivier 1967; Palaima 1988; Driessen 2000; Duhoux 2011; Firth, Melena 2016.

parole venivano separate da *word-dividers* e spesso seguite da logogrammi di varia natura o segni metrici. L'impaginazione era curata, anche ai fini di facilitare la consultazione dello scritto, data la sua funzione pratica, per tale ragione lo spazio era organizzato in righe parallele che fungevano da linee guida del *ductus* e, sovente, si nota una sorta di intestazione (con segni in corpo maggiore) atta a identificare velocemente l'argomento dello scritto, così come la presenza di righe vuote per separare porzioni di contenuto. I supporti, in particolare le tavolette⁹, che potevano essere a forma di pagina o a forma di foglia di palma, erano vergate prevalentemente su una faccia principale (*recto*), talvolta, per motivi di spazio, anche sul *verso*. È altresì possibile rintracciare documenti frazionati, vale a dire iscritti su tavolette diverse.

La cura e l'attenzione con cui tali documenti venivano realizzati sono anche dimostrate dai tracciati dei logogrammi, nonché dai disegni che gli scribi talvolta ebbero modo di lasciare sul *verso* di alcune tavolette, a dimostrazione del fatto che il processo di redazione poteva avvenire anche con tempistiche piuttosto rilassate.

La possibilità di cancellare e riscrivere era facilitata dal supporto stesso: non di rado si possono rilevare correzioni, aggiunte, sostituzioni (anche ad opera di scribi diversi dal primo redattore), che risultavano particolarmente agevoli fintanto che lo strato superficiale d'argilla della tavoletta restava umido. Proprio l'analisi e la ricostruzione di questi interventi secondari hanno giocato un ruolo fondamentale per il riconoscimento delle diverse mani scribali, così come per l'identificazione dei processi mentali che collegavano la formulazione orale al testo scritto (cfr., *inter alia*, Palaima 2003).

III. Gli strumenti della *brevitas*: il sistema misto e la sintassi visiva

Stanti le premesse appena effettuate, e guardando – come evidenziato sopra – all'atto scrittorio come fenomeno integrato e complesso, si evince come nel caso della Lineare B vada superato il semplice rapporto tra lingua parlata e segno scritto, poiché ad intervenire vi è una serie di componenti formali e funzionali che si intrecciano

9. Non ci si sofferma intenzionalmente in questa sede sui cosiddetti supporti secondari: etichette e noduli, semplificando molto, potremmo definirli come sigilli che venivano apposti sui materiali oggetto delle transazioni economiche. Questa tipologia di documenti presenta di solito poche o nulle tracce scrittorie.

tra loro (presenza congiunta di sillabogrammi e logogramma e loro organizzazione nello spazio) tale da rinviare il flusso delle informazioni alle conoscenze specifiche della cultura entro cui queste scritture vengono prodotte¹⁰.

L'adozione di questo principio implica lo scardinamento della classificazione tradizionale delle scritture come manifestazione del parlato, introducendo un punto di vista diverso, di stampo antropologico, che mira a richiamare una serie di peculiarità interne, qualora il sistema scrittorio in esame non sia in effetti (come, ad esempio, nel caso di sistemi molto antichi) analizzabile secondo le categorie elaborate per le lingue che si servono di un alfabeto in cui sussiste una corrispondenza univoca tra suono e segno.

Perri (2007, pp. 77-78) introduce pertanto due criteri classificatori, di natura grafico-visiva e validi per tutti i sistemi grafici: il primo relativo alla sostanza espressiva dei segni, un *continuum* in cui sono di fatto ricomprese tutte le manifestazioni sia astratte sia quelle con un diretto rimando iconico (i pittogrammi, per intenderci); il secondo, invece, relativo al concetto di articolazione riferito alla logica visiva di costruzione del sistema grafico e non al suo rapporto con una lingua verbale. Questo approccio conduce necessariamente ad una riformulazione del rapporto tra il segno scrittorio e i significati a cui esso può rimandare, consentendo una descrizione alternativa del sistema, che prenda in considerazione anche le determinanti sociali, culturali e di circolazione entro cui il messaggio viene prodotto¹¹.

Si tenga altresì presente che l'uso della scrittura era una pratica esclusivamente legata alla gestione amministrativa ed economica dei Palazzi e che – almeno allo stato attuale della documentazione a nostra disposizione e dal momento che non abbiamo traccia di scritture private – non è possibile ipotizzare che individui diversi dai funzionari di Palazzo sapessero leggere o scrivere.

Altro dato su cui vale la pena fare una riflessione è rappresentato dal fatto che non abbiamo un'effettiva conoscenza dell'uso che veniva fatto dei documenti d'archivio in Lineare B: non erano probabilmente concepiti per essere “letti ad alta voce”, ma non siamo in

10. Su questo punto, ovvero sul complesso rapporto tra grafema e lingua orale, Marazzi (2016, pp. 4-5) nota, fornendo anche alcuni esempi, l'interessante corrispondenza con cartelloni o insegne pubblicitari anche in un ambiente esasperatamente glottico come quello dell'Europa contemporanea.

11. A questo proposito si vedano gli esempi presentati dal saggio di Perri (2014, pp. 263-324) in cui la distinzione tra grafico vs scrittorio appare particolarmente controversa e sfumata,

grado di stabilire con certezza in che modo venissero sfruttati (promemoria da consultare al bisogno, testi ufficiali, o forse entrambe le cose?), una volta stipati in aree specializzate del Palazzo¹². Per tale ragione, la brevità che li caratterizza è anche il frutto di un procedimento intenzionale, finalizzato a concentrare in uno spazio limitato e in una forma immediata e di agile consultazione il maggior numero di informazioni possibile.

Osservando un documento miceneo tutte queste caratteristiche risultano lampanti: si ha l'impressione di leggere una sorta di "tabella" e seguendo l'ordine dei rigi e delle colonne, dunque l'interfacciarsi di sillabogrammi (in prevalenza sulla parte sinistra della superficie scritta) e logogrammi / segni metrici (sulla parte destra dello spazio), si desumono tutte le informazioni contenute nel testo. Chiaro è che per raggiungere un risultato del genere, come si accennava sopra, la fase preparatoria di formattazione dello spazio scrittoria rappresentava un momento di fondamentale importanza.

A titolo esemplificativo, si osservi la tavoletta a forma di pagina KN C 911 (v. fig. 1, a pag. 218)¹³, si noterà che dei 16 rigi predisposti dallo scriba, gli ultimi 3 sono stati lasciati vuoti, evidentemente poiché lo spazio pensato per redigere questa lunga registrazione di destinatari di ovini e caprini si era rivelato superiore alle effettive necessità.

In ciascun rigo sono ravvisabili nella parte sinistra della tavoletta nomi propri o appellativi di persona a cui andranno assegnati gli animali (capre e pecore, in questo caso), identificati nella parte destra dello scritto dai logogrammi corrispondenti*106 e *107, traslitterati con OVIS e CAP(RA), arricchiti persino dalla specificazione (fatta attraverso una modifica grafica del logogramma di base e segnati nella traslitterazione da *f/m* in apice) del sesso dell'animale¹⁴, seguiti, infine, da segni metrici indicanti le quantità.

Come si evince dalla traslitterazione¹⁵, la lettura del testo è immediata e favorita da una distribuzione ordinata di sillabogrammi e logogrammi all'interno della superficie scrittoria:

12. Sui percorsi delle informazioni negli ambienti micenei e, in particolare, sull'organizzazione dell'intera filiera (scribi-archivio centrale di Palazzo-gestione amministrativa/economica), si veda Marazzi 2013, pp. 169-188.

13. Immagine per cortesia di M. Del Frego e F. Di Filippo tratta da: *Linear B Electronic Resources* (LiBER v. 2 – <https://liber.cnr.it/>).

14. La specificazione del sesso, così come dell'età, dell'animale rivestiva un ruolo importante, poiché da essa dipendeva la destinazione d'uso (allevamento, riproduzione, macellazione etc.).

15. Anche in questo caso, si fa riferimento alla traslitterazione presente nel database *Linear B Electronic Resources* (LiBER), alla pagina <https://liber.cnr.it/tablet/view/2779>.

.1	ma-mi-di-zo / pi-ri-to-jo	OVIS ^f 40[
.2	[.] -ṣi-ro, da-nu-wo	OVIS ^f 100[
.3	po-ri-wo, / su-ki-ri-ta-jo, wo-we-u	CAP ^m 180
.4	ja-ru, / pa-ta-ti-jo, do-e-ro,	CAP ^f 230
.5	a-du-po-to, / qi-ko-we-e, do-e-ro,	CAP ^f 90
.6	qa-di-ja, / po-ku-te-ro, da-mo, 'do-e-ro',	CAP ^f 70
.7	da-[• - • /] po-ku-ta	CAP ^f 130
.8	ra-wa-ṇi-jo, / po-ku-ta, ra-ri-di-jo	OVIS ^m 190
.9	o-mi-ri-so, / ṭa-so, do-e-ro	OVIS ^m 50
.10	da-so, / a-pi-me-de-o, po-ku-ta 'ra-ri-di-jo'	OVIS ^f 140
.11	ku-jo-[/] ṭa-so, // do-e-ro	OVIS ^f 100
.12	a-*56-da-ṛo / ka-ta-mi-jo, do-e-ro	OVIS ^x [
.13	a-ra-ko, / ra-ri-di-jo, do-e-ro	OVIS ^m 120[
.14	<i>vacat</i>	
.15	<i>vacat</i>	
.16	<i>vacat</i>	

Questo esempio ci offre lo spunto per un'ulteriore riflessione, questa volta sulla sintassi dei testi. Premessa fondamentale è che non si può valutare la sintassi degli scritti in Lineare B in modo convenzionale, poiché ci troveremmo quasi di fronte ad un carattere asintattico dei testi, date anche la scarsità e la discontinuità di forme verbali attestate. Questo aspetto è, come ovvio, fortemente collegato alla tipologia "specialistica" dell'atto scritto e alla sua esecuzione *hic et nunc*, in cui il parlato e/o comunicato si incrocia con lo scritto e la sua comprensione non può avvenire se non calata nel contesto in cui realizza (cfr. Marazzi 2003, p. 317).

L'articolazione dello scritto organizza le informazioni secondo una "sintassi visiva"¹⁶, metodo che tra l'altro accomuna gli archivi micenei ad altri archivi orientali antichi (si veda, ad esempio, l'ambiente sumerico), in cui, dunque, la suddivisione dello spazio in righe e il posizionamento più o meno ordinato di sillabogrammi / logogrammi / segni metrici sul *layout* del supporto erano in grado di orchestrare l'informazione, svincolandola il più possibile dalla sintassi in senso stretto e cogliendo pienamente quell'esigenza di *brevitas* confacente ad una documentazione di tipo archivistico influenzata, in tutti gli stadi del processo di realizzazione, da una forte dipendenza dalle esigenze comunicative del momento.

Bibliografia

16. Sulla sintassi si vedano in particolare: Hajnal 2009, pp. 55-86; Marazzi 2003, pp. 317-321; Panagl 1999, pp. 487-494; Palaima 2004, pp. 268-278.

- Bartoněk A., *Hanbuch des mykenischen Griechisch*, Heidelberg, Winter, 2003.
- Cardona G. R., *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher, 1981.
- Del Freo M., *La scrittura Lineare B*, in Del Freo M.– Perna M. (a cura di), *Manuale di epigrafia micenea. Introduzione allo studio dei testi in lineare B*, Padova, Libreria Universitaria Edizioni, 2016, pp. 123-166.
- Driessen J. M., *The Scribes of the Room of the Chariot Tablets at Knossos. Interdisciplinary Approach to the Study of a Linear B Deposit*, Salamanca, Minos, 2000.
- Duhoux Y., *How Were the Mycenaean Scribes Taught?*, in Kyriakidis E. (a cura di), *The Inner Workings of Mycenaean Bureaucracy, Canterbury, 19-21 September 2008*, in «*Pasiphae*» 5, 2011 [2012], pp. 95-118.
- Firth R. J., Melena J. L., *The Secondary Scribes of Knossos*, in «*Minos*» 39, 2016, pp. 353-378.
- Gyllenbok J., *Encyclopaedia of Historical Metrology, Weights and Measures (vol. 1)*, Basel, Birkhäuser, 2018.
- Hajnal I., *Wort und Schrift in der späten Bronzezeit: Mit- oder Nebeneinander?*, in Riedweg Chr. (a cura di), *Grecia maggiore. Intrecci culturali con l'Asia nel periodo arcaico. Atti del simposio in occasione del 75° anniversario di W. Burkert*, Basel, Schwabe Verlag, 2009, pp. 55-86.
- Marazzi M., *Scrittura, epigrafia e grammatica greco-micenea*, Roma, Carocci, 2013.
- Marazzi M., *Le relazioni tra lingua e scrittura nelle civiltà dello spazio iscritto*, in «*Actes Sémiotiques*» 119, 2016, pp. 1-21.
- Melena J. L., *Mycenaean Writing*, in Morpurgo Davies A. – Duhoux Y. (a cura di), *A Companion to linear B Texts. Mycenaean Greek Texts and their World*, Louvain – Walpole (Massachusetts), Peeters, 2014, pp. 3-186.
- Negri M., *Le prime scritture a Creta: riscoperta, funzioni e complementarietà*, in Bombi R.– Cifoletti G. – Fusco F. – Innocente L. – Orioles V. (a cura di), *Studi linguistici in onore di Roberto Gusmani (vol. III)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 1295-1305 [ripubblicato in Ciceri M. – Muscariello M. – Notti E. – Rocca G. – Santulli F. (a cura di), *Mario Negri. ΙΣΤΙΑ ΛΕΥΚΑ. Scritti in scelti in occasione del 60° compleanno*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010].
- Negri M., *Note linguistiche in margine a Odissea XIX*, in «*Paideia*» 63, 2008, pp. 439-456 [ripubblicato in Ciceri M. – Muscariello M. – Notti E. – Rocca G. – Santulli F. (a cura di), *Mario Negri. ΙΣΤΙΑ*

- AEYKA. Scritti in scelti in occasione del 60° compleanno*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010].
- Negri M., *Stato della decifrazione delle scritture egee: un tentativo di bilancio*, in Hajnal I. – Kölligan D. – Zipser K. (a cura di), *Festschrift für José Luis García Ramón zum 65. Geburtstag*, Innsbruck, Institut für Sprachen und Literaturen der Universität Innsbruck, 2017, pp. 551-559.
- Olivier J.P., *Les scribes de Cnossos. Essai de classement des archives d'un palais mycénien*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- Palaima T. G., *Scribes of Pylos*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988.
- Palaima T. G., 'Archives' and 'Scribes' and Information Hierarchy in Mycenaean Greek Linear B Records, in Brosius M. (a cura di), *Ancient Archives and Archival Traditions*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 153-194.
- Palaima T. G., *Syntax and Context as Tools for Interpreting Mycenaean Texts and Scribal Processes: Un 718, Ta 709 and K(I) 740*, in Thomas K. – Thomas L. – Müller U. (a cura di), *Analecta Homini Universali Dicata. Festschrift für O. Panagl zum 65. Geburtstag*, Stuttgart, Akademischer Verlag Stuttgart, 2004, pp. 268-278.
- Panagl O., *Beobachtungen zur mykenischen Syntax*, in Deger-Jalkotkj S. – Hiller St. – Panagl O. (a cura di), *Floreat Studia Mycenaeanae. Akten des X. Internationalen Mykenologischen Colloquiums in Salzburg vom 1.-5. Mai 1995*, voll. 1-2, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1999, pp. 487-494.
- Perna M., *La scrittura lineare A*, in Del Freo M. – Perna M. (a cura di), *Manuale di epigrafia micenea. Introduzione allo studio dei testi in lineare B*, Padova, Libreria Universitaria Edizioni, 2016, pp. 87-114.
- Perri A., *Scrittura / Writing*, in Duranti A. (a cura di), *Culture e discorso, un lessico per le scienze umane*, Roma, Meltemi, 2002, pp. 324-328.
- Perri A., *Spunti per una tipologia dei sistemi grafici in chiave antropologica*, in Scrivano F. (a cura di), *Re-lab immagini parole. Seminario sulle scritture*, Perugia, Morlacchi Editore, 2007, pp. 73-92.
- Perri A., *Repertori grafici e scrittori. Un modello integrato applicato a contesti storico-antropologici controversi*, in Turchetta B. – Mancini M. (a cura di), *Etnografia della scrittura: fenomeni, simbologia e funzioni*, Roma, Carocci, 2014, pp. 263-324.
- Thompson R., *In Defence of Ideograms*, in Carlier P. (a cura di), *Études Mycéniennes 2010. Actes du XIIIe Colloque international sur les textes égéens. Sevres, Paris, Nanterre (20-23 septembre 2010)*, Roma – Pisa, Serra Editore, 2012, pp. 545-561.

Il dizionario come forma breve. Dai mots-valises alla lexifiction

Domenico Fadda

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

L'idea di studiare il dizionario nell'ambito delle forme brevi può sembrare paradossale, in quanto si tratta del testo voluminoso per eccellenza; eppure, è stato spesso utilizzato come un mezzo efficace per mettere insieme delle prose pensate all'insegna della *brevitas*, in una lunga serie di esempi che si fa usualmente risalire al *Dizionario dei luoghi comuni* di Flaubert e al *Dizionario del diavolo* di Ambrose Bierce. Non sono mancate pubblicazioni di questo tipo anche negli ultimi anni: si pensi al *Dizionario della stupidità* di Piergiorgio Odifreddi o al recentissimo *Dizionario del bibliomane* di Antonio Castronuovo. Testi che si sono imposti senza difficoltà nel panorama editoriale, probabilmente in ragione del tipo di fruizione richiesto: una lettura rapida, focalizzata su singoli nuclei tematici sviluppati di volta in volta nel giro di pochissime pagine, se non di poche righe. La questione viene affrontata attraverso l'analisi di alcune forme brevi di cui il dizionario può essere veicolo, anche in relazione al problema dell'ordine alfabetico.

Keywords: dizionario, enciclopedia, *brevitas*, ordine alfabetico.

The idea of studying the dictionary as a short form may seem paradoxical, as it is the typical voluminous book. Yet, it has often been used as an efficient device for putting together short prose, in a long series of examples that goes traditionally back to Flaubert's *Dictionary of Received Ideas* and Bierce's *The Devil's Dictionary*. Many works of this kind have been published in the last years, such as Piergiorgio Odifreddi's *Dizionario della stupidità* or the very recent *Dizionario del bibliomane* by Antonio Castronuovo. These books have been very successful, probably due to the kind of reading required: a quick glimpse focused on single themes developed in a few pages or lines. The question is addressed by analysing some short forms of which the dictionary can be a vehicle, also in relation to the problem of alphabetical ordering.

Keywords: dictionary, encyclopedia, *brevitas*, alphabetical order.

I. Una *brevitas* paradossale

Il dizionario è il testo voluminoso per eccellenza, nonché una delle forme di organizzazione testuale maggiormente soggette a standardizzazione. Ordinando alfabeticamente una serie di voci definite secondo parametri prestabiliti, il dizionario persegue quell'ideale di oggettività e neutralità che porta l'autore a rinunciare a qualunque tratto personalistico nella compilazione del suo lavoro. Eppure, queste due caratteristiche – dimensioni eccedenti la norma e scrittura impersonale – sono in qualche misura contestabili. Ben è vero, infatti, che non di rado i dizionari eccedano il migliaio di pagine, ma al tempo stesso si caratterizzano per la giustapposizione di elementi genericamente riconoscibili come brevi – il che vale anche per i dizionari non linguistici, come quelli biografici o geografici, le

cui voci vengono illustrate, al limite, nell'estensione di qualche pagina. Qualora si consideri, inoltre, la storia del dizionario a partire dal secondo Ottocento,¹ si può osservare come un gran numero di opere non rispetti affatto dei criteri condivisibili ma segua delle regole di volta in volta sviluppate dai singoli autori, con finalità che vanno dall'intento parodico a quello di selezionare arbitrariamente e definire – con un rigore soggetto alle inclinazioni del compilatore e senza rinunciare all'intrusione di opinioni personali – elementi relativi a un tema specifico.

I testi più celebri sono senz'altro il *Dizionario dei luoghi comuni* di Gustave Flaubert e il *Dizionario del Diavolo* di Ambrose Bierce. Il primo, pubblicato postumo nel 1913 sulla base degli appunti raccolti per il romanzo incompiuto *Bouvard et Pécuchet* (cfr. Flaubert 1980, pp. 9-13) consiste in una raccolta di *clichés* come «ALABASTRO. Serve a descrivere le parti più belle del corpo della donna», «CAFFÈ. [...] Prenderlo senza zucchero, molto chic, dà l'aria di essere stati a lungo in Oriente» o «ITALIANI. Tutti traditori. Tutti musicisti» (Flaubert 1980, pp. 19, 29, 73). Il secondo, uscito nel 1911 dopo una prima edizione come *The Cynic's Word Book* (1906), sferza la società americana attraverso definizioni irriverenti e, per l'appunto, caratterizzate da un sottile cinismo. Si vedano, ad esempio, le voci «EGOISTA Persona di dubbio gusto, più interessata a sé che a me», «LAVORO Uno dei processi con cui A procura beni a B», «SCRITTURE Testi sacri della nostra santa religione, da non confondersi con quelli falsi e profani su cui si fondano tutte le altre fedi» (Bierce 2014, pp. 43, 72, 121). Le due compilazioni, in realtà, presentano differenze importanti, come ha acutamente osservato Ben Grant (cfr. Grant 2016, p. 75) analizzando i testi che accompagnano la medesima voce *Dizionario*: «Riderne. È fatto solo per gli ignoranti» (Flaubert 1980, p. 44); «Maligno strumento letterario per impedire lo sviluppo di una lingua e per renderla dura e rigida. Questo dizionario, tuttavia, è opera fra le più utili» (Bierce 2014, p. 39). Il primo non fa altro che registrare un luogo comune, mentre è il secondo ad offrire una vera e propria definizione.² Eppure, i due

1. L'Ottocento è stato definito «il secolo d'oro dei dizionari» (Marazzini 2009, p. 247).

2. «In Flaubert's dictionary, it is not relevant whether the entries are true or false, whether we agree with them or not; all are accorded the same status of received ideas. As such, they are the seeds which grow and flower everywhere as clichés, quotations, proverbs, and aphorisms. Bierce and Flaubert, in the aphorisms that comprise their 'counter-dictionaries', therefore move in opposite directions: while Bierce seeks to operate a different kind of 'definitional activity' than that of the conventional lexicographer, Flaubert's intention is to undermine any attempt to define» (Grant 2016, p. 77).

dizionari vengono spesso citati insieme in quanto hanno contribuito enormemente alla nascita di un genere – se di genere si può parlare, come si discuterà – che ha avuto un certo successo per tutto il Novecento e fino ai nostri giorni.

Negli ultimi decenni sono stati pubblicati numerosi dizionari che possiamo considerare all'interno di questa tradizione. Già alla fine degli anni '90, in Francia, si parlava di una vera e propria «dicomania» (Faudemay 2004, p. 57).³ Gli esempi recenti nel panorama italiano sono numerosi: si pensi a casi editoriali come il *Dizionario della stupidità* (2016) di Piergiorgio Odifreddi o il *Dizionario del bibliomane* di Antonio Castronuovo (2021). Il primo raccoglie esempi e controesempi della stupidità umana – categoria difficilmente sondabile per mezzo di parametri obiettivi e condivisibili – nell'arco di oltre 250 entrate che vanno dalla A di *Abitudini* alla Z di *Zichichi* (Antonio).⁴ È presente anche la voce *Bouvard e Pécuchet*, a testimoniare dell'influenza, sempre attuale, del modello flaubertiano. L'opera di Castronuovo, invece, è dedicata alla monomania bibliofila e mette insieme gli aneddoti più disparati su un tema che, come si vedrà più avanti, è stato affrontato con l'espedito dell'ordine alfabetico fin dal Settecento. Come in Flaubert e in Bierce, non manca una voce dedicata ai dizionari (Castronuovo 2021, pp. 406-408), salvo che in questo caso l'entrata – *Scibile intero* – non registra un'idea corrente o una definizione, ma una divagazione bibliografica commentata dall'autore – che arriva a citare, nella voce di un dizionario, il *Dictionnaire amoureux des dictionnaires* di Alain Rey (Rey 2011). Tra le ultime pubblicazioni, infine – ma gli esempi potrebbero essere numerosi – occorre fare ancora riferimento al *Dizionario del diavolo*, ripubblicato nel 2022 da Mondadori in un'edizione illustrata per la popolarissima collana Oscar Draghi (Bierce 2022).

Le opere indicate, dunque, hanno in comune il fatto di ordinare alfabeticamente una serie di testi brevi che possono avere caratteristiche molto diverse: abbiamo una raccolta di luoghi comuni (Flaubert), definizioni dall'intonazione cinico-umoristica (Bierce) e due raccolte di aneddoti afferenti a particolari campi semantici (Odifreddi, Castronuovo), per quanto tali da garantire agli autori estrema libertà nella scelta degli argomenti. Si tratta, evidentemente, di dizionari non linguistici, ma esiste un genere letterario rico-

3. Il termine è tratto da «Critique», 608-609, 1998 (numero speciale dedicato alla *Dicomania ou la folie des dictionnaires*).

4. Il dizionario è stato aspramente criticato per via dell'infondata teoria, presente alla voce *Dante*, sulla *Divina Commedia*, che secondo Odifreddi sarebbe stata completata dai figli del poeta dopo la morte del padre.

nosciuto sotto la cui denominazione si possano identificare queste compilazioni? La questione non è affatto semplice, come dimostra la varietà di opinioni registrate nella letteratura scientifica. Molti dizionari possono essere classificati come «*mock-books*» (Kinsley 1982, p. 43), ma il termine non è soddisfacente in quanto presuppone che l'intento sia sempre parodico. Franz Josef Hausmann parla di «*faux dictionnaire*» (Hausmann 1990, p. 1348) a proposito del dizionario umoristico, soffermandosi anche sui dizionari di giochi di parole. Dina Sherzer ha intitolato un suo studio agli «*pseudo-dictionnaires*» e ai «*fictionnaires*» (Sherzer 1990), ma la classificazione forse più interessante è quella offerta da Denys Lessard e Noëlle Guilloton, che distinguono due tipologie fondamentali: 1) i dizionari che sfruttano materiale linguistico con finalità ludiche; 2) quelli che esprimono, attraverso massime o formule più o meno esplicite, le idee dell'autore su materie o temi definiti e ordinati alfabeticamente (Cfr. Lessard – Guilloton 1991, p. 76). Una distinzione che non esclude, naturalmente, l'occasionale sovrapposizione delle due categorie.

In questa sede non si tenterà di fornire ulteriori distinzioni. Si cercherà, bensì, di approcciare il problema a partire dalla constatazione che questi dizionari tendano a raccogliere testi di limitata estensione. L'obiettivo, dunque, sarà quello di analizzarne alcuni per mezzo di una categorizzazione delle forme brevi la cui validità sia stata riconosciuta in sede critica, nonché quello di interpretare il rapporto tra queste forme e i dizionari in termini di micro e macrostruttura (cfr. Saint-Amand 2019, p. 43) - con riferimento, naturalmente, all'ordinamento alfabetico. Occorre precisare, infine, che il presente lavoro si propone di sondare un possibile metodo di analisi senza avere la pretesa di fornire una classificazione esaustiva: qualunque prospettiva di indagine sui dizionari – da quella diacronica a quella tipografica – non potrebbe fare a meno di operare una scelta in un insieme vastissimo.

II. Le forme brevi del dizionario

Anche in merito alla classificazione delle forme brevi non è possibile fare affidamento a una generale concordanza tra gli studiosi. Come acutamente rilevato da Gary Saul Morson, «[s]hort works are more likely to be generically ambiguous than long ones, for there is much less opportunity to signal a genre» (Morson 2004, p. 252).

Una difficoltà che si fa ancor più sentire allorché si tenti di individuare delle categorie ben definite:

We know many terms for short expressions: proverbs, maxims, slogans, hypotheses, thoughts, witticisms, dicta, epigrams, aphorisms, and others. None of these terms has a clear, agreed-upon definition that would differentiate it from the others; and some may be used either broadly to refer to the whole class of short expressions or specifically to refer to a particular type. (Morson 2004, p. 248)

Tra i numerosi saggi che hanno affrontato la questione si è scelto di seguire *Le forme brevi* di Alain Montandon, che ne identifica e analizza diverse: dall'epigramma all'aforisma, dal frammento alle *greguerías*, senza escludere il motto di spirito e la poesia lirica. Naturalmente, non tutte le forme individuate dallo studioso saranno necessarie. Al tempo stesso, sarà opportuno ricorrere a una particolare classe di forme brevi che lo studioso non approfondisce ma di cui evidenzia l'importanza: la definizione. «È chiaro», sottolinea Montandon, «che un dizionario, anche se non enciclopedico, non è una forma breve, ma una raccolta di forme brevi in ordine alfabetico, poiché la brevità della definizione è un'esigenza specifica del genere» (Montandon 2001, p. 150). Proprio dalla definizione, dunque, sarà utile partire – sebbene non si intenda, naturalmente, stabilire una gerarchia tra le forme che verranno trattate.

II.I. Definizioni

Nei dizionari comuni, la definizione consiste nella «determinazione esatta di un concetto, fatta con elementi adeguati a rappresentarne il contenuto» (*GDLI* 1966, p. 118); quelli qui analizzati mostrano, invece, come il valore della definizione possa variare in funzione di particolari propositi autoriali. Si è già visto un esempio per indicare le differenze tra Flaubert e Bierce. Eccone un altro, che mostra come sia soprattutto il secondo a fornire delle definizioni in qualche misura accostabili a quelle dei dizionari standard:

ECCEZIONE Cosa che si prende la libertà di differire dalle altre della sua classe, come un uomo onesto, una donna fedele, ecc. «L'eccezione che conferma la regola» è un'espressione ricorrente sulla bocca dell'ignorante, che la ripete senza mai fermarsi a riflettere sulla sua absurdità. In latino «Exceptio probat regulam» vuol dire che l'eccezione mette alla prova la regola, non che la convalida. Il malfattore che ha tratto il significato da questa massima eccellente sostituendolo con uno di senso contrario ha esercitato

un potere malefico con tutta evidenza immorale. (Bierce 2014: 42)

Flaubert si era limitato a commentare il termine in questo modo: «Dite che ‘conferma la regola’; non azzardatevi a spiegare come» (Flaubert 1980, p. 47). Grant ha giustamente rilevato che «[t]he entry does not express Flaubert’s personal opinion, and his definitions differ from what we would normally expect of aphorisms, in that they lack the authorial signature which is so integral to the form» (Grant 2016, p. 77). Possiamo notare, del resto, come Flaubert si avvicini al dizionario comune da un altro punto di vista, proprio in quanto rinuncia a infondere nelle sue definizioni qualunque tratto personalistico. Due polarità, insomma – quelle tra personale e impersonale e tra definizione di un termine e registrazione di un luogo comune – che mostrano quanto sia complicato effettuare delle analisi esaustive.

Un caso recente di particolare interesse è dato dal *Dizionario inesistente* (2018) di Stefano Massini. Il testo è composto da voci che, come suggerisce il titolo, non esistono, quali *Caransèbico*, *Innesiano*, *Nazinarsi*. Si tratta di deonomastici creati dall’autore, associati ad aneddoti di lunghezza variabile atti a illustrare la storia dei personaggi, luoghi o particolari vicende il cui nome proprio è servito a coniare il neologismo.⁵ Di particolare importanza, ai fini di questa analisi, il fatto che ogni testo sia completato da una definizione esemplata su quelle dei dizionari standard. Vediamo, ad esempio, la voce *Caransèbico*. L’aneddoto racconta distesamente le premesse della battaglia di Karánsebes, un incidente di fuoco amico occorso in seno all’esercito austro-ungarico durante la guerra turco-austriaca del 1787-1791 (ma sussistono dubbi circa la realtà storica dell’episodio). Segue una definizione in piena regola:

Caransèbico – *Aggettivo*. Derivato dalla battaglia di Caransebeş (1788) – *Definisce la condizione di chi, pur temendo oltremodo un nemico esterno, di fatto si proibisce di affrontarlo ammutinandosi con le sue stesse mani. Il caransèbico dunque differirà dall’autolesionista, per il semplice fatto che il primo dissipa le proprie forze ogni qual volta la vita gli richiede di affrontare un’insidia esterna, o un cosiddetto nemico. Di costui, il caransèbico diviene di fatto complice e alleato.* (Massini 2018, s.v.)

Il caso è interessante soprattutto per due motivi. Anzitutto, perché ogni voce presenta non uno ma ben due testi: quello dell’aneddoto, di lunghezza variabile e dall’intonazione libera, e quello della

5. A volte le parole sono in coppia, come per le entrate *Annonismo* e *Attacismo* e *Oatismo* e *Olivarismo*.

definizione, ispirato a criteri di oggettività e neutralità. In secondo luogo, perché le voci consistono in parole inesistenti, in linea con una tradizione che, come si vedrà, ha avuto diversi precedenti nel Novecento francese.

II.II. Aforismi

Quale legame si può stabilire tra aforismi e dizionari? Secondo Montandon, che elabora il suo pensiero in riferimento alla teoria della conoscenza di Francis Bacon,

la scienza può essere affrontata seguendo due strade diverse, quella sistematica e quella aforistica. L'aforisma presenta numerosi vantaggi rispetto al sistema. [...] Vera e propria arte dell'invenzione e della scoperta, l'aforisma compare, a confronto col sistema, come pensiero combinatorio, empirico, aperto ai lati marginali, agli aspetti pittoreschi, come alla dissidenza. Il pensiero aforistico è un pensiero dell'immediato, un pensiero in situazione che ha orrore di tutto ciò che è sistematico. (Montandon 2001, pp. 85-86)

Il dizionario sembra dunque offrire una terza via, in quanto consente di mettere a sistema, per mezzo dell'ordine alfabetico, degli elementi almeno apparentemente irrelati.

Altro aspetto degno di nota è il legame tra la definizione e la massima, forma analoga all'aforisma. All'interno del suo discorso su «Maxims as Definitions», Morson include, oltre a Bierce e Flaubert, illustri aforisti come Chamfort, che non scrisse un dizionario ma inserì definizioni nelle sue raccolte di massime: «Célébrité: l'avantage d'être connu de ceux qui ne vous connaissent pas»; «Amour, folie aimable; ambition, sottise sérieuse» (cfr. Morson 2012, pp. 165-166). Barthes evidenziò il legame tra dizionari e aforismi nel suo studio dedicato a La Rochefoucauld: «Thus, Roland Barthes remarks, in an essay on François de La Rochefoucauld: 'the language of the maxim always has a definitional and not a transitive activity; a collection of maxims is always more or less (and this is flagrant in La Rochefoucauld) a dictionary' (2009: 8)» (Grant 2016, p. 75).⁶ A questo proposito, è senz'altro affascinante il fatto che La Rochefoucauld avesse pensato «alla compilazione di un indice alfabetico»

6. La citazione di Barthes è tratta da R. Barthes, *New Critical Essays*, Evanston, Northwestern University Press, 2009.

(Montandon 2001, p. 56).

Strettamente affini all'aforisma sono anche il frammento e la citazione. È interessante ricordare, a tal proposito, un testo analizzato da Umberto Eco nei suoi studi su questa particolare forma breve, ovvero il *Dizionario Antibalistico* di Dino Segre, in arte Pitigrilli. In questa sede, l'opera merita particolare attenzione in quanto raccoglie citazioni – ovvero frammenti – di numerosi autori, incluso lo stesso Pitigrilli. Ecco che quindi, accanto a «NATURALISMO: Quella scuola letteraria che prende i pozzi neri per dei boulevards e simbolizza l'uomo per mezzo del suo didietro (*Chesterton*)», troviamo «NARCOLEPSIA: Nome scientifico che si dà ai dormiglioni (*Pitigrilli*)» (Pitigrilli 1953, p. 127). La presenza di queste autocitazioni accanto ad aforismi di Montaigne e Gracián è un ulteriore esempio di come, in questi dizionari, possa essere declinata l'intrusione autoriale. Sarà bene ricordare, inoltre, che «[l']aforisma non dice mai il vero bensì il probabile, in certe circostanze e da un certo punto di vista» (Eco 2004, p. 159); è, sostanzialmente, una forma di comunicazione il cui «valore aletico è sempre contestuale, negoziabile, revocabile in dubbio» (Eco 2004, p. 164). In questo senso, meriterebbe forse una riflessione il fatto che la forma dizionario si sia prestata così spesso ad accogliere citazioni aforistiche – quella del *dictionary of quotations* è una formula rintracciabile nei titoli di numerose pubblicazioni.

II.III. Aneddoti

Perché un aneddoto sia definibile come tale, deve possedere «alcune caratteristiche fondamentali come la presunta autenticità, la rappresentatività, la brevità della forma e un effetto che dà da pensare» (Montandon 2001, p. 118). In raccolte come quelle di Odi-freddi e Castronuovo, la disposizione dei testi si differenzia rispetto ai repertori tradizionali in quanto la progressione alfabetica garantisce alle due opere un carattere enciclopedico – non a caso, molti lavori simili vengono intitolati *enciclopedie* e non *dizionari*.

L'ordine alfabetico, del resto, è particolarmente funzionale in quanto rende le raccolte aneddotiche facilmente consultabili – in questo senso, naturalmente, la scelta dell'entrata è fondamentale. Tuttavia, anche in questo caso possiamo riscontrare dei caratteri anomali, in particolare quando la voce assegnata all'aneddoto non consente di stabilire un rapporto univoco con il contenuto. L'espe-

diente è senz'altro interessante, in quanto consente di giocare sullo scarto fra l'entrata e il testo. Si veda, ad esempio, la voce *Dermatiti* nel *Dizionario del Bibliomane*. Il termine è generico – per giunta al plurale – ma ciò consente di suscitare un maggiore effetto di stupore nel lettore, che si ritroverà a scoprire la biografia di un bibliotecario francese del XVII secolo:

Prendeva i pasti una sola volta al giorno, era morigerato e anche astemio Adrien Baillet, bibliotecario nel Seicento di François Chrétien de Lamoignon [...]. Il bravo Baillet assumeva il proprio compito con zelo: oltre alla sobrietà alimentare, dormiva poche ore per notte ed era lettore accanito. Si mise perciò d'impegno a compilare il catalogo dei libri del padrone, opera ragionata che alla fine riuscì in trentadue volumi. Sta di fatto che – per carenza vitaminica o per poca igiene, forse anche per la perenne convivenza con la carta – Baillet si arrossò come un peperone, riempiendosi di chiazze e ulcere. Morì che era di mezza età, per la malferma salute e gli studi eccessivi, ma con l'aureola di ottimo, inarrivabile bibliotecario. [...] (Castronuovo 2021, p. 121)

Come richiesto da questa particolare forma breve, viene costruito un «segmento narrativo nel modo più economico possibile» (Montandon 2021, p. 118). Inoltre, la spiegazione del titolo *Dermatiti* è ricavabile solo dalla sezione conclusiva, il che determina quel particolare effetto di meraviglia tipico anche di altre forme brevi – si pensi all'epigramma.

Castronuovo fa spesso riferimento, inoltre, a un dizionario dedicato alla bibliofilia che venne pubblicato verso la metà del Settecento (cfr. Castronuovo 2021, pp. 228-229). Si tratta delle *Avvertenze necessarie e profittevoli a' bibliotecarj, e agli amatori de' buoni libri* (1756) del prete padovano Gaetano Volpi, un catalogo di voci «disposte per via d'Alfabeto» (Volpi 1756, p. 529) che riporta, insieme a numerosi consigli per prendersi cura dei libri, aneddoti come il seguente (tratto dalla voce *Fanciulli*):

Ma un esempio in questa materia [il pericolo costituito dal lasciare libri di valore in balia dei bambini] succeduto qui in Padova, molti anni sono, in casa d'un dotto uomo, che avea posta insieme una buona Libreria occupante un'intera stanza, tutti gli altri sorpassa. Alcuni insolentissimi figliuoli (de' quali è feracissimo il nostro secolo) di detto Signore, penetrando spesso nella paterna Libreria, anche in assenza del genitore, ed essendosi accorti che molti di que' Libri erano adorni ne' principj di belle figure, ed imprese intagliate dilicatamente sul rame, (come per lo più sono quei d'Inghilterra, e d'Olanda) tutte col tempo le tagliarono, o staccarono, per adoprarle in fornire altarini, o in altri sciocchi fanciulleschi usi. Di che finalmente accortosi il Padre, fu per morir di rammarico d'un tal gravissimo disconcio e danno, e di così enorme deformazione degli

amati suoi Libri: e dopo d'averne fatti rappezzar varj alla meglio che per lui si poté, si sfogava tratto tratto cogli amici, fra' quali pur me computava, col raccontar loro un così funesto accidente. (Volpi 1756, p. 540)

Come ricorda Montandon, le raccolte di aneddoti si diffondono soprattutto a partire dal Settecento, quando «la storia diventa deliberatamente storia del costume» e «il ricorso all'aneddoto diviene indispensabile per penetrare l'intimità e la realtà di una società» (Montandon 2001, p. 120).

II.IV Calembours

Da aneddoti come quelli considerati è facile passare alla categoria del motto di spirito. Una classe di forme brevi estremamente variegata, tra le quali si annovera il cosiddetto *gioco di parole*. Certi dizionari mostrano come il *calembour* possa assumere un ruolo rilevante, ad esempio in relazione alle sperimentazioni paretimologiche. In questo senso è stato un maestro, ancora una volta, Ambrose Bierce, che ha giocato spesso sulla scomposizione del significante a fini umoristici: si veda la voce «FRIENDSHIP, n. A ship big enough to carry two in fair weather, but only one in foul» (Bierce 1993, p. 39). Gli esempi offerti da Flaubert, invece, come «MOINEAU Fils de moine» (Flaubert 1996), non fanno altro che riportare delle battute scontate – sostanzialmente, dei luoghi comuni umoristici.

Se in molti dizionari il gioco di parole non costituisce la regola, ve ne sono altri in cui questo «debordare del significante sul significato» (Montandon 2001, p. 147) costituisce l'elemento principale. Una tradizione che ha avuto particolare rilievo in Francia, dove incontriamo lavori come il *Glossaire j'y serre mes gloses* di Michel Leiris (1939). Denis Saint-Amand ha sottolineato come quest'opera sia una vera e propria

fête de la paronomase et de la contrepèterie où se bousculent des définitions telles que «Accouplement – poulpe d'amants, en coupe» et «Bourgeoisie – gouge moisie», par lesquelles l'auteur prétend «exploiter la valeur des mots, les disséquant à la manière chirurgicale [...]» et pose les bases d'une manière d'art poétique aux accents cratylistes, en affirmant qu'«il ne s'agit plus d'assembler les mots comme au hasard, pour voir ce qu'ils engendrent, mais de scruter chaque mot à part [...]». (Saint-Amand 2019, p. 19)⁷

7. La citazione di Leiris è tratta da Michel Leiris, *Journal, 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1991, p. 218.

Mentre il testo di Leiris contiene parole condivise dai dizionari linguistici, altri autori hanno raccolto – si è già visto il caso di Massini – parole inventate. Si consideri, ad esempio, *Ralentir. Mots-valises!* di Alain Finkielkraut, dedicato a parole-macedonia come «*Armoure ensemble des défenses qui protègent l’individu contre la douleur d’aimer*» e «*Biscothèque lieu de rencontres nocturnes interdit aux mineurs, où l’on ne sert que du yaourt et du pain braisé*» (Finkielkraut 1979, s.v.). Interessanti anche gli esempi riportati da Hausmann, che cita alcuni giochi di parole tratti dal *Distractionnaire* di Robert Galisson e Louis Porcher (la scomposizione tra parentesi è dello studioso): «*CONPRIMÉ* scandaleux! ([...] *con + primé + comprimé*)», «*CHANOINE* matou de presbytère ([...] *chanoine + chat*)» (Hausmann 1990, p. 1350).

Parole inesistenti implicano, almeno in via ipotetica, lingue inesistenti, e in questo senso non si può rinunciare a citare il celebre *Aga magéra difúra. Dizionario delle lingue immaginarie* di Paolo Albani e Berlinghiero Buonarroti. Il testo, composto di oltre 2900 voci, è dedicato alle lingue artificiali, «frutto dell’elaborazione a tavolino di una o più persone, non necessariamente appartenenti alla categoria dei “linguisti di professione”» (Albani – Buonarroti 2011, p. 8). Albani, inoltre, si è particolarmente distinto nella produzione di dizionari fuori dal comune, come *Dizionario degli istituti anomali nel mondo* (2009) e *Umorismo involontario* (2016).

III. Il disordine alfabetico

L’analisi di una rassegna di testi brevi deve tener conto, di là dall’identificazione delle forme, della disposizione dei testi. La questione ha spesso riguardato, ad esempio, le raccolte di aforismi: si è citato l’esempio di La Rochefoucauld, che optò per l’ordine numerico; altro caso degno di nota è quello di Derrida, che si pose il problema per le serie *L’Aphorisme à contretemps* (1986) e *Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos* (1987):

[...] the specific way in which Derrida links together the aphorisms in both of his series is to number them. The number identifies the place of the aphorism in the series, while at the same time marking its separation and identifying it in its singularity. Furthermore, the numbering gives a temporal order to the series. One aphorism comes after another. (Grant 2016, p. 122)

In merito ai dizionari la questione è particolarmente complessa,

perché richiede anzitutto di porsi il problema dell'ordine alfabetico: contrariamente alle serie numeriche, «[t]he alphabet is a great leveller: nothing is implied by its ordering» (Duncan 2021, p. 23). C'è chi è arrivato a parlare, in questo senso, di «desordre alphabétique» (Lessard – Guilloton 1991, p. 85). Un disordine che pone di fronte a un problema fondamentale: quello dell'ordine di lettura.

La disposizione alfabetica invita implicitamente a una lettura discontinua, non necessariamente completa. Quanto alla lettura integrale, che per i dizionari standard e le enciclopedie sarebbe qualcosa di bizzarro,⁸ gli pseudo-dizionari⁹ offrono un curioso paradosso: molti si prestano a una lettura parziale, eppure, all'estremo opposto, non sono rari i casi in cui il lettore è invitato non solo a leggere ma addirittura ad ampliare il testo – e il dizionario, per sua natura, si può espandere indefinitamente.¹⁰ In merito all'ordine di lettura, è possibile incontrare situazioni molto diverse. Il caso più elementare concerne il rimando – o i rimandi – da una voce all'altra. Si vedano, a tal proposito, due voci di Flaubert: «ESTATE. Sempre eccezionale (vedi *inverno*)»; «INVERNO. Sempre eccezionale (vedi *estate*)» (Flaubert 1980, pp. 51, 71). Altro caso ancora si ha quando l'invito a effettuare una lettura non lineare viene esplicitato dagli stessi autori – un invito già presente, ad esempio, nel *Dizionario filosofico* di Voltaire (cfr. Metz 2017, p. 225). Tra gli studiosi, infine, si evidenziano pareri divergenti. Secondo Alain Rey, questo genere di dizionari si legge ma non si consulta (cfr. Lessard – Guilloton 1991, p. 77). Marc Angenot, invece, sostiene che

Un dictionnaire, c'est illisible, cela ne se prête pas du moins à la lecture de notice en notice et d'entrée en entrée. Le pseudo-dictionnaire, lui, est fait pour être lu comme l'œuvre d'un auteur (lors même qu'il serait pseudonyme ou anonyme), comme une œuvre composée et donc de A à Z. (Saint-Amand 2019, p. 10)

Un discorso sulla lettura discontinua non può che complicarsi ulteriormente qualora si consideri una particolare classe di dizionari, difficilmente collocabile in un discorso sulle forme brevi: quella del *dictionary novel*. Occorre premettere, naturalmente, che l'idea del romanzo non lineare si ritrova anche in opere ben lontane dalla forma-dizionario. Basti pensare a famosi casi letterari quali *Rayuela* di Julio Cortázar o *La mascella di Caino* di Edward Powys Mathers.

8. Alcuni casi di lettura integrale dell'*Encyclopædia Britannica* sono indicati in Metz (2017, p. 226).

9. Usiamo questo termine soltanto per il suo valore distintivo.

10. Così, ad esempio, in Okopenko (1970), Pavić (1984), Massini (2018).

Queste opere, comunque, costituiscono dei casi a se stanti, mentre per i romanzi in forma di dizionario, sebbene ne esistano pochissimi, si può forse parlare di *lexifiction* (cfr. Metz 2017, p. 254).¹¹ Il corpus, censito nel brillante studio Bernhard Metz su questo particolare genere di testi, è talmente limitato da potersi elencare in poche righe:

- Andreas Okopenko, *Lexikon einer sentimental Reise zum Exportertreffen in Druden* (*Dictionary Novel of a Sentimental Journey to the Exporters' Meeting at Druden*)¹² (1970);
- Milorad Pavić, *Hazarski rečnik. Roman leksikon u 100.000 reči. Muški primerak/ Ženski primerak* (*Dictionary of the Khazars. A Lexicon Novel in 100,000 Words. Male Edition/Female Edition*) (1984);
- David Grossman, *'Ayen 'erekh: Ahavah* (*See under: Love*) (1986);
- Péter Zilahy, *Az utolsó ablakzsiráf: Öt éven felülieknek* (*The Last Window-Giraffe. A Picture Dictionary for the Over Fives*) (1998);
- Sam Winston, *A Dictionary Story* (2005).

Sebbene siano accomunati da una struttura imperniata sull'ordine alfabetico, i romanzi presentano in realtà grandi differenze – che meriterebbero un discorso separato. Ciò che preme rilevare è la possibilità di leggere queste opere seguendo un ordine arbitrario, quando non sia suggerito dai rimandi tra le voci.

Si consideri, ad esempio, il dizionario di Pavić.¹³ Nella sezione introduttiva troviamo il paragrafo *Come usare questo libro*, in cui, anzitutto, viene chiarito che si tratta di «un libro aperto», che «anche quando viene chiuso può essere integrato» (Pavić 2020, p. 21). Segue un'istruzione piuttosto chiara in merito ai possibili percorsi di lettura:

[...] il lettore può usare il libro come più ritiene opportuno. Allo stesso

11. Come ricordato da Albani (2018, pp. 117-118), l'idea di un romanzo in forma di dizionario fu teorizzata da Juan Rodolfo Wilcock (1966, p. 40).

12. Si è preferito riportare la traduzione di Metz.

13. Un'efficace sintesi della trama è stata realizzata da Paolo Albani: «I Chazari sono un popolo turco, di cui oggi quasi non restano tracce, che tra il VII e il X secolo si stabilì sulle rive del Mar Caspio convertendosi a una delle tre grandi religioni: secondo i cristiani al Cristianesimo, secondo i musulmani all'Islam, secondo gli ebrei all'Ebraismo. Il romanzo di Pavić è molte cose, come si legge nel risvolto di copertina del libro: romanzo d'avventura, romanzo d'amore, romanzo storico, collezione di versi e racconti, manuale cabalistico, puzzle, libro dei sogni, giallo, gioco enigmistico, cubo magico, rebus. Il romanzo contiene parole d'ordine e rimandi, fonti e appendici; è composto di un libro cristiano, uno islamico e uno ebraico ed esiste in due copie, maschile e femminile» (Albani 2018, pp. 118-119).

modo che in qualsiasi altro lexicon gli uni cercheranno una parola o un nome che li interessa, mentre altri potranno considerare il libro come un testo da leggere per intero, dall'inizio alla fine, in una volta, in modo da ottenere un'immagine complessiva della questione chazara e dei personaggi, delle questioni e degli avvenimenti a essa legati. Il libro si può sfogliare da sinistra a destra, o da destra a sinistra [...]. (Pavić 2020, p. 22)

Altrettanto interessante è il romanzo di Okopenko, puntualmente esaminato da Metz:

The story's main plot in Okopenko's dictionary novel is [...] rather simple: on June 22, 1968, a salesman for chemistry, "J.", travels up the Danube from Vienna to Druden (a fictitious name that is linked to Dürnstein) to join a meeting of export-salesmen. During his short trip he feels attracted to two women and thinks about the world and his wife. J. realises the wide range of possibilities the world he lives in is offering. This plot, consisting of 35 entries, is annotated and commented on by 755 entries, which complete this small world model. The reader may see the right pointing arrows as invitations for digression, but it is up to him to decide whether to follow them or not. Following these arrows, one ends up at literary crossroads and bifurcations, leafing back-and-forth through the book. Small texts and portions of texts build the novel; but it is the reader's job to construct and combine them into a meaningful whole. (Metz 2017, pp. 235-236)

In entrambi i testi, dunque, è il lettore a dover costruire un percorso che possa tradursi in una fruizione coerente. Viene in mente, a tal proposito, quanto scrisse Calvino nella terza delle *Lezioni americane*, quando in relazione a *Le città invisibili* parlava di un'opera in cui «ogni breve testo sta vicino agli altri in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate» (Calvino 1988, p. 70). Un modo di intendere la letteratura che si applica perfettamente non solo ai testi di Pavić e Okopenko, ma a tutte quelle opere che rientrano nel genere, ancora da esplorare, della «alphabetical literature» (Duncan 2021, p. 39).

Bibliografia

- Albani, P., *Bibliofilia curiosa*, Sesto Fiorentino, Apice Libri, 2018
- Albani, P. – Buonarroto, B., *Aga magéra difúra. Dizionario delle lingue immaginarie*, Bologna, Zanichelli, 1994
- Bierce, A., *The Devil's Dictionary*, Dover Publications, New York, 1993
- Bierce, A., *Il dizionario del diavolo*, Milano, Rizzoli, 2014
- Bierce, A., *Il dizionario del diavolo e altre ombre di pace e di guerra*, Milano, Mondadori, 2022
- Calvino, I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988
- Castronuovo, A., *Dizionario del bibliomane*, Palermo, Sellerio, 2021
- Duncan, D., *Index, a History of the*, London, Penguin Books, 2021
- Eco, U., *Note sull'aporisma. Statuto aletico e poetico del detto breve*, in Eco, U., Ruoizzi, G., Tosi, R., Calboli, G., Pasquini, E., Biason, M. T., Cantarutti, G., Elam, K., Veca, S., Rigoni, M. A., Viviani, C., *Teoria e storia dell'aporisma*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 152-166
- Faudemay, A., *Ordre alphabétique et discontinuité: quelques exemples (en particulier au xx^e siècle), quelques réflexions*, in I. Chol (a cura di), *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, pp. 35-59
- Finkelkraut, A., *Ralentir, mots-valises!*, Paris, Seuil, 1979
- Flaubert, G., *Dizionario dei luoghi comuni. Album della Marchesa. Catalogo delle idee chic*, Milano, Adelphi, 1980
- Flaubert, G., *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Editions du Boucher, 2022.
- GDLI (Grande dizionario della lingua italiana)*, vol. IV, Torino, UTET, 1966
- Grant, B., *The Aphorism and Other Short Forms*, London, Routledge, 2016
- Hausmann, F. G., *Le dictionnaire humoristique*, in F. G. Hausmann (a cura di), *Wörterbücher. Dictionaries. Dictionnaires*, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 1990
- Kinsley, W., *Le «mock-book»*, in «Études françaises», 18 (2), pp. 43-62
- Lessard, D., Guilloton, N., *Les "discrétionnaires", ces autres dictionnaires*, in «Cahiers de lexicologie», 59 (2), pp. 75-92
- Marazzini, C., *L'ordine delle parole*, Bologna, il Mulino, 2009
- Massini, S., *Dizionario inesistente*, Milano, Mondadori, 2018
- Montandon, A., *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992 (trad. it. *Le forme brevi*, Roma, Armando editore, 2001)

- Morson, G. S., *The Rhetoric of the Aphorism*, in W. Jost, W. Olmsted (a cura di), *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*, Malden – Oxford – Carlton, Blackwell Publishing, 2004, pp. 248-265
- Morson, G. S., *The Long and Short of It. From Aphorism to Novel*, Stanford, Stanford University Press, 2012
- Odifreddi, P., *Dizionario della stupidità*, Milano, Rizzoli, 2016
- Pitigrilli (pseud. di Dino Segre), *Dizionario antiballistico*, Milano, Sonzogno, 1953
- Rey, A., *Dictionnaire amoureux des dictionnaires*, Paris, Plon, 2011
- Saint-Amand, D., *Le dictionnaire détourné. Socio-logiques d'un genre au second degré*, pref. di Marc Angenot, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019
- Sherzer, D., *Dictionnaires/fictionnaires: anamorphoses lexicographiques et encyclopédiques*, in «The French Review», 63 (4), 1990
- Volpi, G., *La libreria de' Volpi, e la stamperia cominiana illustrate con utili e curiose annotazioni. Avvertenze necessarie e profittevoli a' bibliotecarj, e agli amatori de' buoni libri*, in Padova, appresso Giuseppe Comino, 1756
- Wilcock, J. R., *Giochi letterari*, in «Almanacco Letterario Bompiani 1966», Milano, Bompiani, 1965, pp. 38-40

ASAP / As Soon As Possible. Abbreviations in word formation: from form to meaning

Mauro Le Donne

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

In morphology, specifically in word formation, it is often distinguished between grammatical and extra-grammatical word formation processes. The former, more salient and productive in natural languages, comprise derivation and compounding beside others; the latter, instead, include ephemeral and irregular formations. In this corpus-based study, it is proposed to analyse and outline structural, semantic and pragmatic features of three extra-grammatical processes of Italian, in which phonological reduction takes place, i.e., initialization, clipping and blending. In particular, a more drastic reduction involves initialisms, which often create an either in-group or out-group effect that depends strictly on the reader/hearer's expertise. Clippings undergo a minor degree of phonological reduction and represent often diaphasic and more informal variants of their full forms. Blends are lexemes generated by the conflation of two (or more) words, in which at least one is reduced. Sometimes the hybrid structure of the output mirrors a blended component of the referent expressed.

Keywords: word formation, extra-grammatical, initialisms, clippings, blends

In morfologia, più precisamente nella formazione delle parole, spesso viene effettuata una distinzione tra processi di formazione di parola grammaticali ed extra-grammaticali. I primi, più salienti e produttivi nelle lingue naturali, comprendono, fra gli altri, la derivazione e la composizione; i secondi, invece, includono formazioni effimere e irregolari. In questo studio *corpus-based* ci si propone di analizzare e delineare le caratteristiche strutturali, semantiche e pragmatiche di tre processi di formazione extra-grammaticali dell'italiano in cui la coniazione avviene mediante riduzione fonologica: l'inizializzazione, l'accorciamento e il *blending*. Nello specifico, una riduzione più drastica coinvolge la formazione degli initialismi, che possono generare effetti di *in-group* o *out-group*, strettamente dipendenti dalla competenza del lettore/ascoltatore. Gli accorciamenti sono investiti da un minor grado di riduzione fonologica e rappresentano spesso delle varianti diafasiche delle forme estese di partenza. Infine, i *blend* sono lessemi generati dalla fusione di due (o più) parole. Alle volte, la struttura "mescolata" del lessema risultante riflette una componente ibrida nel referente espresso.

Keywords: formazione delle parole, extra-grammaticale, ritagli, initialismi, parole macedonia

Word formation is a wide field of investigation in morphology which is not exhaustively covered by two fundamental instances such as composition and derivation. In particular, some studies group together word formation processes (from hereon WFPs) on account of a common property: phonological reduction (cfr. López Rúa 2002; Fandrych 2004, Thornton 2005, Mattiello 2012). In this study, three instances of word formation will be analysed: initialization, clipping and blending¹. Specifically, it is proposed to analyse the features of such WFPs in Italian and to look at the distribution

1. Initialization, clipping and blending are by no means the only WFPs that involve phonological reduction. For instance, another WFP that involves reduction is back-formation, which will not be discussed in this paper. Examples of back-formation comprise deverbal nouns involving deletion of a suffix, e.g., It. n. *arrivo* 'arrival' < v. *arrivare* 'to arrive'.

of initialisms, clippings and blends inside different textual genres, assuming a corpus-based perspective. After this brief introduction, followed by a summary on theoretical and terminological issues (1), methodological choices are clarified (2) and features of each WFP by reduction highlighted (3). Subsequently, results of a small, corpus-based analysis of lexemes collected from the 2009 Supplement of the *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (from hereon named GDLI 2009) are presented and discussed (4). Finally, some preliminary conclusions based on data are drawn (5).

I. Theoretical and terminological issues

Under the Structuralist and Generativist frameworks, WFPs by reduction are considered «non-grammatical» or «unusual coinages», therefore derogatorily labelled as «oddities» or simply «minor word formation processes» (Marchand 1969, 2f; Aronoff 1976, pp. 20-21; Scalise 1984, p. 98, note 1)². Indeed, it has been repeatedly pointed out that blends, clippings and initialisms are non-analyzable lexemes, at least in terms of full linguistic signs. For instance, Aronoff (1976) states clearly that «[t]he main characteristic of this type of word-formation is the fact that the meaning of a word formed by such a process can never be derived regularly» and that this irregularity makes them simply unproductive (1976, p. 21)³. In *English word-formation*, Bauer (1983) calls such phenomena «unpredictable», but he observes as well that «[a]s far as English is concerned, these formations are so common [...] that it is misleading to consider them out of the ordinary» (1983, p. 232). In the Eighties, some attempts to accommodate WFPs by reduction into a more flexible morphological framework have been made. Under the Natural Morphology framework those instances fall into the domain of extra-grammatical morphology (cfr. Dressler *et alii* 1987; Dressler & Merlini Barbaresi 1994; Dressler 2000, 2005). Here, the notion “extra-grammatical” is employed to group those WFPs that violate different, universal preferences, i.e., “more natural” tendencies of world languages to express the association between *signans*

2. A detailed discussion on the debate around WFPs by reduction falls out the purpose of this paper. In this section we will mainly resume the main positions adopted in the literature. For a detailed theoretical discussion cfr. Mattiello (2013, cap. 2).

3. Aronoff’s assumption includes blends like *smog* (*smoke* + *fog*), acronyms like *NATO* (< *North Atlantic Treaty Organization*, named *letter words* or *syllable words* in his account) (cfr. 1976, *ibid.*).

and *signatum* (Dressler 2005, p. 268)⁴. Nonetheless, a closer look reveals that each extra-grammatical WFP complies differently on this respect. For instance, taking into account the preference for *morphosemantic transparency*, initialisms, clippings and blends could show gradient degrees of opaqueness, as follows (Dressler 2005, pp. 271-272)⁵:

- initialisms reach a maximum degree of opaqueness in view of a more drastic shortening of their full form, which reduces the output to initial letters, e.g., It. *OPA/opa* (< *Offerta Pubblica di Acquisto* ‘public tender offer’) (cfr. López Rúa 2002, p. 35);
- clippings often present a truncated disyllabic output and sometimes the head of the input form remains unanalysable, e.g., It. *trilo* (< *trilocale* ‘three-room apartment’);
- complete blends retain both input forms, but show lowered transparency than compounds due to unexpected conflation of the lexical bases, e.g., It. *webete* ‘a person who uses the web recklessly’ (< *web* + *ebete* ‘idiotic’) (see section 3.3).

In the Italian tradition, these phenomena are often neglected or hastily discussed as pertaining to «minor morphology» (Scalise & Bisetto 2008, p. 207). Sometimes, extra-grammatical WFPs are discussed collectively in extensive monographic works on word formation or morphology *in toto* (Grossmann & Rainer 2004, Thornton 2005)⁶. In particular, Thornton (2005) groups initialisms, clippings and blends («*parole macedonia*», see below) classifying them as processes of word formation by reduction («*processi di formazione di parola per riduzione*», 2005, p. 140). In *La formazione delle parole in italiano* (Grossmann & Rainer 2004) clippings and initialisms are presented jointly in a chapter dedicated to instances of «reduction», while blends are discussed under the heading «*parole macedonia*» (lit. ‘fruit-salad words’) (Thornton 2004a, 2004b). This notion was firstly employed by Migliorini (1949) in a well-known passage that will be reported below (Migliorini 1949, p. 89; Thornton 2004b, p. 569):

In qualche caso una o più parole maciullate sono state messe insieme con una parola intatta: Cogepesca, Fedemetalli, ecc. Così si sono avuti successivamente il Cogefag, il Fabbriguerra, il Miproguerra (né saprei

4. The term “natural” refers to «cognitively simple, easily accessible (esp. to children), elementary and therefore universally preferred» (Dressler 2005, p. 167).

5. In this study, the letters which make up the initialism will be capitalized, while the part of each input form retained in the resulting output of blends and clippings will be underlined.

6. Here, initialization, clipping and blending will be often referred to as “extra-grammatical WFPs”, notwithstanding, extra-grammatical morphology comprises other morphological phenomena, which are not discussed in this work.

dire quale, fra queste parole macedonia, sia la più orribile. La *Sepral* (Sezione Provinciale dell'Alimentazione) ci mostra che alle volte non si prende nemmeno una sillaba intera, ma un paio di lettere [...] (Migliorini 1949, p. 78)⁷.

Prima facie, there seems to be consistent structural diversity between “fruit-salad words” and blends (cfr. Thornton 2004, p. 571)⁸. However, such terminological discrepancies in the Italian tradition occur often in the literature on extra-grammatical WFPs due to their non-discrete nature which would require a similar, flexible approach (cfr. Merlini Barbaresi 2007, pp. 39-40; Castagneto & Parente 2020, pp. 348-349)⁹. An example of non-discrete approach applied to categories of word formation is given by López Rúa (2002). In this study, the morphological category is conceived as a *continuum*, in which categorial members distribute themselves «according to their varying degrees of representativity» (López Rúa 2002, p. 33). The items that satisfy all categorial criteria or most of them are in close proximity to the core and thus “more representative” members of a given category, whereas items that do not conform to many of those features are closer to periphery and considered “less representative”.

II. Methodology

This study proposes a corpus-based approach on Italian extra-grammatical WFPs based upon a scrutiny of the GDLI 2009. Each lexeme found in this dictionary, formed by initialization, clipping or blending has been included into a list¹⁰. The decision has

7. “In some cases, one or more mangled words have been put together with a full word: *Cogepesca*, *Fedemetalli*, etc. Thus, there have been later *Cogefag*, *Fabbriguerra*, *Miproguerra* (nor can I say which, among these fruit-salad words, is the most horrible. *Sepral* (*Sezione Provinciale dell'Alimentazione*) shows us that sometimes not even a whole syllable is taken, but a couple of letters [...]” (mine the translation).

8. Take, for instance, the difference between *Sepral* (see note 7 above), formed by syllables (*se-*), complex onsets (*-pr-*), and phonological segments (*-al*) vs. *rurbanizzazione* ‘rurbanization’ (< *rurale* ‘rural’ + *urbanizzazione* ‘urbanization’), a blend in which there is overlap of two words around a common phonological string /*ur*/ (see section 3.3).

9. The non-discreteness approach to categories departs originally from the prototype theory developed by Eleanor Rosch in cognitive studies on the perception of form and colour (cfr. Rosch 1973; Ježek 2005, p. 78).

10. Criteria to include lexemes from the dictionary rely essentially on the definition presented below for each WFP (3.1, 3.2, 3.3). It must be noted though that especially in the case of lexemes included as blends, the etymological notes specified in the lemmas’ entries in the GDLI 2009 were not always uniform. For instance, given A and B, or AB and

been made to keep in the list also non-native items, in order to understand if and to which extent foreign languages play a role in the spreading of such lexemes in Italian. Each item has been then analysed according to different categorial parameters, most of which are specific for the three morphological categories taken into account. Moreover, a small quantitative analysis has been carried out, using the Perugia Corpus (from hereon named PEC; cfr. Spina 2014)¹¹. This has been done on the basis of the occurrences found in the PEC for each item, along with the lexeme distribution in different texts (i.e., the number of texts in which it occurred) and in diverse textual genres. The PEC corpus has been chosen primarily in view of this latter criterion, and it is structured as follows:

- written textual genres, namely, texts from literature, essays, newspapers, academic texts, documents related to school, administration and the web;
- oral textual genres, namely, tv dialogues, film scripts and spoken texts (conversations, songs, speeches, conferences and lessons).

It must be noted though, that despite being very well-balanced, the PEC corpus is small in size, if compared with other corpora of Italian, therefore a restricted usage of many items found in the GDLI 2009, for instance, obsolete or old-fashioned terms, resulted often in no occurrence at all¹².

III. Extra-grammatical WFPs

In the following subsections, the features of three extra-grammatical process of word formation, that is, initialization (3.1), clipping (3.2) and blending (3.3), will be briefly sketched. All the examples are drawn out from the scrutiny of the GDLI 2009 (see section 2),

CD as input words, one could find divergent entries, such as: *incrocio di A con B* (“cross between A and B”); *da A con sovrapposizione di B* (“from A with overlap of B”); *deriv. da A, sul modello di B* (“derived from A, on the model of B”); *comp. da A[B] e [CD]* (“composed of A[B] and [CD]”). A similar observation is made in Castagneto & Parente (2020, p. 348-349).

11. The PEC (Perugia Corpus) is a corpus of written and spoken Italian made up between 2011 and 2012, it is composed of 26 million words distributed in 10 sections corresponding to different textual genres. It is not a big corpus (26.487.716 tokens, 299.813 types, 41.401 texts), but it is very well balanced and representative of diverse written and spoken Italian varieties. More information on the PEC can be found in Spina (2014).

12. An example of big corpus for the Italian language is the ItTenTen20, a web corpus from the family of TenTen corpora; it contains 12.4 billion of words (cfr. Jakubiček *et alii* 2013).

when not otherwise specified.

III.I. Initialization

Initialization is the process whereby new lexemes, namely *initialisms*, are coined picking up initial letters from an underlying syntagm, phrase, title, compound, or list (Fandrych 2008, p. 108; Mattiello 2013, pp. 82-83)¹³. Traditionally, initialisms are subdivided into the following two main categories (López Rúa 2004, p. 124):

- *acronyms*, i.e., words composed of initial letters with an orthoepic pronunciation, e.g., Eng. *laser* /'leɪzə/ < *Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation*; It. *Onlus* /'ɔnlus/ < *Organizzazione Non Lucrativa di Utilità Sociale* 'NPO of social utility';
- *alphabetisms*, i.e., words formed by initials and spelled out letter-by-letter, e.g., Eng. *BBC* /,bi:bi:'si:/ < *British Broadcasting Corporation*; It. *OGM* /,od,dʒi:'emme/ < *Organismo Geneticamente Modificato* 'GMO'.

As shown above, the main difference between alphabetisms and acronyms is in pronunciation, which is phonological for the former and alphabetical for the latter¹⁴. Moreover, acronyms may be further distinguished into another subcategory:

- *syllabic acronyms*, i.e., acronyms formed by more than one letter, often syllables or syllabic constituents, e.g., Eng. *Nabisco* /nə'bi:skəʊ/ < *NAtional BIScuit COmpany*; It. *co. pro* /ko'pro/ < *COntatto a PROgetto* 'project contract'.

Phonological and orthographical motivations characterize peripheral instances of initialisms that present the following features (in **a**) to increase readability and memorization:

- a.** alternative spellings, as It. *C.T.* vs. *CT* vs. *ct* vs. *citti* (see note 14);

unexpected readings, as It. *FGCI* /,fid,dʒit'tʃi/ (< *Federazione -Giovanile*

13. Sometimes, the terms *alphabetism* or *acronym* are employed to refer to the whole category of initialisms (Cannon 1989, pp. 106-107; cfr. Thornton 2004a, p. 557). In this study, we decided to use the term *initialization* to name the process rather than its product (López Rúa 2004, p. 124). Nonetheless, this usage is not common in the literature (but cfr. Renner 2020). In Italian, the term *sigla* usually refers to both acronyms and alphabetisms (Thornton 2004a, p. 557; but cfr. Merlini Barbaresi 2007, p. 40).

14. Indeed, alphabetisms rely on spelling rather than on phonemes of their full form, otherwise, in *citti* /tʃit'ti/ (< *Commissario Tecnico* 'head coach'), the first phoneme would have been /k/ rather than /tʃ/ (cfr. Thornton 2004a, pp. 559-560).

Comunista Italiana 'Italian young communist federation'), in which /fi/ replaces the original Italian spelling /effe/;

inclusion of non-initial letters, as Eng. *Erasmus* (< *EuRopean community Action Scheme for the Mobility of University Students*);

- constituent inversion, as Eng. *MISHAP* (< *Missiles High-Speed Assembly Program*);

- doubly-motivated acronyms or acrostics, as It. *LUCE* < *L'Unione Cinematografica Educativa* 'the educational film union', in which the acrostic is homophone of It. *luce* 'light' and shares a semantic affinity with it (cfr. Fandrych 2004, p. 21; Merlini Barbaresi 2007, p. 40)¹⁵.

III.II. Clipping

Clippings are lexemes formed by truncation of an existing base, generally maintaining the same denotation of the full form, but conveying a different stylistic and pragmatic connotation¹⁶. Like initialisms, clippings are not to be considered new words *stricto sensu*, in fact, from a semantic perspective, they are often connoted "doublets" of their base lexemes, attested mostly in diaphasic, non-standard varieties (Montermini 2002, p. 310; Fandrych 2004, p. 31; Thornton 2004a, p. 561; Bauer 2006, p. 498).

Truncation of the base may act somewhat randomly as it could affect different word parts, as highlighted in **b**¹⁷:

b. right-hand clipping: Eng. *champ* < *champion*;

- left-hand clipping: Eng. *phone* < *telephone*;

- ambi-clipping¹⁸: Eng. *fridge* < *refrigerator*;

- central clipping: Eng. *Jo'burg* < *Johannesburg*

In structural terms, despite the unexpected output, a large number of Italian clippings conform to the model of the minimal prosodic word viable in this language and firstly detected by Thornton

15. All examples except It. *C.T.* are drawn out from Thornton (2004a, p. 559), Brinton & Traugott (2005, p. 42), Fandrych (2008, p. 109).

16. In the Italian tradition it is generally employed the term *accorciamento* 'shortening', which dates back to Migliorini (1957). Montermini (2002) adopts the term *apocope*, admitting its non-traditional usage (2002, p. 305, note 1). Clipped proper nouns, or *hypocoristics*, usually discussed with clippings, will not be further discussed in this study.

17. Examples are drawn out from Fandrych (2004, p. 45).

18. The term has been borrowed from Bauer (2006, p. 499).

(1996): a disyllabic trochaic foot, i.e., «a foot of two syllables with stress on the first one», ending in vowel (1996, p. 83)¹⁹. Following the parameter of syllabic retention, Italian clippings could be grouped in three main categories, as shown in the table below (**fig. 1**) (similarly in Thornton 1996, 2004a and Montermini 2002):

monosyllabic	<i>veg</i> < <i>vegetarian</i> <i>nick</i> < <i>nickname</i>
disyllabic	<i>bio</i> < <i>biologico</i> 'biologic' <i>rasta</i> < <i>rastafariano</i> 'Rastafarian'
trisyllabic	<i>maria</i> < <i>marijuana</i> <i>perquisa</i> < <i>perquisizione</i> 'frisking'

(**fig. 1**)

According to the minimal prosodic word constraint viable in Italian, within a non-discrete perspective of word formation, disyllabic clippings should be regarded as the nearest members to the categorial core of clipping (cfr. López Rúa, 2002; Montermini, 2002: 316). Moreover, right-hand truncation appears to be the most common solution in Italian.

However, as other instances of extra-grammatical morphology, the periphery of clipping contains lexemes that display non-prototypical morphosyntactic and semantic features, as shown in **c** below²⁰:

- c.** clipped compounds, i.e., compounds formed by at least one clipped constituent, e.g., It. *netdipendenza* 'web addiction' < *Internet* + *dipendenza* 'addiction'²¹;
transcategorization via truncation, i.e., change of lexical class between the full input form and the clipped output, e.g., It. n., *meteo* < adj. *meteorologico* 'metereological'²²;
semantic ambiguity, i.e., creation of homophonic pairs with different

19. The notion of *minimal prosodic word* was originally developed under the Prosodic Morphology framework (McCarthy & Prince 1986, 1990). Very basically, the prosodic word is an Abstract template scheme which specifies the minimal size that a word must display to be considered as such from the speakers of a language.

20. The last example in the list is drawn out from Brinton & Traugott (2005, p. 40).

21. Many scholars are doubtful whether to account those items as pertaining to clippings or to blends (Bauer 1983, p. 233; Fandrych 2004, p. 32). In her study, Beliaeva (2014) addresses this question and highlights differences between the two categories in English, pointing out, for instance, that clipped compounds originate as "contractions of existing compounds", while blends imply "the formation of new notions in the process of conceptual integration" (Beliaeva 2014, p. 51).

22. Eventually, the output may also develop new lexical functions, as in It. n./adj. *bio* < adj. *biologico* 'biologic'.

semantic denotation, e.g., It. *clima* (< *climatizzatore* ‘air conditioner’) vs. *clima* ‘climate’; It. *bio* (< *biologico*) vs. *bio* (< *biografia* ‘biography’)²³; semantic dissociation, i.e., the process whereby clippings acquire a new denotation, e.g., Eng. *fan* < Eng. *fanatic* (cfr. Fandrych 2004, p. 31; 2008, p. 114).

III.III. Blending

Blends are lexemes generated by the conflation of two (or more) lexical bases, in which at least one is reduced (Mattiello 2019, p. 3; Castagneto & Parente 2020, pp. 353-354)²⁴. Unlike initialisms and clippings, blends are iconic and eye-catching formations that often convey a new, non-compositional meaning, as in *vigoressia* ‘bigorexia’ (< *vigore* ‘vigour’ + *oressia* ‘desire, appetite’). The common phonological string /-ore-/, traditionally named *overlap*, is preserved in the output form (cfr. Algeo 1977, pp. 48-49; Mattiello 2019, p. 3). As already mentioned, morphosemantic transparency depends crucially by different structural blending patterns, indeed, retention of one, both source words, or neither of them is possible (cfr. Ronneberger-Sibold 2006)²⁵. A synthetic typology will be presented in the table below (fig. 2)²⁶:

fragment	<i>merinozjo</i> ‘midnight’ < Lat. <i>mēridiēs</i> ‘midday’ + <i>equinozjo</i> ‘equinox’ <i>botox</i> < <i>botulinum</i> + <i>toxine</i>
semi-complete	<i>archistar</i> ‘starchitect’ < <i>architetto</i> ‘architect’ + <i>star</i> <i>webjay</i> < <i>web</i> + <i>deejay</i>
complete	<i>calciootto</i> ‘8-a-field football’ < <i>calcio</i> ‘football’ + <i>otto</i> ‘eight’ <i>vigoressia</i> < <i>vigore</i> + <i>oressia</i>

23. In this case, clippings violate the preference for biuniqueness identified under the Natural Morphology framework (Dressler 2005, p. 274).

24. *Source word* is the most frequent term used in literature on blending to refer to blend constituents (cfr. Algeo 1977; Fandrych 2004; Beliaeva 2014; in It. *parole fonte*, cfr. Castagneto & Parente 2020). Here, source words will be referred to as W1 and W2 if called into question singularly. In *motel*, *motor* and *hotel* are the source words of the resulting blend.

25. Lehrer (2007) includes «the number and percentage of letters (or phonemes) of the source word [...]» present in the output among the criteria for a correct decoding of blends (Lehrer 2007, p. 126).

26. Morphosemantic transparency is linked as well to some kind of semantic plausibility between the two referents. For instance, *apericena* (< *aperitivo* + *cena*) could be viewed as a more transparent formation than *metrosessuale* (< *metropolitano* + *sessuale*), in view of the semantic proximity between the two source words. In the following typology, terminological choices are borrowed from Ronneberger-Sibold (2006).

It has been previously argued that semi-complete Italian blends retaining the second source word fully are more prototypical, while other patterns may be seen as more distant to the categorial core of blending (Thornton 2004b, p. 571)²⁷. The word parts retained in the resulting word are traditionally called *splinters* (Berman 1961, p. 279; cfr. Fandrych 2004)²⁸. More recently, Mattiello (2019) has pointed out how analogy could play an important role on blend formation, as we find blends based upon models of existing lexemes, e.g., *Nollywood* (< *Nigeria* + *Hollywood*), modeled after *Bollywood* (< *Bombay* + *Hollywood*); or upon the spreading of lexical series through reanalysis of splinters, e.g., the It. combining form *fanta-*, etymologically derived from the left-hand splinter of the blend *fantascienza* 'sci-fi' (< *fantasia* 'fantasy' or *fantastico* 'fantastic' + *scienza* 'science'), which has given rise to several new neologisms, for instance, *fantaeconomia* 'fictional economy' or *fantafilm* 'sci-fi film' (Mattiello 2019, pp. 19-22). Semantically, blends are classified following the terminology used in compounding (Castagneto & Parente 2020). Here, the typology found in Scalise & Bisetto (2008) has been employed in reference to blends, distinguishing among: *coordinative blends*, in which the two source words are co-hyponyms, as in *aeroboxe* 'sport combining aerobics with boxing' (< *aerobica* 'aerobics' + *boxe* 'boxing'); *subordinative blends*, in which an underlying complement specifies the semantic relationship between the two source words, for instance, *elisoccorso* 'rescue by means of a helicopter' (< *elicottero* 'helicopter' + *soccorso* 'rescue'); *attributive blends* like *liquiletame* 'liquid manure' (< *liquido* 'liquid' + *letame* 'manure'), in which W1 conveys an attribute of W2 (Scalise & Bisetto 2008, pp. 130-131).

To conclude the brief outline of these three extra-grammatical WFPs, a concise presentation of peripheral items pertaining to blending will be presented in d, as follows:

d. minor structural patterns, as *multiple blends*, formed by more than two source words, e.g., *acesulfame* 'acesulfame-K' < *acetico* 'acetic' + *sulphur* + *lattame* 'lactame'; and *interpolated blends*, in which W2 is inserted

27. Some authors argue that semi-complete blends which retain the second source words are not prototypical (Thornton 1993, pp. 147-148). In this study, they are considered so as far as Italian is our language of reference, in view of the fact that they are more numerous than lexemes following other structural patterns (cfr. the predominance of this pattern in Bertinetto 2001; Castagneto & Parente 2020).

28. In Italian, Migliorini (1949) has named them *tronconi*, lit. 'stumps' (Migliorini 1949, p. 86; cfr. Thornton 2004b, p. 569, note 2). In the English blend *brunch*, the splinters are *br-* and *-unch*.

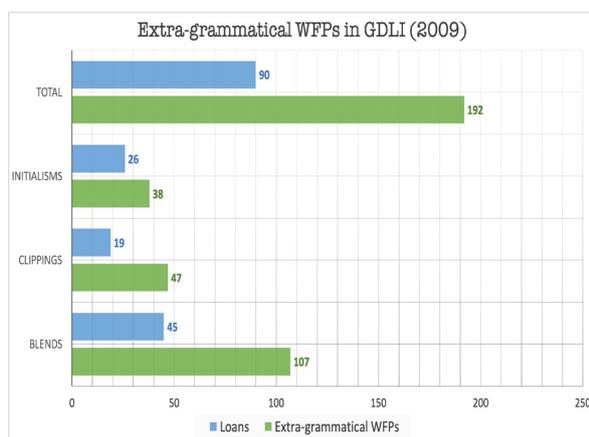
into W1, e.g., *itangliano* 'Italian variety mixed up with English words' < *italiano* 'Italian' + *inglese* 'English';

- constituent inversion, as in *ligre* 'liger' (< *leone* 'lion' + *tigre* 'tiger') vs. *tigone* 'tigon' (*tigre* + *leone*)²⁹;
- semantic ambiguity, as splinters may coincide with homophonic combining forms or affixes, e.g., *birbocrazia* 'rascal democracy' < *birbo* 'rascal' + *democrazia* 'democracy', *archistar* 'starchitect' < *architetto* 'architect' + *star*, *pervaporazione* 'pervaporation' < *permeabilità* 'permeability' + *evaporazione* 'evaporation';
- intra-word code-switching, as source word may pertain to two different languages, e.g., It. and Eng., in *folktronica* (Eng. *folk* + *elettronica* 'electronic') and *risto-book* (*ristorante* 'restaurant' + Eng. *book*); It. and Lat., in *resveratrolo* 'resveratrol' (< *resorcinolo* 'resorcinol' + Lat. *veratrum* 'hellebore'), *merinozio* (< Lat. *mēridiēs* + *equinozio*) (McArthur 1998).

IV. Analysis

The GDLI 2009 scrutiny has led to the compilation of a list containing 192 items, among which we find 107 blends (55.7%), 47 clippings (24.4%) and 38 initialisms (19.7%). The non-native lexemes are 90 (46.8%) in total: 45 blends (42%), 26 initialisms (68.4%) and 19 clippings (40.4%). Thus, lexical borrowing, especially from English as source-language, carves out an important part in the spreading of extra-grammatical formations in Italian³⁰.

The data outlined will be highlighted in the graph below (**fig. 3**):



29. The example, *tigone*, is drawn out from Thornton (2004b, p. 571).

30. It must be noted though that lexical borrowing can affect other domains of word formation as well, indeed, the emergent productivity of right-headed compounds in Italian is significant on this respect (cfr. Iacobini 2014).

A more detailed computation of the subclasses identified before (see sections 3.1, 3.2, 3.3) will be shown in the subsequent table:

initialization (38/192)	alphabetisms (20/38): <i>OGM</i>	
	acronyms (13/38): <i>Onlus</i>	syllabic acronyms (5/38): <i>co.co.pro.</i>
clipping (47/192)	monosyllabic (8/47): <i>veg</i>	
	disyllabic (36/47): <i>corto</i>	
	trisyllabic (3/47): <i>perquisa</i>	
blending (107/192)	fragment (31/107): <i>fantastiliardo, botox</i>	
	semi-complete (66/107): <i>aromacologia, apericena</i>	
	complete (3/107): <i>calciotto</i>	
	multiple (3/107): <i>acesulfame</i>	
	interpolated (4/107): <i>itagliano</i>	

fig. 4

As it could be noted, alphabetisms (20/38 – 52.6%) are the most common subclass inside the category of initialisms, whereas 37 disyllabic clippings (76.5%) prevail among other prosodic typologies. For what concerns blending, the two major structural patterns of Italian blends in our list are:

- semi-complete blends that retain W2 fully, e.g., *apericena* ‘a happy hour that can replace dinner’ (see note 26) (46/66);
- fragment blends formed by an initial and a final splinter, e.g., *fantastiliardo* ‘zillion’ (< *fantastico* ‘fantastic’ + *miliardo* ‘billion’) (25/31)³¹.

Before commenting our data occurrences inside the PEC corpus (Spina 2014), it could be useful to mention once again two brief considerations: the size of the corpus (see note 11) proved not to be ideal for an analysis which takes into account neologisms and/or lexemes which look rather obsolete or restricted in usage at the present time; at the same time though, the corpus subdivision in different textual genres consented to investigate in which texts such lexemes are more attested or, conversely, disfavoured. The subsequent graph will show in which diaphasic variety blends, clippings

31. Semi-complete blends that retain W1 fully are also quite numerous (20/66). Other minor patterns of fragment blending have been registered as well, but they won't be discussed further as they constitute minor tendencies.

and initialisms extracted from the GDLI 2009 are attested (**fig. 5**):

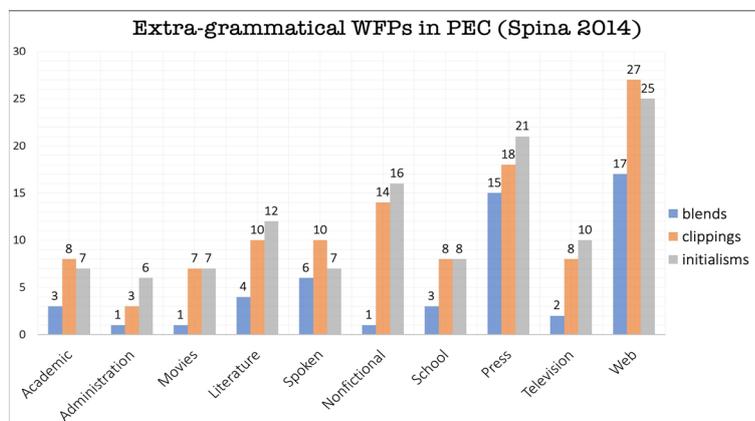


fig. 5

In terms of textual distribution and frequency of occurrence, in the PEC corpus: 29/38 initialisms are attested, with *TV* as the most frequent initialism in terms of global number of occurrences (2919 occ.) and textual distribution (1419 texts); 30/47 clippings are attested, with *auto* as the most frequent clipping in terms of global number of occurrences (2843 occ.) and textual distribution (1123 texts); 30/107 blends are attested, with *cantautore* as the most frequent blend in terms of global number of occurrences (159 occ.) and textual distribution (77 texts)³².

The usage of lexemes formed by extra-grammatical WFPs on the web clearly emerges as general trend. This is not surprising since the presence of lexemes related to technology or to the web itself. For example, concerning non-translated loanwords, we have listed the following items: *ADSL*, *URL*, *USB* and *IAD* (< *Internet Addiction Disorder*) among initialisms; clippings such as *blog* and *nick* (< *nickname*); blends formed by the *-ware* splinter (*adware*, *freeware*, *pornware*, *spyware* in our corpus), one fragment blend formed by two final splinters, as *netizen* (< *internet* + *citizen*) and two analogical fragment blends, like *vlog* (< *video* + *blog*) and *webjay*.

As it may be noted, the number of blends attested in most textual genres is very low. Indeed, many of them are neither neologisms, nor of current usage, take, for instance, *merinozio* (see above) or *gaglioffardo* 'scoundrel' (< *gaglioffo* 'clumsy' + *infingardo* 'treacherous'); other items, instead, may have a very restricted usage, e.g.,

32. Looking at the global number of occurrences for each lexeme inside the corpus implies that feminine and plural forms (e.g., *cantautori*, *cantautrice*, *cantautrici*) and spelling variants (*tv*, *tivù*, *tivvù*) have been counted as well.

skank < *ska* + *punk*, *ferrotel* 'hotel that host railwaymen on assignment' < *ferrovia* 'railway' + *hotel*). Moreover, technicisms, as *pervaporazione* or *acesulfame* (34/107 – 31.7%), are only scarcely attested (13/107).

The fact that many clippings of our corpus pertain to non-standard varieties (35/47 – 74.4%) could reflect their informality in varieties such as spoken and Internet Italian, in which clippings outweigh other extra-grammatical WFPs³³. At a closer look though, in the PEC corpus only occurrences of 18 diaphasically-marked clippings are registered, whereas the 12 clippings that pertain to standard Italian are all attested³⁴. In fact, the presence of lexicalised items, like *auto*, *bici* and *fax*, together with lexemes of common usage, as *meteo* and *blog*, accounts for the wider distribution of this latter subclass. As expected, initialisms tend to prevail in written varieties of Italian, such as literary, nonfictional texts and newspapers. In comparison to other extra-grammatical WFPs, the presence of initialisms in administrative texts is pervasive in comparison with other extra-grammatical categories, in particular, with clippings, which are probably too colloquial to occur massively in this textual genre³⁵. However, initialisms occur more than other categories in the special language of television (spoken language). If this tendency may surprise at first sight, it could be explained by the fact that many items in our corpus refer to social, political or economic issues, often discussed in news reports, such as *c.t.* (see note 10), *OGM* (see above), the French calque *Pacs* (< *PA* *Atto Civile di Solidarietà* 'civil solidarity pact'), the loanword *Nasdaq* (< *National Association of Securities Dealers Automated Quotation*); whereby others are now of common general usage, for example, *sms* (< *Short Message Service*), *tv* (< *TeleVision*), *dj* (< *Disc Jockey*). Initialisms are thus not restricted exclusively to written varieties of Italian as they are attested in the spoken language as well.

33. Indeed, 10 clippings are attested in spoken Italian, whereas only 7 initialisms and 6 blends appear, while 27 clippings are registered in the Italian web variety along with 25 initialisms and 17 blends.

34. Among non-standard clippings there are not-attested items pertaining to very sector-specific varieties, like *mono* (< *monocale* 'one-room apartment'), *bilo* (< *bilocale* 'two-room apartment') and *trilo* (< *trilocale*), typical of estate operators' jargon and only one, e.g., *garga* (< *gargagnano* 'pimp'), which is a clipping of a lexeme pertaining to a diatopic variety, specifically, the Turinese dialect. The diaphasic markedness is sometimes reported on the GDLI 2009, though for some items it was necessary to check the *Nuovo vocabolario di base della lingua italiana* (De Mauro 2016).

35. Among the 10 lexemes attested in bureaucratese we find: 6 initialisms (60%), 3 clippings (30%) and 1 blend (10%).

V. Conclusions

In this study, we have tried to analyse synthetically three extra-grammatical WFPs, namely, initialization, clipping and blending, which all involve *brevitas* on the word level, that is, phonological reduction. Brief, structural and semantic consideration on each WFP has been made, adopting a non-discrete view to categories of word formation. A list of lexemes formed by initialization, clipping and blending has been retrieved from a preliminary survey of the GDLI 2009 and a computation of the occurrences of each lexeme in this list inside the PEC corpus (Spina 2014) has been made. The scrutiny has confirmed that disyllabic clippings as well as semi-complete and fragment blends could be considered nearest to the categorial core of clipping and blending, at least in terms of sheer numbers. For what concerns initialisms, instead, alphabetisms are the most common subclass in the GDLI 2009. Passing on to the textual analysis, the three extra-grammatical WFPs under scrutiny are attested above all in Internet Italian and in newspapers.

This is not surprising, since, for instance, the abbreviatory nature of initialisms and clippings enable editors and authors to save space and characters. In fact, it has been pointed out that such devices respond to a universal principle of linguistic economy, which consent to employ a shortened lexeme maintaining its original referential function at the same time (cfr. Merlini Barbaresi 2007, pp. 42-43; Mattiello 2012, pp. 158-159). As we have seen, clippings and acronyms could be often morphosemantically opaque. In such cases, to disambiguate the referent expressed a common background of encyclopaedical knowledge between encoder and decoder is needed. Blending is employed to form lexemes with an unexpectedly-assembled shape in order to gain the reader/hearer's interest. For this reason, it is not difficult to find them in journal headings, especially in sport dailies. Initialization, clipping and blending are instances of word formation that are not marginal, as such words surround our daily life. English plays certainly a certain role in the spreading of extra-grammatical lexemes in Italian, though more data would be needed to state if this role is crucial or collateral. However, Italian blends and clippings appear to diverge from English ones, at least in structural terms, displaying patterns which are registered, but not predominant in English blends.

In this study the decision to treat extra-grammatical WFPs together inevitably led to a summary analysis, which must be carried further in more detail. GDLI 2009 has proved to be a source of data

which is not sufficient for such an analysis, indeed dictionary and databases of neologisms would suit best to this purpose and may add further evidence of these instances of word formation. From a corpus linguistics perspective, bigger web corpora would guarantee many more data and evidence on such phenomena. Nonetheless, many web corpora may be fuzzy and not always clear-cut as the PEC corpus is, an improvement from this point of view would be a *desideratum*. A suggestion for further improvements of research, then, addresses also the question of instruments currently available for corpus-based enquiries in Italian, which are still neither enough nor ideal.

References

- Algeo J., *Blends, a Structural and Systemic View*, in «American Speech», 52(1/2), 1977, pp. 47-64.
- Aronoff M., *Word Formation in Generative Grammar*, Cambridge (Mass.), London, MIT Press, 1976.
- Battaglia S. B. (a cura di), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Utet, 2002.
- Bauer L., *English word-formation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- Bauer L., *Compounds and Minor Word-formation Types*, in Aarts B. M. (a cura di), *The Handbook of English Linguistics*, Malden, Oxford, Victoria, Blackwell, 2006.
- Beliaeva N., *A study of English blends: From structure to meaning and back again*, in «Word Structure», 7(1), 2014, pp. 29-54.
- Berman J. M., *Contribution on Blending*, in «Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik», 9, 1961, pp. 278-281.
- Bertinetto P. M., *Blends and syllabic structure: A four-fold comparison*, in Lorente M., Alturo N., Boix E., Lloret M.-R., Payrató L. (a cura di), *La gramàtica i la semàntica en l'estudi de la variació*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2001.
- Brinton L. J., Traugott E. C., *Lexicalization and Language Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Cannon G., *Abbreviations and Acronyms in English Word-Formation*, in «American Speech», 64(2), 1989, pp. 99-127.
- Castagneto M., Parente E., *Ti va una apericena al ristorante? I blend in italiano come lessicalizzazioni complesse*, in Valenti I. (a cura di), *Lessicalizzazioni "complesse" ricerche e teoresi*, Roma, Aracne, 2020.

- De Mauro T., *Nuovo Vocabolario di Base della Lingua Italiana*, 2016.
 Tratto da Internazionale: dizionario.internazionale.it/nuovovocabolariodibase.
- Dressler W. U., Mayerthaler W., Panagl O., Wurzel W. U. (a cura di), *Leitmotifs in Natural Morphology*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 1987.
- Dressler W. U., Merlini Barbaresi L., *Morphopragmatics*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 1994.
- Dressler W. U., *Extragrammatical vs. marginal morphology*, in Doleschal U. T., Thornton A. M. (a cura di), *Extragrammatical and Marginal Morphology*, München, Lincom Europa, 2000.
- Dressler W. U., *Word-formation in Natural Morphology*, in Štekauer P. L. (a cura di), *Handbook of Word-formation*, Dordrecht, Springer, 2005.
- Fandrych I. M., *Non-Morphemic Word-Formation Processes: A Multi-Level Approach to Acronyms, Blends, Clippings and Onomatopoeia* (Ph.D. thesis), Bloemfontein, University of the Free State, 2004.
- Fandrych I. M., *Submorphemic elements in the formation of acronyms, blends and clippings*, in «Lexis: Lexical Submorphemics», 2, 2008, pp. 103-121.
- Grossmann M., Rainer F. (a cura di), *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Max Niemeyer, 2004.
- Iacobini C., *Composizione con elementi neoclassici*, in Grossmann M., Rainer F. (a cura di), *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Max Niemeyer, 2004.
- Iacobini C., *A constructionist account of the emergence of a new lexeme-formation pattern: Italian right-headed verbal compounds*, in *Carnets de Grammaire n°22 - Proceedings of the Décembrettes 8th International conference on morphology*, Toulouse, CLLE-ERSS, 2014.
- Jakubíček M., Kilgarriff A., Kovář V., Rychlý P., Suchomel V., *The TenTen corpus family*, in Hardie A., Love R. (a cura di), *7th International Corpus Linguistics Conference CL*, Lancaster, UCREL, 2013.
- Ježek E., *Lessico. Classi di parole, strutture, combinazioni*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Lehrer A., *Blendalicious*, in Munat J. (a cura di), *Lexical Creativity, Texts and Contexts*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 2007.
- López Rúa P., *On the structure of acronyms and neighbouring categories: A prototype-based account*, in «English Language and Linguistics», 6(1), 2002, pp. 31-60.

- López Rúa P., *Acronyms & Co.: A typology of typologies*, in «Estudios Ingleses de la Universidad Complutense», 12, 2004, pp. 109-129.
- Marchand H., *The categories and types of present-day English word-formation*, München, C. H. Beck, 1969.
- Mattiello E., *Abbreviations in English and Italian scientific discourse*, in «ESP Across Cultures», 9, Santo Spirito, Edipuglia, 2012, pp. 149-168.
- Mattiello E., *Extra-grammatical morphology in English*, Berlin, Boston, de Gruyter, 2013.
- Mattiello E., *A corpus-based analysis of new English blends*, in «Lexis: Blending in English», 14, 2019, pp. 1-28. DOI: <https://doi.org/10.4000/lexis.3660>.
- McArthur T., *Code-mixing and Code-switching*, in McArthur T. (a cura di), *Concise Oxford Companion to the English Language*, Oxford, Oxford University Press, 1998. Retrieved on September 3, 2022 from Encyclopedia.com: <https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/code-mixing-and-code-switching>.
- McCarthy J., Prince A., *Prosodic Morphology* (Unpublished manuscript), Amherst, Brandeis University, University of Massachusetts, 1986.
- McCarthy J., Prince A., *Foot and word in Prosodic Morphology: The Arabic broken plural*, in «Natural Language and Linguistic Theory», 8, 1990, pp. 209-283.
- Merlini Barbaresi L., *Il fenomeno delle sigle: Un primo schema di analisi*, in Garzone G., Salvi R. (a cura di), *Linguistica, linguaggi specialistici, didattica delle lingue: studi in onore di Leo Schena*, Roma, CISU, 2007.
- Migliorini B., *Uso ed abuso delle sigle*, in Migliorini B. (a cura di), *Conversazioni sulla lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1949.
- Migliorini B., *I nomi maschili in -a*, in Migliorini B. (a cura di), *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957.
- Montermini F., *Formazione delle parole e variazione sociolinguistica: il caso dell'apocope in italiano*, in Bauer R., Goebel H. (a cura di), *Parallela IX. Testo – variazione – informatica / Text – Variation – Informatik*, Weinheim, Gottfried Egert, 2002.
- Renner V., *An ecosystem view of English word-formation*, in «The Mental Lexicon», 15(1), 2020, pp. 4-20.
- Ronneberger-Sibold E., *Lexical Blends: Functionally Tuning the Transparency of Complex Words*, in «Folia Linguistica», 40 (1/2), 2006, pp. 155-181.
- Rosch E. H., *Natural Categories*, in «Cognitive Psychology», 4(3),

1973, pp. 328-350.

Sanguineti E. (a cura di), *Grande Dizionario Della Lingua Italiana. Supplemento 2009*, Torino, Utet, 2009.

Scalise S., *Generative morphology*, Dordrecht, Foris, 1984.

Scalise S., Bisetto A., *La struttura delle parole*, Bologna, Il Mulino, 2008.

Spina S., *Il Perugia Corpus: una risorsa di riferimento per l'italiano. Composizione, annotazione e valutazione*, in Basili R., Lenci A., Magnini B. (a cura di), *Proceedings of the First Italian Conference on Computational Linguistics CLiC-it 2014*, 1, Pisa, Pisa University Press, 2014.

Thornton A. M., *Italian blends*, in Tonelli L., Dressler W. U. (a cura di), *Natural morphology. Perspectives for the Nineties*, Padova, Unipress, 1993.

Thornton A. M., *On some phenomena of prosodic morphology in Italian: «accorciamenti», hypocoristics and prosodic delimitation*, in «Probus», 8(1), 1996, pp. 81-112.

Thornton A. M., *Riduzione*, in Grossmann M., Rainer F. (a cura di), *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Max Niemeyer, 2004a.

Thornton A. M., *Parole macedonia*, in Grossmann M., Rainer F. (a cura di), *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Max Niemeyer, 2004b.

Thornton A. M., *Morfologia*, Roma, Carocci, 2005.

Veeg
L
MILK

B

Fino Quattro



D



Strategie e pratiche delle
culture contemporanee

Il cinema “corto” di Leopoldo Fregoli *

Michelangelo Cardinaletti, Fabio Melelli

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Prima di cimentarsi con la Settima Arte, Leopoldo Fregoli, tra i più noti interpreti del trasformismo, intrattenne per lunghi anni un pubblico di varia estrazione nei teatri di tutto il mondo con spettacoli scanditi da numeri innovativi e esilaranti. Considerevole è stato il suo impegno nel cinema delle origini: Fregoli si è inserito con successo in quella nascente industria dell'intrattenimento, intuendone da subito le potenzialità. Nei suoi cortometraggi riesce a marcare e a diffondere uno stile peculiare, caratterizzato dalla rapidità della scena, nella quale egli stesso allestiva performance assurde e rocambolesche. Il cambio d'abito in tempi record delle macchiette interpretate, grazie anche ad una progettazione maniacale posta in essere da validi collaboratori, è un aspetto che merita ancora oggi di essere indagato, in special modo nella prospettiva proposta dalla call, con attenzione alla «brevitas» scenica, come nuova frontiera dell'intrattenimento di inizio '900.

Keywords: Cinema, Fregoli, Trasformismo, Cortometraggio.

Leopoldo Fregoli is one of the most famous exponents of transformism. Before his work in the Seventh Art, for long time he entertained a various audience in theaters all over the world with innovative and hilarious shows. His commitment to early cinema is considerable: Fregoli successfully joined the nascent entertainment industry sensing its potential. In his short films he creates and spreads his distinctive style, characterized by fast sequences of scenes, in which he himself sets up absurd and daring performances. The change of clothes in record time of his characters, put in place thanks to a precise organization, is an aspect that still deserves to be considered, especially in the view of this call, focusing on the scenic «brevitas» as a new frontier of entertainment during early 1900s.

Keywords: Cinema, Fregoli, Transformism, Short film.

I. Leopoldo Fregoli, l'uomo che inventò il trasformismo

Non c'è dubbio che Leopoldo Fregoli rappresenti una delle figure di maggior rilievo nell'ambito dello spettacolo di intrattenimento di fine XIX e inizio XX secolo. Silvio D'Amico, che fu testimone oculare delle sue performance, lo definì con un epiteto emblematico un «eccentrico trasformista» (Artieri 1987, p. 679).

Nel corso della carriera Fregoli si specializzò in un tipo di rappresentazione che ha pochi precedenti nella storia dello spettacolo. Attraverso un'organizzazione maniacale e sorprendente riusciva, in qualità di unico attore, a sostenere tutte le parti di un'intera scena, lasciando gli astanti senza parole. I suoi numeri teatrali erano scanditi da incredibili trasformazioni in grado di portare sul palco, nell'arco di un solo minuto, anche quattro personaggi contemporaneamente (a. b. 1936, p. 4).

Non deve stupire, dunque, che tale forma d'arte, estremamente

caratterizzata da effetti illusori che quasi sconfinano nella magia, fiorisca nell'epoca dei grandi illusionisti e prestidigitatori che alietavano il pubblico di *café-chantant*, teatri e *music hall*. Fregoli si inserisce perfettamente in quel contesto (non a caso esordisce proprio come prestigiatore), ottenendo un successo senza precedenti, non solo grazie ai geniali trucchi messi in atto per i rapidi travestimenti, ma anche in ragione di doti umane eccezionali (e. q., 1949, p. 3).

Gli spettacoli di Fregoli ben presto divennero famosi in tutto il mondo, rendendo quindi noto il fenomeno del trasformismo. Esso si diffuse nel teatro di varietà dell'Ottocento e consisteva in una serie di numeri, per lo più comici, fondati sul rapidissimo cambio di abiti e di trucco. Facendo susseguire una serie di travestimenti in tempi record, l'artista proponeva esibizioni altamente spettacolari in cui veniva esaltata la prodigiosa tecnica di metamorfosi, ma anche l'abilità nel passare dalla caratterizzazione teatrale di un personaggio ad un'altra, sia esso di sesso maschile o femminile¹.

Di questa forma di spettacolo Fregoli fu a lungo il più autorevole, se non l'unico grande interprete. Dal suo cognome fu anche derivato il termine "fregolismo", per denotare, in ambito politico, l'atteggiamento di chi compie clamorosi voltafaccia; allo stesso modo il trasformista italiano diede il nome ad una rara patologia psichiatrica denominata sindrome di Fregoli, per la quale il paziente ritiene di riconoscere in persone sconosciute i travestimenti di una persona a lui familiare, identificata come persecutrice (Yorston 1995, p. 796).

Per ciò che concerne il trasformismo non vi sono, andando a ritroso nella storia, spettacoli che si legano direttamente a questo fenomeno, palesandosi dunque come antenati di tale forma di rappresentazione. V'è da osservare, tuttavia, che sin dalle epoche più remote, soprattutto in tempi in cui l'esigenza di svago era assai considerata, possono rintracciarsi manifestazioni che hanno alcuni aspetti in comune.

Senza voler entrare nel dettaglio, si potrebbero intravedere nella pantomima, genere assai in voga presso gli antichi greci e romani,

* Il saggio è stato comunemente concepito. In particolare, Michelangelo Cardinaletti è responsabile dei paragrafi 1 e 2, Fabio Melelli dei paragrafi 3 e 4.

1. Fregoli frequentemente ricorreva alla trasformazione in personaggi femminili attraverso numeri che si basavano soprattutto sulla tipizzazione di sciantose e ingenue. In tal senso si potrebbe azzardare che Fregoli fu precursore, in qualche misura, del teatro *en travesti*, quella branca del varietà che si basava appunto sull'interpretazione di ruoli femminili da parte di uomini, stimolando nel pubblico il dubbio circa il vero sesso dell'artista. Fenomeno, se si vuole, riconducibile oggi ai popolari spettacoli *drag queen*.

gli elementi germinali dai quali il trasformismo trae la sua origine ideale. Con la moltiplicazione del narratore unico, imposta dall'evoluzione della tragedia, un solo attore poteva impersonare più ruoli, ovviamente alla nota condizione rappresentata dalla rinuncia della parola (cfr. Di Benedetto, Medda 1997, pp. 176-177). Nel corso della storia vi furono altri casi di rappresentazioni in cui l'attore ha assunto volti e personalità diversi, come attesta, ad esempio, l'espedito utilizzato dal commediografo francese Molière nel *Médecin volant* (cfr. Dandrey 1998, p. 102).

Occorre precisare, però, che il trasformismo, anche se potrebbe esservi erroneamente accostato, non presenta punti di contatto con la commedia dell'arte sviluppatasi nel Cinquecento. Gli spettacoli messi in scena da Fregoli, infatti, erano tutt'altro che improvvisati, in quanto per una buona riuscita necessitavano di un'organizzazione ferrea e di uno studio dettagliato dei momenti salienti della performance. Basti pensare che durante i mesi trascorsi all'Olympia di Parigi, per dar vita a più di cento personaggi si dotò di una équipe di ventitré persone che lo aiutavano a gestire i suoi ottocento costumi e le sue milleduecento parrucche, vale a dire ottocentosettanta casse di materiale per un peso complessivo di trenta tonnellate in grado di occupare ben quattro vagoni ferroviari (m. d. a. 1991, p. 23).

Traslochi di simile portata fanno venire in mente, non a caso, le tipiche migrazioni dei circhi. Il trasformismo, infatti, si diffuse contestualmente nell'ambito circense, con esibizioni che, essendo appositamente congeniate per quel tipo di ambiente, proponevano al pubblico perlopiù scenette basate sul cambio d'abito, con la differenza che non si dava luogo a nessuna caratterizzazione macchietistica, cosa che invece era una prerogativa del teatro di varietà. In questo senso si potrebbe sostenere che il trasformismo di Fregoli fu un fatto del tutto nuovo, peculiare di un momento storico caratterizzato da importanti cambiamenti sociali, culturali e politici.

Nell'offerta che si proponeva al pubblico di allora, il trasformismo si contraddistingueva da altre tipologie di spettacolo proprio per la rapidità degli interventi sulla scena, eseguiti ad una velocità tale da rendere l'esibizione tanto scenografica e incredibile, quanto breve e concisa. È da questo presupposto che il presente contributo intende partire, inserendosi con una prospettiva alternativa nell'indagine che la rivista promuove intorno al concetto di *brevitas*.

Volendo restituire al trasformismo – termine di cui si è irrimediabilmente appropriato il gergo politico – il suo vero e originario significato, è possibile sviluppare una riflessione intorno all'idea di *brevitas* scenica, un parametro imprescindibile attraverso cui

analizzare la carriera di Fregoli. Partendo da questo presupposto il saggio propone un focus su una rilevante parentesi della carriera di Fregoli, affermando dunque come l'idea di *brevitas* permei in modo sostanziale anche il pionieristico contributo offerto in ambito cinematografico, settore nel quale l'artista fu particolarmente attivo, sia pur in un lasso di tempo estremamente ridotto.

L'incrocio di traiettoria tra il trasformista e il cinematografo rappresenta un fatto di assoluta importanza. Come si vedrà, l'attività di Fregoli per il cinema ha risvolti tutt'altro che trascurabili. La relazione con la Settima Arte, dunque, sarà al centro del presente saggio, anche per rimarcare quanto Fregoli, intuendo le potenzialità del cinematografo, si adoperò per lo sviluppo e la diffusione di questa nuova tecnologia.

II. Fregoli e il cinematografo: ragioni di un approdo inevitabile

Dopo aver affrontato le peculiarità delle performance di Fregoli è importante interrogarsi sulle modalità con cui egli si sia avvicinato alla nuova invenzione del cinematografo, contribuendo grandemente alla sua diffusione.

Il primo dato da tenere in considerazione riguarda gli interessi privati di Fregoli. Come riportano le biografie, nell'arco di tutta la carriera il trasformista fu molto interessato alla fotografia. Allestì nel suo castello di Asti un vero e proprio laboratorio fotografico munito delle migliori tecnologie allora disponibili, cimentandosi soprattutto nella stereoscopia, quella tecnica fotografica che permetteva di ottenere un effetto tridimensionale grazie alla doppia impressione dell'immagine su una lastra di vetro (Rusconi, p. 246). Il cinematografo, dal canto suo, si basa proprio sul principio di mettere le immagini in movimento. Non poteva, dunque, questa nuova invenzione non attrarre l'interesse di un curioso sperimentatore come Fregoli.

Il secondo elemento che proiettò Fregoli – in tutti i sensi – verso il grande schermo fu il fermento culturale del tempo. Occorre tener conto che il momento di passaggio fra i due secoli è per il cinematografo una fase cruciale. Come osserva Di Giammatteo, l'Europa diviene un vero e proprio cantiere cinematografico tanto che «in numerose città sorgono i capannoni di vetro che ospitano gli attori e i tecnici intenti a indagare i segreti di un linguaggio e a coltivare il fascino di uno spettacolo nuovo» (Di Giammatteo 1998, p. 35).

Tale concitazione avrebbe prima o dopo investito un artista come Fregoli, avvezzo a trasferte europee ed extra-europee, quindi costantemente stimolato dalle novità che emergevano dagli ambienti che frequentava.

Altri importanti aspetti che determinarono l'approdo cinematografico sono da rintracciarsi nella natura stessa di Fregoli. In tal senso è condivisibile la riflessione svolta da Corsi quando afferma che

i suoi spettacoli abbiano precorso il cinema, in quanto per primi introdussero sulle scene quel dinamismo, quel ritmo, quel susseguirsi veloce di quadri, consentito da 'mutazioni' pressoché a vista, che era destinato a diventare la regola caratteristica della nuova arte del cinema (Corsi 1936, p. 417).

Il connubio con il cinematografo non si potrebbe spiegare, in effetti, se non si tenessero in considerazione le straordinarie capacità che gli permisero di allestire i suoi spettacoli teatrali. Fregoli era dotato di una spiccata verve comica, cosa che lo rendeva particolarmente gradito ad un pubblico piuttosto eterogeneo. Inoltre aveva un naturale talento da imitatore, esaltato da una mimica facciale in grado di plasmare il volto in base alle esigenze del numero da mettere in scena. Negli sketch che allestiva per i suoi spettacoli, di cui era anche autore, generava stupore non solo il gesto funambolico del frenetico travestimento, ma anche la caratterizzazione del personaggio interpretato. Tutti questi aspetti ben si conciliavano con le esigenze del nuovo intrattenimento. Che il cinema fosse nella natura stessa di Fregoli lo sostiene anche Paoletta: «se è possibile che il genio del cinema, ancora prima che negli ingranaggi dei Lumière, si sia incarnato in un essere in carne ed ossa, senza dubbio quest'uomo-cinematografo, nel senso letterale della parola, è Leopoldo Fregoli». (Paoletta 1956, p. 77)

Un'altra importante ragione che spinse Fregoli a indagare le potenzialità del cinematografo fu senz'altro il potere di richiamo che esso, sin dalle sue prime apparizioni, esercitò sul pubblico. Contrariamente a quanto credevano gli inventori della nuova tecnologia, i quali erano convinti che tale dispositivo non sarebbe durato che qualche mese, Fregoli intuì il potenziale espressivo che il nuovo mezzo di comunicazione possedeva. Collocando le proiezioni al termine dei propri spettacoli teatrali, nella celebre sezione del Fregoligraph, Fregoli non fece altro che sponsorizzare la propria immagine. Se è vero che al principio ottenne la licenza di proiettare le pellicole realizzate dai fratelli lionesi, successivamente Fregoli

propose al pubblico una serie di cortometraggi che egli stesso aveva ideato, interpretato e realizzato. Tutto questo, per utilizzare le parole di Brunetta, offre a Fregoli «la possibilità di officiare il primo rito divistico» attraverso una promozione pubblicitaria che mirava a «consolidare ed espandere il suo successo e stabilire un solido ponte tra il popolare café-chantant e la neonata forma di spettacolo» (Brunetta 2003, p. 42).

È anche in virtù di tale utilizzo che il cinematografo inizia a riscuotere successo oltre i confini francesi. Differentemente al contemporaneo Georges Méliès, il quale non risulta abbia mai proiettato pellicole fuori da Parigi, Fregoli, impegnato in tournée estere in Europa e Sud America, contribuì in modo decisivo a far conoscere il cinematografo in giro per il mondo, abbinando al proprio spettacolo la proiezione di alcuni cortometraggi (Rusconi 2011, p. 252).

Fregoli era un uomo esperto di platee, conosceva a fondo il pubblico dei teatri, e filtrava con grande intelligenza gli umori e i gradienti dei paganti. Era, a suo modo, un uomo d'affari. Sapeva bene cosa piacesse agli avventori delle sale e dei caffè, e cosa invece fosse bene evitare. La sua lunga esperienza teatrale gli permise quindi di comprendere, a partire dalle rudimentali pellicole dei Lumière, anche le potenzialità economiche del nuovo mezzo. Le proiezioni previste al termine dei propri spettacoli gli diedero la misura dell'interesse e del gradimento che esso suscitava nei confronti del pubblico, ben disposto a versare denari per vedere coi propri occhi l'invenzione di cui si stava tanto parlando. Fu quindi anche per ragioni economiche che Fregoli decise di investire propri capitali nel cinematografo.

Anche se Fregoli, come sostiene Brunetta, sembra non avere del tutto «la capacità di intuire le possibilità narrative del mezzo a sua disposizione» (Brunetta 2008, p. 28), occorre riconoscere all'artista romano il merito di alcune importanti intuizioni tecniche. Accorgimenti che mise in atto proprio perché spinto dall'urgenza di poter contribuire direttamente al progresso scientifico di questo nuovo mezzo. È a Fregoli che si devono alcune importanti trovate, come l'applicazione del colore sulla pellicola, l'idea di proiettare la bobina al contrario (ottenendo un effetto illusorio molto potente per il pubblico di allora) e la sonorizzazione delle immagini attraverso un procedimento unico (Fregoli era solito nascondersi dietro lo schermo per dare voce in tempo reale ai personaggi coinvolti nelle scene proiettate).

Sembra infine esserci una ragione superiore che determinò l'i-

inevitabile contatto tra Fregoli e il mondo del cinema. Propiziato dal destino, l'evento decisivo avvenne a Lione, quando per un suo spettacolo, in scena al Théâtre des Célestins, si accomodò tra le poltrone della prima fila Louis Lumière, inventore insieme al fratello Auguste del primo prototipo di proiezione. È grazie a questo fatidico incontro – al di là di tutte le considerazioni sopraelencate – che a Fregoli si aprirà la via del cinematografo, con i risultati che ora vedremo.

III. Un'invenzione pionieristica: il Fregoligraph

L'incontro tra Leopoldo Fregoli e i fratelli Lumière, segnatamente Louis, avvenne nel 1895, quando il trasformista italiano si trovava a Lione, impegnato in una serie di spettacoli al Théâtre des Célestins. Conosciuti i due inventori francesi e dopo avere visitato la loro fabbrica, Fregoli decise di chiedergli il diritto esclusivo di utilizzare un loro apparecchio cinematografico (Taffon 1998).

Facendone una attrazione nei suoi spettacoli, con questa rudimentale macchina iniziò a proiettare dei brevissimi film, che venivano presentati al pubblico a completamento dei suoi numeri. Come racconta lo stesso Fregoli:

Convinto che la proiezione di quei primi saggi cinematografici alla fine di ogni mio spettacolo potesse essere una vera attrattiva e suscitare un vivo interesse nel pubblico, chiesi ai fratelli Lumière il permesso di proiettare le loro pellicole. I due scienziati, entrati subito con me in grande familiarità, aderirono, mi consegnarono un apparecchio di proiezione e con esso il diritto di esclusività, per i miei spettacoli, di un notevole gruppo di brevissimi film (Fregoli 1936, p. 216).

Fregoli fu quindi uno dei primi uomini di spettacolo italiani a intuire come l'invenzione dei fratelli Lumière avrebbe potuto cambiare le sorti della storia dello spettacolo, in questo rivelandosi un vero pioniere della Settima Arte. La forma breve del film delle origini e i trucchi che anche il cinema "primitivo" consentiva (arrestando la pellicola nella macchina si poteva passare da un'inquadratura a un'altra realizzata a distanza di tempo, il che era assolutamente funzionale alle trasformazioni di Fregoli), erano assolutamente congeniali al tipo di spettacoli di Fregoli.

L'artista romano, a pochi anni dalla morte, nel 1935, ricordava ancora le circostanze in cui aveva conosciuto Louis Lumière, che casualmente si trovava in sala durante un suo spettacolo al Théâtre

des Célestins e di come conosciuto, ebbe l'occasione di svolgere un vero e proprio tirocinio nella sua officina lionese, apprendendo i segreti della tecnica cinematografica (Fregoli 1935, p. 7).

Inizialmente Fregoli proiettò dei brevissimi film prodotti dagli stessi Lumière, ma in seguito si rese conto che li poteva realizzare egli stesso. Così, con la probabile collaborazione di Luca Comerio, altro pioniere del cinema italiano, inaugurò una ricca produzione di cortometraggi, tra cui desta particolare impressione *Fregoli dietro le quinte*, come suggerisce Brunetta «primo vero esempio di *backstage*» (Brunetta 2003, p. 42), in cui vengono mostrati i segreti della sua arte trasformista (Colagreco 2002, p. 46). Probabilmente fu in Inghilterra, nel 1898, che Fregoli ebbe l'idea del Fregoligraph:

In breve misi insieme una notevole raccolta di pellicole, le quali chiudevano brillantemente ogni mia rappresentazione, proiettate sopra uno schermo che io stesso mi ero costruito, con un'appariscente cornice adorna di lampadine colorate. Chiamai tutto ciò Fregoligraph (Fregoli 1936, p. 218).

Caratteristica delle proiezioni del Fregoligraph era l'assoluta qualità in termini di luminosità e nitidezza. Inoltre Fregoli si posizionava sovente dietro lo schermo per doppiare in diretta i personaggi delle pellicole, anticipando soluzioni peculiari del cinema sonoro, il quale sarebbe arrivato in Italia solo nel 1930 con *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli. Racconta Fregoli nella sua autobiografia:

Nascosto tra le quinte, di fianco allo schermo (la proiezione avveniva per trasparenza, dal palcoscenico), io pronunciavo le battute di ogni personaggio del film e cantavo i piccoli brani musicali, accompagnati dall'orchestra, tutto ciò con perfetto sincronismo, riuscendo a dare veramente l'impressione che parole e note uscissero dallo schermo (Fregoli 1936, p. 219).

Osservò Glauco Pellegrini dalle colonne de «La revue du cinèma»: «Il n'y a pas de doute possible: Leopoldo Fregoli, le transformiste romain, est, de fait, le premier "appareil" de projection sonore du monde» (Pellegrini 1948, p. 50).

Di fatto il Fregoligraph rappresentava un perfezionamento del cinematografo Lumière, presto diventato obsoleto di fronte all'evoluzione del mezzo cinematografico (Colagreco 2002, p. 45). Le caratteristiche del Fregoligraph furono funzionali allo spettacolo cinematografico fino al 1902-1903, quando ai brevissimi film delle origini, che arrivavano al massimo a pochi minuti, subentrarono film dalla durata più lunga: il pubblico stesso iniziò a preferire sto-

rie più articolate e sviluppate. Il 1902 è in particolare un anno spartiacque nella storia del cinema, essendo l'anno in cui viene realizzato *Voyage dans la lune* di George Méliès, un film dalla durata per l'epoca ragguardevole di quattordici minuti. Il film di Méliès, ricco di trucchi e soluzioni visive, permette al cinematografo di compiere un significativo balzo in avanti in termini di linguaggio e di valore estetico².

Ciononostante, Fregoli continua a portare avanti il suo Fregoligraph almeno fino al 1904. D'altra parte il problema della eccessiva brevità dei prodotti del cinematografo era ben presente a Fregoli fin dall'esordio del Fregoligraph, tanto da aver cercato di ovviare all'inconveniente montando insieme più film:

La lunghezza massima di queste pellicole era di 18 metri. Ebbi l'idea allora di raggrupparne quattro insieme e di proiettarle senza interruzione. Fabbricammo, io e il mio meccanico Müller, due ruote, che disponemmo, una al di sopra dell'apparecchio di proiezione, l'altra al di sotto, in modo che, messe in movimento, permettessero alla pellicola della bobina superiore di passare ed avvolgersi sulla inferiore. Così eravamo in grado di proiettare un film di ben 50 metri (Fregoli 1936, pp. 217-218).

A distanza di oltre cento anni si può valutare l'enorme portata innovativa del Fregoligraph e annoverare Leopoldo Fregoli tra le fila degli inventori italiani del cinematografo. Il suo trasformismo ben si coniugava con la nascita e lo sviluppo di un'arte nuova, che sarebbe presto uscita dal ghetto del fenomeno da baraccone e della curiosità scientifica, per assurgere a spettacolo popolare e intrattenimento per eccellenza. Su tutto questo Fregoli rifletteva a pochi anni dalla morte: «Io forse avevo intuito – riferisco sempre il giudizio di miei critici – che il pubblico, tediato dalle lungaggini delle commedie usuali, chiedeva rapidità di effetti e continui incalzare di trovate sceniche» (Fregoli 1936, p. 220).

IV. I film “corti” di Fregoli

Fregoli trova nel cinema delle origini un territorio di espressione privilegiato: la brevità dei primissimi film realizzati con la tecnologia dei Lumière (basti pensare ai classici *La sortie de l'usine*

2. È opportuno sottolineare, a riprova dell'importante ruolo rivestito da Leopoldo Fregoli nella prime fasi della storia del cinema, che proprio lo stesso George Méliès lo abbia diretto in un cortometraggio realizzato nel 1899 dal titolo *L'Homme Protée* (Nohain, Caradec 1968, p. 86).

Lumière, 1895, e *L'arrivée d'un train à La Ciotat*, 1896, ma anche al comico *L'arroseur arrosé*, 1895, tutti e tre opera degli stessi fratelli lionesi), come detto, ben si adatta alla tipologia di spettacolo del celebre trasformista, che fa della velocità dei cambiamenti di abito e trucco un peculiare punto di forza. Inoltre la visione statica e frontale del primo cinema, con l'obiettivo a simulare lo sguardo di un immaginario spettatore posto in platea, surroga l'esperienza fisica dello spettacolo teatrale, che è la dimensione propria dell'espressione "fregoliana". In un'unica inquadratura, lunga quanto un intero film, Fregoli sintetizza la sua arte, riducendo al massimo ogni possibile momento morto, asciugando l'immagine di tutto quello che possa apparire superfluo e non finalizzato alla puntuale focalizzazione del protagonista, ripreso perlopiù a figura intera.

La Cineteca Nazionale di Roma conserva ventotto film di Leopoldo Fregoli, nel loro supporto originale, realizzati tra il 1897 e il 1899. All'interno del "Portale del cinema muto italiano", piattaforma realizzata dal CSC – Cineteca Nazionale in collaborazione con la Direzione Nazionale Cinema del Mibact, è riportato che:

Ogni elemento è costituito da una bobina di 15-20 metri di pellicola nitrato, in formato originale Lumière 35mm con un'unica perforazione per lato; quasi tutte le bobine hanno immagine positiva e imbibizione gialla, a eccezione di due copie che presentano un'aggiunta di colore dipinto a mano e di un negativo b/n³.

Questi film sono stati restaurati nel 1995 dagli Archive du Film del Centre National de la Cinematographie di Bois de Arcy. Sul web, nel portale sopracitato, è possibile visionare quindici di questi film, un numero più che sufficiente per analizzare la prassi cinematografica del grande trasformista.

Il primo dell'elenco si intitola *Burla al marito* e dura appena cinquantasei secondi (tutti i film di Fregoli presenti nel portale hanno una durata al di sotto del minuto). In questo brevissimo cortometraggio Fregoli dà prova delle sue capacità trasformistiche: nei panni femminili di una donna si presenta alla padrona di casa, fingendosi una sua amica e gabbando il marito, sul punto di uscire. Rimasto solo con la donna, Fregoli può riprendere i suoi panni maschili e insidiare per sovrapprezzo anche la cameriera, oggetto anch'ella di baci ed effusioni.

Dal punto di vista formale, il film è segnato da quelle che erano le

3. La citazione è tratta dal seguente link <<https://www.ilcinemamuto.it/betatest/temi/percorsi/fregoli/>> (Consultato il 10 settembre 2022).

convenzioni cinematografiche di un'epoca in cui ancora non si ricorreva al montaggio e in cui i film si esaurivano sovente in una sola inquadratura, più o meno lunga, con la camera fissa e una visione assolutamente frontale, un impianto scenografico teatrale e una relativa mancanza di profondità di campo. Non ci sono cambi di scena nei film di Fregoli, né tantomeno movimenti della macchina, come carrelli o panoramiche, tutto si risolve nella staticità del mezzo di ripresa, compensato dal dinamismo di Fregoli, che chiude *Burla al marito*, come d'altra parte quasi tutti i suoi film, rivolgendosi direttamente al pubblico, salutandolo con un inchino appena accennato e un sorriso di aperto auto-compiacimento, come a dire: «avete visto quanto sono bravo?».

Lo sguardo in macchina conclusivo, il *camera-look*, che poi diventerà una prerogativa di un comico come Oliver Hardy, certifica la popolarità di Fregoli da un lato (in un'epoca in cui gli interpreti dei film erano degli assoluti sconosciuti e, per molto tempo ancora, non avranno neppure il nome sui titoli di testa) e dall'altro la loro contestualizzazione in un programma d'intrattenimento più ampio, come erano gli spettacoli dal vivo di Fregoli.

Si può immaginare che questi film erano una sorta di completamento dello spettacolo di Fregoli, andando in alcuni casi nella direzione di svelare qualche piccolo trucco del celebre fantasista. È il caso di *Segreto per svestirsi (con aiuto)*, o *Fregoli dietro le quinte 1*, dove assistiamo nell'arco di meno di un minuto a tutta una serie di trasformazioni di Fregoli rese possibili dall'ausilio di quattro persone che lo aiutano a togliersi e ad indossare gli abiti, anche femminili, previsti per i diversi personaggi. La forma brevissima di questi due film, e degli altri che è possibile visionare sul web, naturalmente è in linea con la produzione cinematografica dell'epoca, dimensionata su durate analoghe.

Non sono passati molti anni, piuttosto che mesi, per esempio, da *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1896), celeberrimo film dei fratelli Lumière della durata di cinquanta secondi. Anzi a differenza dei primi film dei Lumière, in quelli di Fregoli possiamo notare anche l'uso pionieristico del colore, ottenuto con l'imbibizione, un procedimento attraverso il quale la pellicola positiva, sviluppata, veniva immersa in dei bagni di colore all'anilina (Raffaelli 2003, p. 99). In un caso, *Fregoli giochi di prestigio 1*, abbiamo anche fotogrammi colorati di rosso, a mano. È la scena in cui Fregoli, nei panni di un canuto prestigiatore, moltiplica i fiori che ha in mano, spargendoli a terra.

Fregoli non prese parte all'evoluzione del cinema verso forme

narrative più compiute, né liberò la macchina da presa dalla sua sostanziale fissità – utilizzando la Settima Arte soprattutto a fini “magici”, puntando a destare la meraviglia stupita dell’audience, nella tradizione più di Méliès che dei Lumière – e tuttavia il suo contributo alla storia del cinema è indubbio: la concisione dei suoi brevi film nell’epoca di TikTok ci sembra straordinariamente moderna e attuale, così come la sua predilezione per il trasformismo gender. L’asciuttezza dei suoi cortometraggi, sempre rigorosamente scanditi dalla velocità del suo cangiante estro, appare in sintonia con le modalità della fruizione contemporanea dei contenuti video, improntata alla brevissima durata delle nuove forme della comunicazione per immagini in movimento.

Fregoli continuò a calcare i palcoscenici di tutto il mondo fino alla metà degli anni Venti (l’ultimo spettacolo lo tenne nella città brasiliana di Niteroi nel febbraio del 1925), pochi anni prima che il cinema acquisisse la parola. Si allontanò dal teatro prima del tempo, non per gli affanni dell’età, ma per il progressivo esaurirsi della sua vena creativa. Dopo aver guadagnato ingenti capitali e averli sperperati anche a causa della troppa generosità, si ritirò dalle scene garantendosi un degno pensionamento (Simoni 1936, p. 3).

Gravemente ammalato, si spense nella sua casa di Viareggio il 26 novembre 1936. A quanti amarono la genialità della sua arte regalò un ultimo sorriso, nel segno di una provocazione di gusto futuristico, facendo scrivere sulla propria lapide: «Qui Leopoldo Fregoli compì la sua ultima trasformazione».

Bibliografia

- a. b., *È scomparso l’artista dai cento volti*, in «Stampa Sera», 27 novembre 1936, p. 4.
- Artieri G., *Quarant’anni di Repubblica*, Milano, Mondadori, 1987.
- Brunetta G. P., *Guida alla storia del cinema italiano*, Torino, Einaudi, 2003.
- Brunetta G. P., *Il cinema muto italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- Corsi M., *Fregoli pioniere del muto e precursore del sonoro*, in «Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica», v. I, n. 11, 10 dicembre 1936, pp. 416-417.
- Dandrey P., *La médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, Parigi, Klincksieck, 1998.
- Di Benedetto V., Medda E., *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 1997.

- Di Giammatteo F., *Storia del cinema*, Venezia, Marsilio, 1998.
- e. q., *Fregoli, il camaleonte*, in «Stampa Sera», 29 giugno 1949, p. 3.
- Fregoli L., *Fregoli raccontato da Fregoli*, Milano, Rizzoli, 1936.
- Fregoli L., *Il compleanno del cinema*, in «Cinema Illustrazione», v. X, n. 13, 27 marzo 1935, p. 7.
- Colagreco L., *Leopoldo Fregoli tra teatro e cinema*, in «Bianco & Nero», n.3/4, 2002, pp. 40-61.
- m. d. a., *Fregoli un corpo e mille anime*, in «La Stampa», 16 aprile 1991, p. 23.
- Nohain J., Caradec F., *Fregoli 1867-1936: sa vie et ses secrets*, Parigi, La Jeune Parque, 1968.
- Paolella R., *Storia del cinema muto*, Giannini, Napoli, 1956.
- Pellegrini G., *Fregoli ou le premier "appareil" de projection sonore*, in «La revue du cinéma», t. III, n. 14, 14 giugno 1948, pp. 48-51.
- Raffaelli S., *L'italiano nel cinema muto*, Cesati, Firenze, 2003.
- Rusconi A., *Fregoli. La biografia*, Viterbo, Stampa Alternativa / Nuovi Equilibri, 2011.
- Simoni R., *Fregoli*, in «Corriere della Sera» 28 novembre 1936, p. 3.
- Taffon G., ad vocem *Fregoli, Leopoldo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 50, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 1998, < https://www.treccani.it/enciclopedia/leopoldo-fregoli_%28Dizionario-Biografico%29/> (consultato il 10 settembre 2022).
- Yorston G., *The life of Leopoldo Fregoli*, in «Psychiatric Bulletin», n. 19, 1995, pp. 764-766.

Blanchot

Q

fr a]

IX

I linguaggi del frammento. Briciole di filosofia

Luca Montanari

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Questo lavoro si propone di approfondire la complessa natura epistemologica del frammento che Maurice Blanchot ci restituisce nell'opera *L'Entretien infini*. Nell'affrontare il frammento, ci soffermeremo sia sulla sua dimensione più empiricamente scritturale, sia sulla sua problematicità ontologica legata a un'indagine filosofica sui limiti del linguaggio. Infine, avanza una nostra personale critica legata al rapporto tra linguaggio e verità a partire, appunto, da una rilettura ermeneutica del significato del frammento.

Keywords: Maurice Blanchot, frammento, ermeneutica, ontologia del linguaggio

This work aims to deepen the complex epistemological nature of the fragment that Maurice Blanchot returns to us in the work *L'Entretien infini*. In dealing with the fragment, we will focus both on its more empirically scriptural dimension and, also, on its ontological problematic nature linked to a philosophical investigation of the limits of language. Finally, we will advance our personal critique linked to the relationship between language and truth starting, precisely, from a hermeneutic rereading of the meaning of the fragment.

Keywords: Maurice Blanchot, Fragment, Hermeneutics, Ontology of Language

All'interno dell'opera *L'Entretien infini*, Maurice Blanchot dedica al poeta francese René Char una breve ma ricca sezione intitolata *Parola frammentaria*. A ben vedere, questo componimento non ha particolarmente a che fare con un'analisi, più o meno rigorosa, dell'opera di Char; una delle caratteristiche peculiari della scrittura di Blanchot, d'altronde, consiste proprio in questo rifiuto di un'esposizione chiara e concettualmente levigata, accompagnata anche alla singolare eccentricità e difficoltà del suo linguaggio. In *Parola frammentaria*, infatti, il nostro autore usa i componenti del poeta francese come un invito a interrogarsi su quella sorta di *pathos* drammatico che, a suo parere, caratterizza la scrittura e, più in generale, il linguaggio. In tal senso, allora, la parola frammentaria diventa un'occasione per introdurci a una densa discussione circa il ruolo epistemologico di questa «natura tragica, intervallata [e] rapace» (Blanchot 2015, p. 372) della scrittura.

Già dalla prima pagina di questa breve trattazione, Blanchot mette subito in chiaro la peculiare difficoltà che il termine frammento ci evoca; esso «è un sostantivo, eppure ha la forza di un verbo, ma di un verbo assente: frantumazione, tracce senza resti, l'interruzione come parola quando la pausa dell'intermittenza non arresta il divenire, ma anzi lo provoca nella rottura che gli è propria» (Blanchot 2015, p. 372). Dire frammento non significa dunque, banalmente,

indicare il venir meno di una realtà scritturale unitaria preesistente o la speranza di una sua ricomposizione futura. Ciò che, secondo l'autore, ci rende difficile concepire la natura profonda del frammento – al di là dell'ovvio dato empirico della mancanza e dell'interruzione – è la nostra esigenza di comprensione in vista di una totalità; sarebbe a dire, del pregiudizio per cui la vista è sempre vista d'insieme. L'esigenza che si afferma è, allora, quella di una sorta di conversione dello sguardo che permetta di passare dal frammento come mero dato empirico di una mancanza al frammentario nelle sue valenze sia epistemologiche che ontologiche. Afferma in proposito il nostro autore:

chi dice frammento non deve dire soltanto frammentazione di una realtà preesistente o momento di un insieme ancora a venire. Ciò che rende difficile concepirlo è l'esigenza della comprensione in virtù della quale non è possibile conoscenza se non del tutto [...]. Secondo questa comprensione occorrerebbe che, quando c'è un frammento, ci sia una designazione sottointesa di qualcosa d'intero che è stato tale anteriormente o lo sarà in seguito [...] Ma nella violenza del frammento [...] ci si offre tutt'altro rapporto, almeno come promessa e come compito (Blanchot 2015, p. 372).

Come mai Blanchot sembra parlarci di una sorta di finzione dell'intero? La ragione è presto spiegata. Perché l'intero è, in realtà, la parte visibile di un processo complesso e sotterraneo; il concetto stesso è una costruzione artificiale le cui forme levigate e rassicuranti nascondono sempre quelle discrepanze e quegli stridii del cui occultamento sorge¹: una dissonanza irriducibile della frammentarietà del linguaggio in relazione al reale. Il linguaggio non è un veicolo neutrale e trasparente per la trasmissione dei messaggi; esso, nella prospettiva di Blanchot, acquista una sorta di potere di morte che – tramite la nomina e la significazione – è capace di ridurre l'esistenza all'esistente². Bisogna quindi sottomettere il linguaggio a una certa «esperienza frazionante, ossia di separazione e di discontinuità» (Blanchot 2015, p. 373). Il frammento, infatti, esibisce una sorta di esilio della parola dalla presunzione della piena esplicitazione tipica del concetto; esso afferma un nuovo tipo di rapporto con quell'extra-linguistico – quel fuori, per usare la termi-

1. Sull'argomento cfr. M. Antonioli, *L'écriture de Maurice Blanchot: Fiction et théorie*, Paris, Kimé, 1999; P. Fries, *La théorie fictive de Maurice Blanchot*, Paris, Harmattan, 1999.

2. Cfr. R. Rinaldi, *La morte e la sua immagine nell'opera di Maurice Blanchot*, in «*Nóema*», 2013, 1, pp. 1-11.

nologia di Blanchot – che è annientato dal linguaggio stesso³. «Così il poema frammentato è un poema non incompiuto, ma che apre a un altro modo del compimento: quel modo che è in gioco nell’attesa, nell’interrogare o in un’affermazione irriducibile all’unità» (Blanchot 2015, p. 373). Come va pensato, quindi, il frammento? Perché Blanchot sembra invitarci a passare dal sostantivo frammento all’aggettivo frammentario?

Per rispondere a queste domande riteniamo opportuno seguire le indicazioni che ci sono fornite da Giovanni Bottioli nella sua ampia introduzione a *L’Entretien infini*. Questa particolare forma di connessione, dischiusa proprio dal frammento, che ci conduce dall’unità alla molteplicità, va pensata secondo una struttura organizzativa di tipo metonimico. La struttura organizzativa del frammento, infatti, non ha nulla a che fare con l’armonia o la conciliazione delle sue parti ma porrà queste ultime in relazione proprio per mezzo della disgiunzione e della divergenza: la parola frammentaria esibisce «un’organizzazione che non compone ma giustappone, ossia lascia esterni gli uni rispetto agli altri i termini che entrano in relazione, rispettando e riservando questa esteriorità, quella distanza, come il principio – sempre già destituito – di ogni significato» (Blanchot 2015, p. 373).

Quanto detto ci aiuta a comprendere al meglio le ragioni di questo uso metonimico del termine frammento. Per Blanchot, come abbiamo già ricordato, il frammento non sottintende nessun intero che gli sia antecedente o successivo. Il frammento non ha nulla a che vedere con l’assunto mereologico della relazione parti-tutto; esso, piuttosto, è «come un blocco al quale nulla sembra potersi aggrappare» (Blanchot 2015, p. 373). Questa caratteristica segna, infatti, anche la sua profonda differenza rispetto ad altre “forme brevi” come, per esempio, l’apofteuismo; mentre quest’ultimo è autonomo e acquista significato in se stesso proprio grazie alla sua limitatezza, il frammento, manifestandosi secondo un ordine di tipo paratattico, si basa «su rapporti i cui termini stanno *en dehors* gli uni rispetto agli altri, e tuttavia non è banalmente disordine o incoerenza: è una coerenza di rapporti senza rapporti» (Bottioli 2015, p. XXXVIII).

Il linguaggio, nel suo accadere, provoca la perdita di numerose linee di significazione; non è quindi per nulla facile comprendere a cosa il frammento si opponga né da cosa realmente si differenzi.

3. Cfr. M. Blanchot, *La Littérature et le droit à la mort*, in «Critique», n° 20, 1948 (trad. it., *La letteratura e il diritto alla morte*, in Id., *La follia del giorno*, Reggio Emilia, Elitropia, 1982, pp. 92-99).

In proposito, rileggendo Nietzsche, Blanchot afferma che «il frammento non precede il tutto, ma si dice al di fuori del tutto e dopo di esso» (Blanchot 2015, p. 189). Il frammentario di cui ci parla l'autore, quindi, non è da intendersi come una mera contrapposizione rispetto al profilo ontologico di un sistema (presunto) totale che sarebbe, di fatto, riaffermato in questa banale opposizione speculare. Il frammento indica, piuttosto, quell'antitesi assoluta a ogni sistematicità; quell'energia destabilizzante e caotica che marca in profondità ogni scrittura⁴. La parola frammentaria assume quindi un ruolo di fondamentale rilievo per la scrittura blanchotiana non solo da un punto di vista epistemologico ma, altresì, anche ontologico. Come afferma in proposito Filippo Secchieri: «non sembra azzardato vedere nella condizione frammentaria la condizione naturale e naturalmente artificiosa della scrittura, considerata nel suo negarsi all'interezza di un progetto così come alla regolarità di un'attuazione forzosamente consequenziale» (Secchieri 2008, p. 397).

Se ciò che caratterizza il frammentario è, dunque, quest'assenza di forma percettivamente definita o di determinazione finalistica, allora esso indicherà quella traccia che nel pensiero di Blanchot segna l'aspirazione stessa della parola: quella "scrittura al di là della scrittura" che si relaziona con il fuori⁵. Questo movimento fondamentale del pensiero che si apre all'extra-linguistico, in opposizione a una concezione forte di determinatezza, interroga quell'estraneità che non può essere ricondotta a semplice oggetto da parte della scrittura⁶.

L'ignoto che è in gioco nella ricerca non è né oggetto né soggetto. Il rapporto di parola in cui si articola l'ignoto è un rapporto di infinità [...] È facile vedere le soluzioni che rischiano di essere incompatibili col problema: ad esempio un linguaggio di affermazione e di risposta, oppure un linguaggio lineare dallo sviluppo semplice, insomma un linguaggio in cui non sia messo in gioco il linguaggio stesso (Blanchot 2015, p. 9).

Il linguaggio, nella prospettiva di Blanchot, risponde infatti a due

4. Cfr. Id., *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1949 (trad. it., *Lautréamont e Sade*, Milano, SE, 2003); Id., *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980 (trad. it., *La scrittura del disastro*, Milano, SE, 1990).

5. Sull'argomento cfr. A. L. Schulte Nordholt, *Maurice Blanchot: l'écriture comme expérience du dehors*, Genève, Droz, 1995.

6. Scriveva Blanchot ne *La bestia di Lascaux* «Come la parola sacra, la scrittura proviene dall'ignoto, è senza autore, senza origine, e quindi rinvia a qualcosa di più originale. Dietro alla parola dello scritto nessuno è presente ma quella parola dà voce all'assenza» (Blanchot 1983, p.14).

esigenze fondamentali e strettamente interconnesse: da un lato esso trasmette la possibilità di intendere un mondo chiaramente definito e intersoggettivamente comunicabile e, dall'altro lato, esso risponde a quello che il nostro autore non esita a definire il "grande rifiuto", cioè il rifiuto della morte. L'esperienza più propria del linguaggio consiste dunque in un'organizzazione che, per sua natura, eternalizza quanto designato; in tal modo, esso rivela solo la parte imperitura di ciò che nomina e che, proprio in questo venir meno della sua componente caduca, genera l'idea e l'universale⁷. L'attualizzazione del linguaggio è, dunque, questa presentificazione senza presente che non apre al passato; questa fascinazione, così ben presente nella scrittura, che «rovescia immediatamente ciò che nomina per trasformarlo in qualcosa d'altro» (Blanchot 2015, p. 43). L'ingresso nel linguaggio, infatti, comporta sempre una perdita nascosta dietro l'illusione della padronanza: «la distanza da ciò che muore è la distanza dalla realtà» (Blanchot 2015, p. 42).

Cosa ci dice invece la parola frammentaria? Quale tipo di relazione il frammento instaura con questa fascinazione per la totalità propria della scrittura? Al contrario di ciò che comunemente avviene nel linguaggio che, opponendosi all'alterità, riconduce tutto nell'ambito del possibile, la frammentarietà scuote i limiti della nostra soggettività aprendoci a «qualcosa di radicalmente altro» (Blanchot 2015, p. 57). La frammentarietà risiede, dunque, in questa consapevolezza negativa dell'interruzione della scrittura che non risiede solamente nel venir meno del suo supporto materiale ma, più radicalmente, nel fatto che la parola non basta alla verità ch'essa contiene. Questa consapevolezza è il "punto di partenza" epistemologico che permette di identificare – quasi paradossalmente – la parola frammentaria proprio come il reale spazio del dicibile; un dicibile che, però, è da intendersi come un orizzonte in continuo divenire. La frammentarietà indica questo costante debordare del linguaggio oltre se stesso; «caratteristica, quest'ultima, che forse è in grado di motivare anche l'incontrollabile proliferazione tipica della scrittura frammentaria, ossia di una scrittura che a sua volta non basta a se stessa, rimandando sempre ad un supplemento posto al di là del suo materiale compimento, all'irriducibilità di un differire non soltanto

7. In proposito Blanchot, nell'opera *Lo spazio letterario*, afferma che «scrivere è consegnarsi al fascino dell'assenza di tempo. [...] È il tempo in cui niente comincia, in cui l'iniziativa non è possibile» (Blanchot 1967, p. 15). Sulla questione della temporalità in relazione al frammento cfr. E. Hoppenot, *Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire: "le temps de l'absence de temps"*, in R. Ripoll (a cura di), *L'écriture fragmentaire: théories et pratiques*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2002, pp. 103-122.

tematizzato ma concretamente subito» (Secchieri 2008, p. 394).

«Perché il frammento? Perché ogni singola cosa – e si direbbe il tutto – è quantomeno toccata e scompigliata, distolta dall’aderire a se stessa, in virtù della pervasiva forza d’attrazione esercitata dall’oblio dell’alterità» (Blanchot 2015, p. 390); niente nell’esperienza linguistica è esente da questa forma di frammentarietà. Le formulazioni linguistiche, per quanto accurate, non riusciranno mai a esaurire l’essere di ciò a cui si riferiscono innescandone, piuttosto, la dispersione nei meandri della lingua. Esprimere qualcosa non vuol dire, infatti, né esaurire la cosa designata in una formulazione linguistica né portare a compimento una sua rappresentazione compiuta.

Ciò che emerge da questa logica del frammentario – logica in quanto, a rigore, non se ne può parlare in forma definitoria – è un ordine di tipo nuovo che non ha nulla a che fare con l’armonico concatenamento logico e visibile della scrittura in un’unità di senso ben compiuta e chiusa in se stessa; essa rimanda sempre a un fuori. Questo nuovo ordine «accetterà le disgiunzioni o la divergenza come il centro infinito sulla base del quale, attraverso la parola, deve stabilirsi un rapporto: un’organizzazione che non compone ma giustappone, ossia lascia esterni gli uni rispetto agli altri i termini che entrano in relazione e riservando questa exteriorità, quella distanza, come il principio – sempre già destituito – di ogni significato» (Blanchot 2015, p. 373). Nel frammento ciò che “parla” è essenzialmente la differenza; essa è segreta perché differisce sempre «ed è eternamente differente da ciò che significa, ma d’altra parte è tale che tutto fa segno e si fa segno grazie ad essa» (Blanchot 2015, p. 374). La differenza si esprime solo indirettamente nella scrittura ma ciò non significa che essa sia, per così dire, silenziosa; essa, piuttosto, agisce nella scrittura aggirandola e divaricandone gli spazi bianchi e di interruzione. Grazie al frammento, a questa «parola sotto forma di arcipelago [...], impariamo a leggere leggendo le parole che danno risonanza all’oblio, dove la scrittura, scrittura senza discorso, tracciato senza traccia, riprende nella neutralità del proprio enigma la verità sempre aleatoria» (Blanchot 2015, p. 375)⁸.

Il frammento – «ciò che resta senza restare» (Blanchot 1990, p. 47) – non presuppone, dunque, un io fortemente assertivo; esso è una “mancanza” che ha la forza di riempire un vuoto; quel vuoto

8. Sulla questione della frammentarietà in relazione, anche, all’influsso heideggeriano del disvelamento della verità cfr. J. Kemp Winfree, *On the Lineage of Oblivion: Heidegger, Blanchot, and the Fragmentation of Truth*, in «*Research in Phenomenology*», 2005, 35, pp. 249-269.

che, nella scrittura, indica un fuori non sussumibile all'universalizzazione del concetto. «Il frammento, in quanto frammenti, tende a dissolvere la totalità che presuppone e che trascina verso quella dissoluzione da cui (propriamente parlando) non si forma, a cui si espone, scomparendo – e con esso ogni identità – al fine di conservarsi come energia di sparizione» (Blanchot 1990, pp. 77-78).

La scrittura – e, in particolar modo, quella legata a quel linguaggio letterario moderno che è stata capace di superare il primato dell'autore – si pone in quella situazione paradossale per cui la sua immensa capacità creativa, che si manifesta nel fluire delle parole, si mostra in quel momento liminare con il suo stesso “fuori”. Questa dimensione della soglia nella quale il nostro autore pone i personaggi delle sue opere e le loro azioni, assume la forza euristica di quel neutro introdotto a partire da *L'infinito intrattenimento*⁹. Il neutro, ricordiamo, non è espressione di uno stile impersonale quanto, piuttosto, quella sorta di figura sdoppiata dell'autore che vive lo spazio del fuori; quello spazio interstiziale della scrittura che la pone nella tensione tra la creazione e la morte¹⁰. Come ben specifica anche Michel Foucault nel suo saggio dedicato a Maurice Blanchot¹¹, le parole hanno un limite in ciò che è incomunicabile; ciò implica che il “dentro” e il “fuori” non saranno mai trasparenti l'uno all'altro ma, in questo stesso interstizio vuoto della loro relazione, il linguaggio rischiera il non-detto dell'assenza della parola stessa.

Quanto appena detto ci spinge ad avanzare due domande che hanno, di fatto, costituito quella “corrente carsica” al di sopra della quale si è strutturata tutta la nostra analisi circa la natura enigmatica del frammento: dato che, con il frammentario, si è posta l'attenzione circa l'impossibilità di una verità esclusiva del linguaggio (quantomeno nella sua desueta forma di *adeguatio rei et intellectus*) è ancora possibile una verità nel linguaggio? Se sì, qual è il nesso che lega questi due elementi? In proposito, il discorso blanchotiano sul frammento, pur manifestando ottimi risultati sul piano della problematizzazione di tali questioni, non sembra risultare sufficientemente fondato, dal punto di vista filosofico, da poter reggere “l'urto”

9. In proposito cfr. F. Garritano, *Sul neutro. Saggio su Maurice Blanchot*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992.

10. Cfr. G. Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957 (trad. it. di A. Zanzotto, *La letteratura e il male*, Milano, SE, 2006).

11. Cfr. M. Foucault, *La pensée du dehors*, Montpellier, Fata Morgana, 1986 (trad. it., *Il pensiero del fuori*, Milano, SE, 1998). In proposito anche Id., *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994 (trad. it., *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2021).

non tanto con la dimensione epistemologica del linguaggio come medium della realtà, bensì con quella ontologica della comprensione linguisticamente mediata dell'essere. Il rischio in cui sembra incorrere il frammentario di Blanchot, in questo suo costitutivo negarsi, è quello di una rarefazione della verità nella forma di una molteplicità di esperienze eminentemente soggettive – dunque costantemente reificabili – e tra loro assolutamente sconnesse.

Per cercare di rispondere alle domande appena avanzate – o, quantomeno, per tentare di fornirne una possibile linea di ricerca e di possibile approfondimento – il nostro discorso sul frammento (e sulla critica al linguaggio nella sua forma di totalità) deve, quindi, necessariamente aprirsi al recupero di una ben precisa esperienza ermeneutica della verità e, in aggiunta, anche a una rivalutazione positiva circa il ruolo del linguaggio nella sua disposizione ontologica. La prospettiva ermeneutica che qui avanziamo risulta particolarmente congeniale per cogliere la dimensione ontologica della frammentarietà e del vero – al di là di come ci viene proposta da Blanchot – in quanto, evidenziando una sorta di solidarietà originaria tra la questione dell'essere e quella del comprendere, si apre alla consapevolezza di quella relazione originaria che lega l'ulteriorità della trascendenza alla limitatezza della comprensione umana. In tal senso allora, in questa ultima parte di questa nostra trattazione, riteniamo necessario prendere in parte congedo da quanto affermato da Blanchot procedendo con un discordo il più possibile autonomo.

Come ci ha ben ricordato anche il nostro autore, nessuna realtà giunge mai intera alla parola; ciò che si può affermare dei fatti del mondo si presenta infatti sempre secondo la forma mediata di una proposizione su quei dati fatti. Nella possibilità di significare che custodisce la proposizione, quest'ultima trasforma le referenze del mondo – cercando di sottrarle alla mutevolezza e alla caducità – in segni che non ne rappresentano esaurivamente né l'essenza né l'immagine ma ne interpretano solo la risonanza verbale. Ciò fa sì che il linguaggio possa designare la realtà solo nella sua idealità, solo astraendo dalla realtà concreta sopprimendone la ricchezza della singolarità. In tal senso, il linguaggio è come se si opponesse alla realtà riportando ogni accadere nell'ambito del possibile, del nominabile e del categorizzabile mentre, invece, ogni esperienza che abbiamo del reale ci dice di un rapporto intimo del linguaggio con ciò che quest'ultimo non può aver creato né, di diritto, può esaurire nella sua formulazione sintattica: un eccedere del senso che, nominando il possibile, cerca di rispondere all'impossibile.

Ogni linguaggio, in quanto trasposizione di una realtà, è quindi una perdita; una frammentazione di quella medesima effettività che esso vorrebbe designare. Tuttavia, questa perdita, in quanto esperienza del limite, è anche una sorta di restituzione.

Il linguaggio, come qualsiasi altro sistema assertivo, non è mai completo e autosufficiente, ma necessita sempre di un fondamento extra-linguistico al di fuori di sé; lo stesso significato della scrittura, per fare un esempio, giunge a compimento solo in forza di quella realtà extra-testuale che è il soggetto empirico. Di conseguenza, a rigor di logica, per il linguaggio – come per la scrittura – si dovrebbe parlare di una sua costitutiva mancanza. Questa non-autosufficienza, che ben si esprime nella logica allusiva ed enigmatica della parola frammentaria, risponde alla natura più propria del linguaggio in generale. L'eccedere del senso nel linguaggio, infatti, ci dice di un'impossibilità di ridurre la verità alla molteplicità delle sue formulazioni e, in tal modo, segna i limiti stessi di ogni sorta di impresa semiotica. La pura analisi semio-linguistica risulta infatti insufficiente da questo specifico punto di vista per almeno due motivi: in primo luogo da lato del "mondo" – cioè quella referenza esterna che raccontiamo con le parole – e, dall'altro, dal lato della trascendenza – cioè quell'esperienza espressa, senza alcuna esaustività, dalle parole.

Quanto detto, evidentemente, non sta a significare che tutto ciò che si asserisce è insensato; la verità custodita nel linguaggio – e a esso sempre eccedente – non ha nulla a che vedere con quella presunzione di autosufficienza e di totalità che, attraverso Blanchot, abbiamo già criticato. La verità dimora nel linguaggio ma non si risolve in esso. Ma allora, cosa significa quindi dire "la verità"? Diciamo subito che la verità è sì – anche – un fatto linguistico in quanto esistono delle condizioni vincolanti per affermare la veridicità degli enunciati ma, e qui risiede il dato teoreticamente più rilevante del nostro discorso, non vi è né una coincidenza assoluta tra la verità e la realtà né tra il linguaggio e le sue referenze extra-linguistiche. Il dire non coincide con il detto, dunque, riprendendo la domanda avanzata poco fa, la verità è un fatto linguistico che non si risolve nel linguaggio stesso. Dicendo qualcosa del mondo, infatti, la proposizione acquista sì una sua verità, ma non in se stessa, bensì solo rispetto a un fuori; il frammento, d'altronde, non interrompe il divenire del linguaggio, ma lo provoca proprio in direzione di un'esteriorità.

La proposizione è quindi una raffigurazione – vocalica o scritturale – di uno stato di cose extra-linguistico che, però, risponde

sempre a un ordine di tipo prospettico e frammentario (rispetto alla latitudine geo-culturale del parlante e dell'interlocutore, alla natura storica e mutevole della lingua e dei suoi significati, alla specifica particolarità storica dei parlanti ecc.). Il luogo originario della verità risulta quindi essere lo stesso campo dell'esperienza – necessariamente frammentaria – tramite cui essa ci si rivela. Questo rivelarsi della verità non corrisponde, ovviamente, a un potere di dominio e di puro arbitrio del soggetto che deciderebbe autonomamente le modalità del suo rivelarsi. L'ulteriorità della verità appartiene dunque a se stessa, ma si manifesta nella storicità umana – nella limitatezza frammentaria della nostra comprensione – secondo una molteplicità di formulazioni linguistiche e, quindi, di interpretazioni che partecipano di questa stessa verità senza, per questo, esaurirla; ma sempre nella forma del doverla cercare ancora.

Il rapporto che sussiste tra essere e linguaggio rinvia sempre ai confini di quest'ultimo, mostrandosi come l'esperienza frammentaria di un limite che apre a un'eccedenza non categorizzabile. Questa presenza dell'essere nel linguaggio, quindi, si richiama sempre a quell'eccedenza non sussumibile né dalla coscienza né dalle forme sintattiche della comunicazione; essa è rimando nei confronti di ciò che sfugge alla presa del linguaggio in direzione dell'auto-trascendimento del linguaggio stesso. Nella misura in cui, come abbiamo più volte affermato, il linguaggio riflette specularmente ciò che non può di diritto possedere, ogni parola detta non può mai essere parola ultima ma sempre rinvio, missiva e apertura nei confronti di ciò di cui il frammentario è viva memoria: il fuori, il trascendente e l'esteriore.

Il linguaggio si qualifica quindi come la traccia della stessa finitezza umana; esso, di conseguenza, deve prendere consapevolezza dei propri limiti intrinseci e del fatto che rispecchia quello stesso limite che definisce anche la finitezza umana. Il limite del linguistico – questa parola frammentaria, per tornare a usare l'espressione di Blanchot con cui abbiamo aperto questa breve trattazione – segna il luogo dove il non-comprendere si volge nel comprendere e dove, di conseguenza, ogni dire che porta necessariamente il marchio del finito si rinnova richiedendo un'interpretazione ulteriore; senza che ciò conduca mai a un rispecchiamento totale dell'essere nel linguaggio o a una rappresentazione compiuta della verità. Dove c'è limite, frattura, discontinuità e frammento c'è trascendenza e dove c'è trascendenza c'è sempre il rinvio ai di là dell'esperienza.

Bibliografia

- Antonioli M., *L'écriture de Maurice Blanchot: Fiction et théorie*, Paris, Kimé, 1999.
- Bataille G., *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957 (trad. it., *La letteratura e il male*, Milano, SE, 2006).
- Blanchot M., *La Littérature et le droit à la mort*, in «Critique», n° 20, 1948 (trad. it., *La letteratura e il diritto alla morte*, in Id., *La follia del giorno*, Reggio Emilia, Elitropia, 1982, pp. 92-99).
- Blanchot M., *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1949 (trad. it., *Lautréamont e Sade*, Milano, SE, 2003).
- Blanchot M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955 (trad. it., *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967).
- Blanchot M., *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969 (trad. it., *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Torino, Einaudi, 2015).
- Blanchot M., *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980 (trad. it., *La scrittura del disastro*, Milano, SE, 1990).
- Blanchot M., *La bête de Lascaux*, Montpellier, Fata Morgana, 1982 (trad. it., *La bestia di Lascaux*, Bologna, Il cavaliere azzurro, 1983).
- Bottiroli G., *Introduzione*, in M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969 (trad. it., *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Torino, Einaudi, 2015, pp. IX-L).
- Foucault M., *La pensée du dehors*, Montpellier, Fata Morgana, 1986 (trad. it., *Il pensiero del fuori*, Milano, SE, 1998).
- Foucault M., *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994 (trad. it., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 2021).
- Fries P., *La théorie fictive de Maurice Blanchot*, Paris, Harmattan, 1999.
- Garritano F., *Sul neutro. Saggio su Maurice Blanchot*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992.
- Hoppenot E., *Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire: "le temps de l'absence de temps"*, in R. Ripoll (a cura di), *L'écriture fragmentaire: théories et pratiques*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2002, pp. 103-122.
- Kemp Winfree J., *On the Lineage of Oblivion: Heidegger, Blanchot, and the Fragmentation of Truth*, in «Research in Phenomenology», 2005, 35, pp. 249-269.
- Rinaldi R., *La morte e la sua immagine nell'opera di Maurice Blanchot*, in «Nóema», 2013, 1, pp. 1-11.
- Schulte Nordholt A. L., *Maurice Blanchot: l'écriture comme expé-*

rience du dehors, Genève, Droz, 1995.

Secchieri F., *Poetica e fenomenologia del frammento in Maurice Blanchot*, in «*Strumenti critici*», 2008, 3, pp. 339-364.

«The dialectic of brevity in Theodor Adorno's *Minima Moralia*»
Ioulios Tipaldos [1814-1883]

The short saying between repression and expression. The dialectic of brevity in Theodor Adorno's *Minima Moralia*

Caio Lee

Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"

Universidad de Valencia

Abstract

In this article, we seek to contribute to the study of the role of brevity in discourse. More specifically, we strive to understand how the laconic character of the short saying may be used to both, on the one hand, repressively conserve pre-established worldviews, or, on the other, expressively transform them. In order to do so, we first present the interpretative approach developed by Umberto Eco in his article *Note sull'aforisma*, which relates such repressive and expressive characters to the issue of whether the short saying hinders or promotes awareness about its own conditions of veridiction. Then, we examine in detail aphorism 90 of Theodor Adorno's book *Minima Moralia*, which deals directly with the matter of speech formation. Through such analysis we strive to show how the prevalent form of discourse in contemporary society depends on the repression of subjectivity and, in this regard, also on repressive brevity as muteness. Finally, we also seek to indicate how, in Adorno's elaboration of the aphorism in question, one may find another, critical form of brevity, which fosters and nourishes speech instead of silencing it.

Keywords: aphorism, brevity, repression, expression

In questo articolo ci concentreremo sul ruolo e la funzione della brevità nel discorso. Più nello specifico, ci sforzeremo di comprendere come il carattere laconico della forma breve possa essere impiegato sia per reprimere sia per esplicitare istanze di trasformazione espressiva delle visioni precostituite del mondo. A tal fine, convochiamo anzitutto l'approccio interpretativo sviluppato da Umberto Eco nel suo articolo *Note sull'aforisma*, in cui ci si chiede se i caratteri repressivi ed espressivi del detto breve abbiano ricadute ostacolanti o favorevoli sull'esplicitazione delle sue condizioni di veridizione. In seguito esaminiamo in dettaglio l'aforisma 90 di *Minima Moralia* di Theodor Adorno, che affronta direttamente la questione della formazione del discorso. Attraverso tale analisi ci sforziamo di mostrare come la forma discorsiva prevalente nella società contemporanea punti alla repressione della soggettività e, conseguentemente, sia caratterizzata da una brevità repressiva mirante al mutismo. Infine, cercheremo di indicare come, nell'elaborazione che Adorno fa dell'aforisma in questione, è possibile rintracciare un'altra forma critica di brevità, che favorisce e alimenta il discorso invece di silenziarlo.

Keywords: aforisma, brevità, repressione, espressione

I. Repression, expression and conditions of veridiction

In his article *Note sull'aforisma. Statuto aletico e poetico del detto breve (Notes on the aphorism. Alethic and poetic status of the short-saying)*, Umberto Eco outlines an insightful approach to the study of the aphorism as a genre of discourse. It is devised around two main interconnected axes: on the one hand, how the short saying may contribute to either transform or conserve our worldviews, as well as, on the other, how these two possibilities are respectively

linked to two modes of veridiction, of truth saying. The first case, the one of the transformative aphorism, is the one that usually pops up in our heads when we think of the aphorism as a literary genre. It evokes isolated sentences or short texts that are astutely elaborated in a way to produce revelations, critique, epiphanies, and, therewith, some form of change. As Eco indicates:

Facing these poetic statements, we never ask whether they are true, or entirely acceptable, and we may be dazzled by a revelation and its contrary. We see them rising in their context, lashing us with their truth, which remains so even if we do not share the ethics or the politics of the poet, and in certain moments we ask them who we are and what we want, and in others we do not know what message they are conveying us, but we remain subjugated by their strength or their grace, as what happens with the epiphany. (...) And with this, another way of looking at the aphorism opens, not as a vehicle of wisdom, but as a poetic genre. And then we are able to accept also its bewildered improbability, the sparkle of an intuition that goes beyond the paradox itself and pushes us into a continual hermeneutics (Eco 2004, pp.165).

The parallel with poetry here is insightful in the sense that it indicates how the questions of what is said and of whether it is true or false are dislocated into or at least complemented with the issue of *how* it is said. In other words, the aesthetic amusement that the aphoristic expression produces drives us as readers away from the more immediate reflection about whether something is argumentatively right or wrong, sufficient or insufficient, adequate or inadequate, into the questioning of the reasons and meanings of such expressive amusement itself.

Of course, this does not mean that we are led to simply neglect content in favor of form. It is rather the case that we are led to reflect on how what we say is affected by the way we say it. We are dislocated from the inside of an opinion, a worldview, an idea, into taking a somewhat relatively external perspective of it, into being able to see it from another point of view, *because* of the formal dislocations produced by the aphorism. That's why we do not even need to agree, as the passage indicates, with what the aphorism says to be impelled into such reflections: the formal amazement it produces is enough to dislocate us from the more immediate content.

Crucially, argues Eco, such textual effect potentially produces a widening of our worldviews, since we are removed from being completely immersed in them. Instead of affirming things as true or false, we may be brought to the consideration of the conditions of veridiction of what we say. In this regard, in a way, Eco is identi-

ifying as a characteristic trait of the aphorism as a genre the effort of producing a certain form of perspectivism, with the understanding that the perception of something as true depends, one way or another, on the formal context of its utterance, which potentially impels the reader into the *interpretation* – «a continual hermeneutics» – of truth saying conditions. On the other hand, though, Eco reminds us that there are many cases, in which such textual expressiveness in the short forms is only a means to simply reaffirm common sense, with its stylistic elaboration actually hindering any expansion or transformation of our worldviews or of our world-viewing. It feeds on and promotes common opinion, with some elaboration in form serving as compensation for such conservative tendency. In this case, instead of producing in the reader an impulse of interpretation of the given conditions of truth saying, such type of text only reinforces the logic of reaffirming or disagreeing with the content of what is said¹.

In this article, we would like to examine such issue from the particular perspective of Theodor Adorno's book of aphorisms *Minima Moralia*, from 1951, which we believe to converge in many ways with the interpretative approach proposed by Eco. In this regard, as we shall argue, the book can be seen as an effort of allowing the reader, through the textual elaboration of the aphorism, to critically grasp the prevailing form of truth saying in contemporary western society. Such critical effort, we believe, is what holds together Adorno's book as a book, that is to say, as a whole, despite the very rich diversity of themes that its 153 aphorisms deal with, ranging from everyday life issues such as giving gifts, talking to strangers in public transportation, the way we open and close doors, how we travel by car in the countryside, to reflections on concepts such as fidelity, authenticity, truth, objectivity and boredom, as well as interpretations of other thinkers and artists, such as Hegel, Nietzsche, Kant, Proust, Kafka, Beethoven, Wagner and Maupassant.

In this respect, we shall seek to present *Minima Moralia's* insight

1. Eco offers a rich selection of examples of this sort of aphorism, which he names «aforisma cancrizzabile». The term refers to "cancro", cancer, in the sense that one can easily invert the content of such type of aphorism by keeping its original structure and simply changing the position of some words. Such procedure reveals how much such type of short saying relies upon limited textual elaborations, which do not really impels the reader into reflection, but rather paralyzes it into repeating the formulae presented. Since we shall be working with *Minima Moralia*, it is not the case here to consider the examples that he provides in detail, but it is worth noting their wide range, spanning from traditional proverbs to works of notable aphorists such as Pitigrilli and Oscar Wilde.

into the dialectic of brevity between repression and expression in the contemporary western world. For this end, we will present a detailed analysis of aphorism 90 of the book, which sheds light upon the social dynamics of speech formation and subjectivity repression, which leads to a sort of epidemic paranoid muteness. We will then indicate how the aphorism's composition strives to overcome such muteness by manipulating brevity in a way to foster another form of speech. Crucially, we shall indicate how the two moments are deeply intertwined with one another, that is to say, how the revelation of repressive brevity as a trait of the predominant conditions of veridiction can only occur through the formal dislocation produced by the aphorism's textual expressiveness.

II. Speech, competition and paranoia: aphorism 90, Taubstummenanstalt

In order to understand the relation between brevity and repression from the perspective of the *Minima Moralia*, we shall examine in detail aphorism 90, *Taubstummenanstalt* (*Institute for deaf-mutes*)², which directly deals with the issue of discourse. Its first lines are the following:

While the schools drill people in speech as in first aid for road-accident victims and in glider-construction, the pupils become increasingly mute. They can give presentations, every sentence qualifies them for the microphone, before which they are placed as spokesmen for the average, but the capacity for speaking to one another is stifled. It presupposes experience worth communicating, freedom of expression, and at once independence and relatedness. In the all-embracing system, conversation becomes ventriloquism³.

This first passage of the aphorism introduces the issue of the relation between socialization and expression. In this regard, one first element to be noted is that the fragment, by putting such speech ed-

2. Translations are based on E. Jephcott's version of 2008 for Verso. Alterations will be indicated and justified in footnotes. To avoid repetitive referencing, we here indicate that aphorism 90 is located on pages 155 and 156 of the German version, and 137 and 138 of the English version.

3. We opted here for «in *the* all-embracing system», instead of “in an all-embracing system” from Jephcott's translation. Not only is such option grammatically more accurate, since Adorno uses a definite article («Im allumgreifenden System»), but it also accordingly conveys a notion of total determination and definition, which is crucial for the aphorism.

education in parallel with training in areas such as first-aid and glider construction, highlights a pragmatic trait of the type of discourse at hand. After all, first-aid and glider construction are activities, in which one has to attentively follow step-by-step pre-given instructions to achieve pre-given goals, namely, to assist someone that has been through an accident, and to build a functional plane. Quite accordingly, instead of, for instance, “educate in speech”, the aphorism opts for «*drill* in speech», a word that both in German and in English is used for referring to learning through repetition, and also to physical or hard military training. Therefore, the speech education at hand is introduced as characterized by the mechanic repetition of certain procedures so that one can learn how to properly follow them to achieve specific pre-given goals. Furthermore, the phrases «they can give presentations» and «every sentence qualifies them for the microphone» might call to the reader’s mind the imagery of the all-too-perfect school presentation, in which standard students are presented as models to be followed by their colleagues. Here too, the mechanic character of speech is evoked to the reader because, since such presentations serve the purpose of presenting a model to be followed by the students, they are usually marked by an overly didactic character, with the model student mechanically performing the patterns of speech to be reproduced by the others.

Crucially, the construction of the passage implies that the relation between, on the one hand, socialization through this use of language and, on the other, incapacity of expression and communication is by no means random, as if they were two concomitant, but not necessarily connected phenomena; on the contrary, it is rather suggested that they are entangled with one another. Such connection is more clearly implied in the second sentence, in which the capacity to speak in public with a microphone, to be a «spokesman», that is to say, the capacity of public communication is followed in the second phrase exactly by its opposite, the incapacity of personal communication: «the capacity for speaking to one another is stifled». Furthermore, the third sentence says that these students lack «experience worth communicating», «freedom of expression» and «independence and relatedness», which, under the parallel between socialized language and muteness, implies that the former, instead of fostering, actually rather hinders the achieving of such things.

This, of course, resonates with the imagery evoked before of the mechanic and rigid school education. Here our minds might be transported, for instance, to school activities, in which all interac-

tions between pupils are constantly mediated by the evaluation of the established authority, namely, the teachers of whether such interactions are in accordance or not with the previously given modes of interaction. Each moment of each conversation is thereby determined by the struggle of carrying them out properly under the evaluating surveillance of the teacher. Conversation therewith becomes more an issue of properly applying formulae than of actually getting involved with what the other person says and of being able to express what one feels.

Taking the form of a performance of pre-given protocols of behavior, such use of language provides no room for any actual experience to arise other than the dynamic of seeking to properly perform such protocols. Struggling to abide to these instructions is actually *how* students spend their time and *what* they do. Therefore, from such type of interaction no «experience worth communicating» can arise, since it is reduced to the technical and pragmatic application of speech procedures. Furthermore, such interaction becomes devoid of any actual relation, of any «relatedness»: the interlocutor becomes solely the object upon which one must utter the correct sentence in the correct way.

These children might be speaking a lot on stage, but the presentation is really neither for them nor made by them. In this educational rigidity and its technical use of language, «conversation becomes ventriloquism»: they might be talking to each other, but their attention is actually directed to the evaluation of their supervisors and, in a way, it is not really they who are talking, since they are just applying handed over standard phrases. Conversation is estranged as something to be performed under the surveillance of external judgment– in this case, the school staff –, which has the power to decide who shall be praised as the «average» model. In this regard, the more students actually belong, that's to say, the more they act in accordance with what is expected of them and the more they are therewith successfully socially integrated, the less they are able to actually talk to one another.

The aphorism continues:

(...) A girl successfully brought up to comply with the most recent desiderata would have to say at every moment what is appropriate to it as a "situation", and would have well-tried guidelines at her disposal. But this determination of language through adaptation is its end: the relation between matter and expression is severed, and just as the concepts of positivists should be seen as mere counters, those of positivistic humanity have become literally coins.

This passage, while remaining within the realm of children's education into speech, takes a step away from school into other realms of social interaction. Here, children must learn to follow other protocols of social expression, namely, the ones dictated by the so-called good manners. They must be able to identify types of social interaction, «situations», and behave adequately according to general guidelines.

Speech composition, once more, is rather technical as the step-by-step procedures of first-aid. There are appropriate protocols to be applied in the appropriate cases (the «situations») and, therewith, talking is rather a matter of adequately following such «guidelines» than of actually engaging into a conversation with others. The «girl» has at her disposal «well-tried guidelines» exactly because the only way to learn how to be adequate is by trial and error, seeking each time in each «situation» to receive approval from the ones in authority, the adults. Once more, as much as with the school presentations before, children must grope in the dark to find their way into an appropriate performance, since such pre-given patterns of expression are exterior to them, to their feelings and impressions.

The fact that the aphorism uses here «the girl» is by no means, of course, random. It could have chosen, for instance, “the child” instead. But the fact that it did not produces a particular reading effect. The cliché image of the exaggeratedly adequately decorated girl, with the correct dress and properly cut hair, and the all too appropriate gestures and words, allows the reader to picture all the more drastically the displacement of a child attempting to mechanically abide to the modes of speech it is expected to learn. This use of “the girl” can only evoke such imagery instead of appearing random, of course, exactly because it is somewhat a cliché, because it finds direct correspondence in the daily experience of us readers. That is to say, because, while assuredly boys are also submitted to the discipline of «good manners», we are somewhat accustomed to the social practice that young girls are submitted to more discipline than young boys at least with regard to such good manners of speech, of saying the appropriate thing at the appropriate time.

Such discipline, nevertheless, robs expression of the creative interaction between means of expression and what one strives to express, that is to say, «the relation between matter and expression is severed». The more expression must rigidly follow previously given schemata deemed as appropriated, the less there is any room left for form elaboration, for attempting to change the form we speak of things so that we can feel that we really are speaking of them, so

that we can express them in a way that *really* expresses them, instead of simply reproducing the same formulae all the time. Words and phrases become «coins» in a mechanic and impersonal system of exchange of pre-given patterns of communication, in which one always says the same thing because one only has the same repetitive means of saying it.

The aphorism proceeds:

(...) As soon as this ceases to function and pauses occur that are not provided for in the unwritten law-books, panic ensues. For this reason people have taken recourse to elaborate games and other leisure-time activities intended to dispense them from the burden of conscience-ridden language.

While the general tone of the aphorism was already rather negative with the indication of the withering of expression within the mechanization of speech, things become even more drastic with the introduction of the issue of fear of pauses and of the «panic» they produce. Once more, the aphorism invites the reader to recall all the moments it experienced such discomfort with unexpected silences in social interactions, and such reference transports the reading well beyond the realms of school education and good manners training into any other social experience where such discomfort may have been produced.

Quite accordingly, yet another area of social activities is introduced here, in which discourse also appears as disciplined by the mechanic adaptation to pre-given patterns of speech, namely, leisure. In this regard, the complexity of «games» and «leisure-time activities» are presented as devised to avoid such unsettling pauses to happen. One needs to concentrate thereby on the complex rules of the activity and follow their step-by-step procedures so that one may keep constantly busy while playing. In such activity, all expression is harnessed by such protocols, so that all participants may always have the activity itself as both a topic of conversation and a reliable guideline for communication progression that might avoid the unpredicted silences to occur.

Moving backwards, the reader may here recall how much such tension between children and adults pervades school education and social interactions in general, in which specific speech protocols are generally expected to be followed. Children, after all, since they are still to be drilled into speech and, therefore, do not already share in the established pact against unpredicted pauses,

may appear as a threat to adults fearful of such pauses. In this respect, reading the fragment retrospectively, the reader may be led to evoke how the drilling into protocols of speech is by no means neutral, but rather mediated by the adults' fear of the unpredicted, of the unforeseen pauses.

Such aversion to anything out of protocol, in this regard, is also an element to be scanned by the children in their effort to categorize and adapt to each «situation», since, even though they yet do not understand where such fear comes from, they are able to notice the changes in mood and behavior that the unpredicted pause or uttering produces in adults. Because of this, children learn that, even when playing, they must regulate their speech to the appropriate protocols of expression in order to avoid such deviations from the norm; and even more so, of course, when they are playing with adults. From such early age on, with the association of the pause and the unexpected with an unpleasant change in the accompanying adults' mood, with their panic, abiding to the given norms of speech is perceived as drastically important, even though the reasons for such panic remain utterly unclear. The aphorism carries on:

But the shadow of fear falls ominously on the speech that still remains. Spontaneity and objectivity in discussing matters are disappearing even in the most intimate circle, just as in politics debate has long been supplanted by the assertion of power. Speaking takes on a bad gesture. It is sportified. Speakers seek to pile up points: there is no conversation that is not infiltrated like a poison by an opportunity to compete. The emotions, which in conversation worthy of human beings were engaged in the subject discussed, are now harnessed to an obstinate insistence on being right, regardless of the relevance of what is sad⁴.

Once more, with the introduction of the theme of competition at this point of the fragment, a series of reverberations are produced that illuminate issues from the beginning of the text. The idea that speech, in adulthood, is «sportified» echoes backwards the com-

4. «Speaking takes on a bad gesture» translates here «Das Sprechen nimmt einen bösen Gestus an» instead of Jephcott's formulation «Speaking takes on a malevolent set of gestures that bode no good». Not only the latter overcomplicates Adorno's formulation, whose straightforwardness, as we shall see, is crucial to its expressive powers, but it also substitutes the indetermination and generality of «gesture» by «set of gestures», which conveys a more quantifiable idea. In other words, the «gesture» is not only a particular and physical «set of gestures», but also rather a more opaque mode of behavior and expression. In this regard, cfr. Alexander García-Düttmann's book *So ist es* (2004), in which he provides an interpretation of *Minima Moralia* focusing on its expressive gestuality.

petition between children to be selected through their oratory abilities to serve as a model for the other students. The standard student who is selected by the teaching staff to speak on the microphone, the well-mannered girl praised for her appropriate behavior, and the child who is able to swiftly understand and follow the rules of games played with adults, these are the ones who succeeded; and, therewith, of course, there were those who failed, who were not deemed communicative enough, well-mannered enough, smart enough. Competition was there from the start. From a very early age on, winning such competition, that is to say, being able to adequately adapt oneself to the previously established protocols of speech, determines whether one shall receive or not approval, appraisal, acknowledgement, and even caring and love, and whether one shall be able to avoid or not disapproval, bad evaluation, criticism and even punishment and coldness. In such state of things, the image of the microphone and the stage presentation of the first passage of the aphorism resonates with the theme of speech as «assertion of power»: being evaluated as appropriate, asserting oneself in the competition against others, is all that matters, independently of whether the language procedures applied actually make sense for the one who applies them or not. It makes therewith much sense that the «emotions», instead of being engaged in the matter of discussion, are rather diverted into an «obstinate insistence on being right».

Such assertion of power, nevertheless, with institutional politics being part of adult life, also transports us readers to the even fiercer character of competition in adulthood. Participating in the struggle to find a work position in the job market in order to survive, for instance, inevitably affects the way we relate to each other, even more so the more competitive such market becomes. «The shadow of fear falls ominously on the speech that still remains» also because such a state of constant competition unavoidably affects our most private relations. And the aphorism concludes:

But as pure means of power, disenchanting words acquire a magical sway over their users. It can be observed again and again that something once expressed, however absurd, fortuitous or wrong it may be, because it has been once said, so tyrannizes the sayer as his property that he can never have done with it. Words, figures, dates (*Termine*), once hatched and uttered, take on a life of their own, bringing woe on anyone who goes near them. They form a zone of paranoiac infection, and all the power of reason is needed to break their spell. The magic infusing all great and trivial political slogans is repeated privately, in

the apparently most neutral objects: the *rigor mortis* of society is spreading at last to the cell of intimacy that thought itself secure. No harm comes to man from outside alone: muteness is the objective spirit⁵.

The process of having to learn how to properly apply protocols of speech produces words that are «disenchanted» because in such procedural language there is no room for any subjectivity, and this is expected to thereby render language more objective. Under strict protocols of communication, speech becomes quantified, rigid, formulae to be adequately applied, so that personal feelings allegedly could not interfere in the formulation of discourse. Nevertheless, and much in accordance with the indication of the presence of fear and despair in such language formation, such process seems to lead to mystical possession instead of to critical enlightened discourse.

In order to understand how this could be possible, let's turn once more to the beginning of the aphorism. More specifically, let's recall the kind of discursive structure that we find in social interactions dictated by the urge to adhere to pre-given protocols of speech. As indicated above, in such interactions, as children, since all that matters is to properly apply pre-given formulae, we cannot appeal to any internal subjective element for the evaluation of which formula, and how and when, should be applied. On the contrary, personal feelings can only hinder the cold assessment necessary to categorize situations and the proper answers to them. One needs to step back from one's more immediate personal reactions to each situation and keep them away so that one can better understand what the surveillance from the present adults expects one to do. Within such discourse formation, then, surveillance is not only external, but rather needs to be introverted so that one can properly apply the expected protocols of speech: one needs to learn, by trial and error, what such external vigilance expects, and, then, progressively incorporate within oneself such knowledge so that one's communicative reactions become all the more natural possible. This incorporation means, of course, that such assessing surveillance becomes part of one's own self, of language use per se. To speak means to make sure all adequate protocols of speech are properly performed and throughout the communicative act one must constantly remain vigilant that no personal element comes forth. Intonation, corporal

5. We opted for «muteness» as a translation for «das Verstummen» instead of «dumbness» as in Jephcott's version, as before in the first passage for «mute» instead of «dumb» for «stumm», solely to avoid the double meaning that the word "dumb" has in English, of both "mute" and "stupid", which "stumm" does not have in German.

positioning and movement, structuring of sentences, connection between ideas and so on, all must be controlled by such vigilant instance.

Within such structure of repression and surveillance, necessary for the proper training in such technical use of language, one must forfeit the impulse to immediately elaborate through words all the fears, curiosities, desires, pleasures, hesitations, innervations, impressions and so on, that are the matter of our experience, that is to say, one must relinquish the direct interplay between «matter and expression». Instead of giving way to the urgency of direct engagement with such multiplicity and richness, we are forced to rather repress it and abide to language protocols that are indifferent to it. Compensations for such repression, of course, are offered: being hugged, seeing a smile on the adults' face revealing their good mood, the microphone and the stage in the school presentation, being allowed to play a game with the adults, receiving a job promotion and being able to buy more goods, and so on. These, nevertheless, still remain solely *compensations* for something lost, that is to say, they are not really that, which has been lost, which remains in the horizon as the reference of what needs to be compensated for.

In this regard, the paradoxical element of such structure is that one hopes that by succeeding in adhering to such language use, that is to say, by rendering language more and more abstract, since it becomes dislocated from the subjective concreteness that one needs to express, one could somehow eventually return to such concreteness and be fully compensated. In other words, within such structure, one is forced to deviate one's expression from one's subjectivity with the promise that, one day, such deviation will cease and one will be finally allowed to relax one's self-surveillance and to think and express what one needs to express. But, of course, the contrary happens: the more one succeeds in repressing one's subjectivity and the more one becomes part of such discursive structure, the less one is able to do anything different from that. Such language usage becomes not *a* language usage, but rather *the* language usage. It is all that one knows to do. Therefore, every word, even when not uttered and solely thought of, is unavoidably marked by such structure of repression, surveillance and persecution of each and every moment, in which some personal element comes forth – which is inevitable, since the only thing that sustains such discursive structure is the promise that such personal material shall someday be allowed to come forth, shall be compensated, which keeps the speaker in constant expectation of that moment, in which all shall

be allowed to flow free.

Persecution, in this regard, does not come solely from outside, from the partial and mean judgment of other people, but rather from the very speech formation itself that undermines any possibility of relaxing one's self-repression and surveillance and, thereby, of any actual expressing of oneself. Such form of speech persecutes its own user by hindering the latter to achieve what it wants and needs: one uses language in a given way hoping to achieve something, which such very usage of language impedes one to achieve.

Paranoia, with its feeling of general persecution, can only arise since the structure of repression, surveillance and adaptation to external assessment determines language use well beyond realms of overt competition – such as in the job market, permeating areas such as school education, private social interactions and even leisure time. The feeling of omnipresent persecution in paranoia, in this regard, is linked with both the self-undermining structure of such speech formation and with the corresponding general prevalence of such language use throughout the various social realms. The «all-embracing system», which the aphorism refers to in its first lines, here, reveals itself as a system exactly because a self-sabotaging usage of language, a same codification, pervades all realms of life. Persecution is thereby felt as omnipresent, marking each and every word, and paranoia becomes a part of speech itself⁶.

III. Brevity as repression: muteness, vagueness and assertiveness

This paranoid trait of the socially prevailing form of speech formation, of course, is by no means harmless to discourse elaboration, more generally, and to the role of brevity in discourse, more particularly. The most obvious and overt consequence of it is the one directly approached by the aphorism: muteness. Since the sheer use of language conveys such paranoid feeling, since not only by speaking, but also even solely by thinking the presence of language

6. Such internally self-undermining dynamic, in which a social practice or/and a concept hinders itself from accomplishing what it strives for, is a central structuring motif of *Minima Moralia*, reappearing throughout the book from the most various perspectives. It is worth indicating here that such theme of the conversion of disenchantment into magic, objectivity into mysticism and education into repression and persecution is also, of course, at the heart of *Dialectic of Enlightenment*, written with Max Horkheimer a few years before *Minima Moralia*.

is felt and with every word the fear arises of being judged and of the unavoidable failure and punishment, one might be impelled to participate in discourse the least possible.

There are, nevertheless, of course, various modes of social interaction, in which one might be talking quantitatively a lot while at the same time being muted. That's the case of the leisure time activities referred earlier to, in which all activities are designed to allow the user to engage in reflective usage of language the least possible, by keeping constant the flow of content to be processed through the pre-given guidelines of speech interaction – and here, in this respect, of course, 70 years after the publication of *Minima Moralia*, we are inevitably also referred to social media and video streaming. Brevity arises here as frightened succinctness: either by talking less or by talking strictly following the given interaction procedures, one feels less exposed to external judgment and competition.

In addition to such general fear of speaking, there is also the issue that, since one always feels under evaluation and since in order to succeed in such evaluation one must properly scan and identify each social interaction as a communicational «situation», one needs to expose oneself the least possible each time to avoid feeling vulnerable to such assessment while one is scanning the interaction context in order to classify it. To talk in an imprecise and blurred way becomes an unavoidable strategy to expose oneself the least possible while one is seeking to better understand the communicative conditions of a conversation through trial and error. In such context, brevity arises also, then, as vagueness, since such indetermination ensures that one might always have an escape exit whenever somewhat confronted by the interlocutor, avoiding judgment.

Furthermore, since failure is unavoidable even for those who succeed the most in adapting to such discourse structure due to the self-undermining character of the latter, a disbelief in discourse is unavoidably produced. That is to say, because the promise of compensation is never realized, since the means of purportedly achieving it are actually the very reason for its continual postponement, we begin to doubt the structure of repression-success-liberation and, thereby, suspect it is all a lie. Nevertheless, instead of perceiving such deception as something internally arising from such language structure itself, we may be led to suspect that the problem rather lies in the unfair evaluation of others. A suspicion that, of course, does find direct correspondence in reality: from all the moments in our infancy in which the adults in charge – parents, teachers – were somewhat random and unfair in their judgments to the

ruthless state of competition in adult life, in which being chosen for a job or not may be influenced by biased evaluation criteria such as race, gender or ethnicity, or even by vanity or whim, life is filled with moments that lead to the suspicion of the objective evaluation from others of our qualifications, including our speech capabilities⁷.

But this does not mean that we thereby cease to expect the compensation that we were promised from the very beginning of our drilling into speech; on the contrary, we strive for it even more as we grow suspicious that such compensation may never arrive. And since the whole dynamic of evaluation and mutual acknowledgement, in this state of things, appears as random and deceptive, a mere façade for the reality of ruthless competition between individuals, one is driven to see speech as «pure means of power». Speaking turns into imposing oneself upon the other. Brevity, here, arises, then, as forceful assertiveness. The «trivial political slogans» and the «microphone» of those students that are trained to be «spokesmen for the average» are references to this trait of this speech formation that tends to assertive monologues. Brevity, through watchwords and slogans, once more, becomes crucial for the assertiveness of such form of discourse with its laconic character indicating no further discussion is needed or even allowed. The slogan appears as powerful by incarnating the brutal internal tendency of speech to muteness as a power of its own, as a form of speech that prohibits further speech through its assertively laconic character. Furthermore, in a context, in which each communicative context represents a particular situation one must adapt oneself to and communication itself becomes thereby shattered and fragmented, the assertive watchword may also appear almost as a relief, as a formula that one can continually repeat, ceasing the continual need to scan each communicate context to understand how to properly behave⁸.

These expressions of brevity – succinctness, vagueness, and assertiveness –, of course, are always connected and reverberating each

7. Paranoia is a frequent issue in *Minima Moralia*, being approached from various perspectives. For the matters at hand, it is worthwhile consulting aphorism 103, *Heideknabe*, in which it is presented as an attempt to deal with society's incommensurable violence by associating the feeling of general persecution with the bad intentions of individual people, which are hoped to be more commensurable than the unfathomable dynamics of society.

8. These formulations of vagueness and assertiveness as brutal forms of brevity arise, of course, from the particular perspective on the issue of aphorism 90, with which we occupied ourselves in this article. For another perspective on the relation between vagueness and speech, cfr. aphorism 50, *Lücken*, and for one on the relation between assertiveness and speech, cfr. aphorism 44, *für Nach-Sokratiker*.

other. Short assertive sentences that hinder further discussion, for instance, inevitably depend on the vagueness of the concepts they use, relying thereby on the common and general understanding of those notions. They are appealing not only in the political sphere, but also in the private one, as the aphorism indicates, also because they somewhat mark the end of the possibility of discussion and, thereby, of the risks of having to speak and to expose oneself to other people's attention. Such a form of brevity can be therefore seen as a radical expression of discourse's tendency to muteness, in which the shortness of the form incarnates the reduction of speech. Since discourse itself is felt as false, the source of fear and paranoia, raw brevity may appear as appealing by dogmatically obstructing any discourse⁹.

While Adorno, of course, is also thinking about contemporary everyday life and general speech formation, it should not go unnoticed that *Minima Moralia* was written between 1944 and 1947, and that Adorno himself, whose father was Jewish, was forced into exile in the USA, where the book was composed, seeking to escape the Third Reich. In this regard, aphorism 20, *Struwwelpeter*, talking about the fetichization of fast and agile communication, highlights the repressive role that brevity might play in discourse through a parallel with its use under the Fascist military regime: «The direct word, which, without divagations, hesitations or reflections, says to the other the facts full in the face, already has the form and timbre of the command issued under Fascism by the mute to the silent» (Adorno 2012b, p. 42). In this respect, quite expressive of such repressive and ominous use of brevity is the Nazi short maxim “arbeit macht frei”, (“work makes one free”). This short saying was hanged upon the entrance of many extermination camps, including Auschwitz, symbolically indicating the point where brutally and cynically succinct speech determined the end of speech itself¹⁰.

9. In this regard, as Jakob Norberg argues in his article *Adorno's Advice* (2011), it is also very interesting to consider the particular editorial scenario in which the *Minima Moralia* were published, that is to say, Germany's post-war. As he argues, in such context, one can notice the proliferation of self-help books, which aimed to give guidance in an allegedly non-assertive way. Assuredly, Adorno's aphorisms are also responding to the emergence of such form of literature, which concomitantly arise from and promote such form of bad brevity.

10. Quite accordingly, a much frequent theme throughout the *Minima Moralia* is that of dissimulation and of self-deceit. In this regard, it is worthwhile consulting aphorism 72, *Second harvest (Zweite Lese)*, especially its 5th fragment: «A German is someone who cannot tell a lie without believing in it himself». Here, it is lying that can be seen as becoming internal to language use in general in connection to the repression of one's subjective

IV. Brevity and expression

Such state of discourse instability and constant competition, of course, unavoidably shall mark the general relation between the reader and the text. One shall inevitably keep questioning oneself throughout the reading whether one is really understanding the text one is reading, whether one is doing it adequately, measuring oneself against the author and colleagues who read the same text, wondering whether one participates or not in the badness described by the text, and so on. Therefore, the endeavor of producing transformative expression cannot disregard such state of things, since it pervades so deeply expression itself. The way *Minima Moralia*'s aphorisms explore brevity in their composition, we believe, also arises, then, from the effort of concretely confronting these particular conditions of veridiction. Because of this, the same elements that were connected to repressive brevity above, such as vagueness and assertiveness, are not solely an issue of the aphorism's content, but rather something that the latter seeks to incorporate and transform through its very form of composition.

In this respect, in our presentation of aphorism 90 above, we sought to highlight how an allusive character marks the fragment's composition, which does not simply progress linearly step-by-step, but rather through the construction of semantic and imagetic reverberations, moving the reading forwards and backwards all the time. And while from the perspective of pragmatic speech such semantic echoing may appear as random vagueness – after all, in order to build airplanes and to perform first aid one needs very clear and precise, non-allusive, step-by-step proceedings –, in reality, the series of reverberations that occur throughout the fragment between words and sentences, and, of course, between each aphorism of the book, shape a semantic network with a particular form of determination and precision. In repressive brevity, vagueness serves the purpose of protecting one from external judgment by avoiding the utterance of any actual and more concrete opinion, but this comes with the price of relinquishing the active struggle to elaborate expression so that one can say with precision what one needs to say. The allusiveness of the aphorism we presented, quite on the

intuition of the falsity of the general social organization. Such repressive internalization of the lie dissolves the tension between not believing in something and acting as if one did, which robs the lie of any conscious moment: one lies while repressively believing to say the truth. In connection to the theme of paranoia, this fragment points to how one becomes paranoid not solely due to the suspicion that others may be lying, but also due to the intuition that one is constantly lying to oneself without even perceiving it, without being minimally consciously able to separate truth from lie.

contrary, establishes a sort of mutual relationship through the reading, presenting semantic reverberations that, in order to properly function, need the personal participation of the reader, its evocation of memories, feelings, innervations, curiosities and so on. The vagueness of such allusions does not form, therewith, absolute blank gaps, but rather a precise space to be occupied and elaborated by each reader through its own subjectivity.

Furthermore, while the fragment is by no means hesitant in its condemnation of speech formation in contemporary times, its straightforward assertiveness does not dissolve into assertive one-sidedness. This is so, because it is not directed upon the reader as a judging imposition, simply and directly determining how people should or should not behave, but is rather pointed at a determined condemnation of society's composition as a whole. Such assertiveness is not the same one that we find in pragmatic procedures, where straightforward instructions determine one must erase one's personal experience to properly follow the protocols given. Quite on the contrary, for one to understand the urgency and stringency of the aphorism, one must allow one's own suffering and anger against the condemned state of things to arise, so that one can grasp the text's allusions and accompany it in its critical rage.

Through such allusive, but precise vagueness, which allows semantic reverberations to go through all realms of life, connecting particular individual experiences to society as a whole, and through such stringent condemnation of society that not only goes beyond, but also recruits each reader's urgency of expressing oneself, a sense of community is formed. «Muteness is the objective spirit», and we all participate in it and struggle against it. The aphorism, in this regard, becomes a common territory, which each reader can only explore by bringing in its own particular individual experiences, and such exploring does not end up in fragmented subjectivist readings, since the paths of the text, critically mirroring and opposing the social system in which we all reside, are shared by all the explorers.

In this respect, if, when first approaching the text, the reader might be disciplined by a competitive impulse of reading the aphorism in an «appropriate» way, the aphorism's composition struggles to dissolve such competition of each individual against one another into a shared opposition against the social general tendency to muteness. Instead of simply imposing something as adequate or inadequate, it rather strives to enable the reader to elaborate through and within the text itself its own expressive needs by reflectively grasping and condemning its own conditions of veridiction of the prevalence of a paranoid speech formation. Silence, as the moment where speech does not find immediate pro-

protocols and paths to follow, instead of being the frightening instant where one becomes vulnerable for not having pre-given procedures to apply, might become thereby the fruitful pause, in which creativity may concretely work upon and elaborate the tension between the given modes of expression and what one needs to express, striving to produce new and concrete expressiveness.



Bibliography

- Adorno T. W., *Minima Moralia*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2012a (trad. inglese, *Minima Moralia*, Jephcott E. F. N., New York, Verso, 2012b).
- Adorno T. W., Horkheimer M., *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1988.
- Düttmann, Alexander García, *So ist es – Ein philosophischer Kommentar zu Adornos Minima Moralia*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004.
- Eco U., *Note sull'aporisma. Statuto aletico e poetico del detto breve* in Ruozi G. (a cura di), *Teoria e storia dell'aporisma*, Milano, Mondadori Editori, 2004.
- Eco U., *Wilde. Paradosso e aforisma* in Umberto Eco, *Sulla Letteratura*, Milano, Bompiani, 2008.
- Norberg J., *Adorno's Advice: Minima Moralia and the Critique of Liberalism* in «PMLA», v. 126, n. 2, New York, PMLA, 2011.

Refrain, loop e forme brevi nella musica di tradizione orale

Antonello Lamanna

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Per avere un'idea delle forme brevi presenti nella musica di tradizione orale italiana abbiamo posto l'attenzione su un corpus di testi e documenti musicali, dagli anni Cinquanta ad oggi, avvalendoci di fonti orali, sonore e scritte. La selezione del campione è stata realizzata applicando un criterio di ricerca qualitativo su una diversificata gamma di repertori musicali orali, comparando lessico, fraseologia e prosodia delle forme brevi, dal ritornello a tutta una serie di strofe cantate isolatamente. Abbiamo anche considerato il valore performativo e i diversi contesti in cui si collocano queste "brevitas canore": forme temporanee, frammentate o interrotte che compongono nuove posizioni narrative ed estetiche. Il corpus, in sintesi, è stato strutturato per valutare le diverse modalità delle forme musicali e di evidenziarne la specificità e l'ambito in cui sono collocate.

Keywords: Forme brevi musica tradizionale, frammenti di oralità, corpus canti popolari, metrica e oralità musicale, musica tradizionale italiana, ripetizioni folk

To gain insight into the short forms found in music of the Italian oral tradition, we focused on a corpus of musical texts and documents, from the 1950s to the present, making use of oral, aural and written sources. The sample selection was made by applying a qualitative research criterion on a diverse range of oral music repertoires, comparing lexicon, phraseology and prosody of short forms, from the refrain to a whole series of stanzas sung in isolation. We also considered the performative value and the different contexts in which these "brevitas canore" are situated: temporary, fragmented or interrupted forms that compose new narrative and aesthetic positions. The corpus, in summary, was structured to assess the different modes of the musical forms and to highlight their specificity and the sphere in which they are placed.

Keywords: Traditional music short forms, fragments of orality, corpus folk songs, musical metrics and orality, traditional Italian music, folk refrain

I. Il Quadro teorico.

L'epica orale e, per estensione, anche le altre forme di narrativa delle culture orali non hanno niente a che fare con "l'immaginazione creativa" nel senso moderno del termine, quale viene applicato alla composizione scritta. La canzone e gli altri tipi di narrativa orale sono il risultato dell'interagire fra il cantore, il pubblico presente e il ricordo che il cantore ha delle canzoni cantate (Ong J. W. 1986, p. 205). Tramite l'analisi ravvicinata delle varie tipologie testuali che nei repertori tradizionali definiremo come brevità/refrain, si suggerisce anche come i soggetti che rifiutano di interrompere la continuità generazionale di alcune forme musicali e linguistiche, altrimenti condannate all'oblio, potranno forse tornare ad essere protagonisti. La trama dell'oralità su cui si basa la loro trasmissione, e che per secoli è stata la loro forza, col mutare dei modelli sociali e

culturali, e soprattutto

con l'avvento di tecnologie che rivoluzionano i sistemi di comunicazione, rischia di diventare motivo di debolezza. Oggi, perciò, è fondamentale riflettere sull'importanza di varietà linguistiche che hanno rappresentato un forte strumento di coesione, inscindibilmente legate all'interpersonalità dei rapporti, al gruppo e al territorio (Marcato 2012, p. 35).

Il rapporto testo-musica ha da sempre catalizzato l'attenzione dell'etnomusicologia italiana. Come più volte ribadito da Diego Carpitella¹, l'etnomusicologia si è trovata storicamente a prendere le distanze, nel nostro paese, dall'interesse prevalentemente letterario degli studi di folklore, e quindi a contrapporgli lo specifico musicale non solo come proprio precipuo ambito disciplinare, ma come elemento su cui si gioca sia l'identità formale che l'identità socioculturale dei cosiddetti 'canti popolari'. Ma il rapporto testo-musica-oralità ha interessato anche la dialettologia, che ha rappresentato per decenni uno degli ambiti privilegiati dalle indagini linguistiche ed etnolinguistiche in Italia. L'evoluzione dei metodi di studio di questa disciplina ha dato origine a un'inevitabile frammentazione dei campi di indagine e dei quadri teorici di riferimento per l'analisi linguistica, motivo per cui anche la dialettologia italiana si è notevolmente diversificata (Rusu 2012, p. 33).

II. Approcci e Metodi

Per delineare il panorama delle forme brevi nei repertori musicali tradizionali, si dovranno prendere in esame questioni fondamentali che tengano conto in prospettiva storico-linguistica sia delle trasformazioni diacroniche delle forme, sia della loro categorizzazione in generi. D'altra parte, bisogna considerare che

i canti nella loro stessa definizione², racchiudono già l'idea di brevità

1. V. Adamo G., *Il canto popolare nel Lazio*, Roma, Squilibri, 2003

2. Da sottolineare il grande rilievo che «Dante nel *De vulgari eloquentia* attribuisce alla musica descrivendo dettagliatamente l'arte della canzone in volgare. È vero che, nel definire preliminarmente cosa si debba intendere per *cantio*, egli ammette la possibilità di designare con questo nome il solo testo senza melodia ma non la melodia separata dal testo, riconoscendo dunque come legittima la prassi di leggere o recitare la canzone. Ciò non toglie, tuttavia, che egli in generale riferisca il termine all'unione di testo e melodia e che consideri senza dubbio la musica come una componente costitutiva ed essenziale dell'arte della canzone», in Alighieri D., *De vulgari eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni, in

intesa come narrazione-composizione scorciata e completa, nonché come criterio organizzativo dei contenuti. Pertanto, la brevità non si spiega soltanto in termini quantitativi, e cioè con il ricorso a un metro campione che stabilisca l'esatta misura di una composizione musicale breve – e questo potrebbe valere, in modo differente, per altre tipologie narrative brevi (Menetti 2020).

Per avviare una prima analisi delle brevità³ canore, abbiamo costruito un campione di testi musicali avvalendoci di fonti orali, sonore e scritte. La selezione del campione è stata realizzata tramite l'applicazione di un criterio di ricerca qualitativo a numerosi repertori tradizionali italiani, con uno sguardo comparativo alle terminologie impiegate per ritornelli, stornelli, endecasillabi e per altre tipologie di forme brevi dei canti.

Le forme musicali scelte si distribuiscono lungo un arco temporale che va dal 1949 fino al 2015. Soltanto in alcuni casi è stato possibile attingere ad archivi e ricerche precedenti, in modo particolare nel caso dei testi tratti da Giuseppe Mazzatinti (1883) e Pietro Capanna (1865). I testi più recenti, tratti dai documenti sonori (dal 1992 al 2015), fanno parte dell'archivio Voxteca, un progetto di ricerca dedicato ai dialetti, alle sonorità tradizionali e all'oralità contemporanea.⁴ Il campione di esempi⁵, ancorché non esaustivo, è strutturato in modo tale da permettere però di valutare un ventaglio assai diversificato di forme musicali brevi provenienti da gran parte delle regioni italiane, e di evidenziarne la specificità e il contesto in cui sono collocate.

Opere, ed. diretta da M. Santagata, vol. I, Milano, Mondadori, 2011, pp. 1065-1547.

3. Sulla questione della brevità va segnalato il saggio di Franco Fabbri *La canzone*, in AA.VV., *Enciclopedia della musica*, I, "Il Novecento", Torino, Einaudi, 2001, pp. 521-576. I suoi studi più importanti sono raccolti nell'antologia critica *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Milano, Il Saggiatore, 2008.

4. "Voxteca" - <http://voxteca.unistrapg.it> - è un progetto di ricerca dell'Università per Stranieri di Perugia ideato e diretto da A. Lamanna.

5. Il corpus è costituito da due sezioni ben distinte. La prima è composta complessivamente da 715 brani musicali che fanno parte dei principali repertori tradizionali italiani (Lazio, Umbria, Molise, Puglia, Calabria, Sicilia, Lombardia, Piemonte, Sardegna, Marche, Abruzzo). Da questo primo corpus sono stati estrapolati alcuni esempi riportati nel capitolo dedicato alle "Forme brevi, ripetizioni e frammenti nei repertori della musica tradizionale italiana"; della seconda sezione fa parte una selezione di 23 documenti sonori tratti da una documentazione sul campo in Umbria, e un'altra selezione di 51 documenti sonori raccolti in Calabria e descritti in appendice insieme ad un'analisi di documentazione audiovisiva etnomusicale.

III. Refrain, riff, loop per memorizzare

*Refrain, riff, loop*⁶: tante denominazioni per indicare non solo le brevità canore, i ritornelli, ma anche ripetizioni come quelle, ad esempio, presenti nel documento sonoro e assenti nelle trascrizioni del testo. Pratiche per ricordare ma anche per riprodurre le ripetizioni, frammenti completi di forme musicali brevi che si compiono in tutta la loro espressività sonora, come tessere componibili che racchiudono spesso in sé l'idea di pienezza e di autonomia strutturale. Per "refrain" intendiamo una ripetizione, spesso isolata o ricorrente, anche all'interno della stessa strofa. Ripetizione come segnale ritmico o come "appoggio mnemonico". Refrain inteso non sempre come una duplicazione chiara ed evidente, a volte riconoscibile soltanto nella forma isolata della performance. Un breve testo, un endecasillabo, una strofa che ricorre invariata tra altre strofe. Ma anche forme musicali che si interrompono, si trasformano e mutano acquisendo nuove caratteristiche e configurazioni canore, nonostante abbiano subito lievi metamorfosi strutturali.

Il nostro studio si presenta come un intervento teorico su forme musicali non "geneticamente brevi", volto a metterne in rilievo segmenti testuali ricorsivi: segmenti che, raffrontati con differenti tipologie di ripetizione, potrebbero far risaltare caratteri stilistico-formali che probabilmente non sarebbero emersi nella complessità del brano completo.

6. Refrain <refrē> s. m., fr. [der. del verbo francese antico *refraindre*, corrispondente all'italiano *rifrangere*, perché a intervalli regolari infrange la sequenza del canto]. – Termine corrispondente all'italiano *ritornello*, spec. nell'accezione di strofa che ricorre invariata tra altre strofe (variate o no) d'una canzone o d'un rondò. Per quanto riguarda invece il Riff <rif> s. m. [ingl. riff (pl. riffs <rifs>)], è forse un termine coniato dai musicisti afroamericani, come abbreviazione e alterazione di refrain]. – Nella musica jazz, si tratta invece di una frase musicale corta, semplice, generalmente facile a ricordare, senza sviluppo melodico, destinata a durare più o meno a lungo, come sottofondo a improvvisazioni solistiche, ma che può anche costituire il nucleo di un pezzo musicale (cfr. vocabolario www.treccani.it). Nel vocabolario Garzanti la voce *refrain* significa ripetizione di una frase musicale tra i diversi periodi di una composizione; ritornello, ripresa, ma anche, nella ballata, ritornello di pochi versi la cui ultima rima si ripete nell'ultimo verso di ogni strofa. Si tratta di un'alterazione del francese antico *refrait*, part. pass. di *refraindre* 'rompere', forse perché in origine si trattava di frammenti di altre canzoni interpolati a mo' di ritornello.

III.I. I Ritornelli e le brevità sonore: la scelta dei frammenti nelle varie forme dialettali

Per iniziare ad orientare la scelta dei ritornelli e delle brevità sonore, è stato necessario passare al setaccio i principali repertori musicali orali racchiusi in corpose raccolte realizzate dal dopoguerra ad oggi, ma anche gli studi pioneristici dei folcloristi dell'Ottocento⁷, che hanno dedicato le loro ricerche alla raccolta di soli testi musicali⁸. Abbiamo quindi attinto alle raccolte degli Archivi di Etnomusicologia⁹ dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia¹⁰, oltre che ai repertori di fondi tradizionali¹¹ più recenti, per descrivere e confrontare le diverse tipologie testuali del cantare le "brevità" dal Nord al Sud Italia.

La selezione dei frammenti musicali è venuta man mano delineando un mosaico geografico orale, una sorta di mappa sonora, in modo da evidenziare modelli rappresentativi della brevità, e dotati, oltre che di valore estetico, soprattutto di forti tratti distintivi. Un gamma di forme che spaziano dallo stornello e lo strambotto all'ottava rima fino alla serenata e al ritornello dei canti popolari: strutture musicali di natura, funzione e contesti diversi, ma accomunati dalla completezza della "miniatura canora".

7. Costantino Nigra (1974), Giuseppe Mazzatinti (1883).

8. Anche se il problema della proiezione storica delle musiche popolari italiane, ed europee in generale, cioè di quelle musiche che hanno convissuto con le musiche colte delle egemonie sociali e culturali e con queste hanno avuto rapporti continui, è considerata impresa molto ardua che, tuttavia, può trovare riferimenti anche illuminanti, ma purtroppo molto limitati, nelle testimonianze che ci vengono dal passato. Una certa diffidenza verso queste scritture (Leydi 1973).

9. Gli Archivi di Etnomusicologia, (già Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare - CN-SMP-, fondato da Giorgio Nataletti, istituzione di riferimento, dal 1948 al 1972 per lo sviluppo degli studi etnomusicologici in Italia) sono depositari della più importante raccolta di musiche di tradizione orale rappresentativa delle varie aree geografiche e culturali del nostro paese. Gli Archivi sono attualmente situati presso il Parco della Musica a Roma.

10. Negli Archivi sono attualmente contenute oltre 11.000 registrazioni di musica tradizionale, e circa 7.000 documenti sulla musica folk italiana. L'attenzione è specialmente rivolta alla musica del centro-sud dell'Italia, comprese la Sicilia e la Sardegna, e ai canti liturgici del Mediterraneo. In particolare, fanno parte della collezione le ricerche sul campo di Alan Lomax e Diego Carpitella, che consiste in centinaia di documenti registrati nel 1954-55, comprese i materiali di ricerca, raccolti nel sud Italia da Ernesto De Martino e Diego Carpitella. Dal 1993, oltre al lavoro di raccolta e ricognizione, è stata intrapresa la pubblicazione del periodico EM - Rivista degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, pubblicato dall'Editore Squilibri di Roma (Ferretti 1993, p. 13).

11. La scelta dei brani qui proposta è stata condotta con larga prevalenza su documenti sonori registrati sul campo, direttamente dalla voce dei cantori tradizionali. Per completezza informativa tra le fonti figurano anche una serie di documenti tratti da studi e raccolte svolti in differenti periodi.

Gli studiosi di poesia popolare hanno denominato i canti ascrivibili a questa tipologia in modi molto differenti. A dispetto di questa confusione terminologica, possiamo ricorrere allo schema di Leydi per ripartire il nostro materiale in due generiche categorie che sono lo “stornello” e lo “strambotto”. Tanto più che lo stesso Leydi non ritiene opportuno né corretto, in termini di classificazione del patrimonio comunicativo tradizionale, introdurre una sistemazione precisa, magari secondo denominazioni di comodo o desunte dall’uso popolare. Questa presa di posizione metodologica è motivata dalle seguenti considerazioni:

Non riteniamo che nella realtà sia possibile stabilire un confine accettabilmente verificato fra quella forma che i folkloristi chiamano “stornello” e quell’altra che chiamano “strambotto” (la prima avrebbe due o tre endecasillabi, la seconda ne avrebbe un numero maggiore, ma se dalle raccolte a stampa, che riportano testi sui quali il folklorista è intervenuto, si passa all’osservazione dell’uso reale si scopre che l’impiego della ripetizione dei versi è così largo e costante da rendere non sempre accettabile una simile partizione “quantitativa”) e pure riteniamo che, accertata l’esistenza di una serie di moduli formali, testuali, metrici, musicali ricorrenti, potrebbe esser più pertinente un esame del materiale cosiddetto “lirico-monostrofico” secondo le sue funzioni (Leydi 1973, p. 160).

Infatti, secondo Leydi¹² sembra che per una larghissima parte degli “stornelli”, degli “strambotti” e forme consimili si possa concretamente parlare di una ancor riconoscibile funzionalità, anche se i processi di trasformazione e deterioramento delle strutture culturali tradizionali hanno seriamente defunzionalizzato una cospicua parte di questo materiale. Si può dire, per esempio, che in certe occasioni le serenate e le sequenze di “stornelli” o di “strambotti” abbiano rivestito la funzione di “comunicare” sentimenti e desideri che non sarebbero stati accettati in una diversa forma comunicativa, per esempio nei modi del discorso diretto, non formalizzato¹³.

12. Secondo Leydi e Mantovani il confine tra stornello e strambotto è estremamente incerto in quanto non di rado gli esecutori introducono nello stornello riprese e ripetizioni e legano fra loro vari stornelli d’argomento prossimo fino a comporre testi di sviluppo metrico più ampio. Cfr. Leydi R., Mantovani S., *Dizionario della musica popolare europea*, Milano, Bompiani, 1970, p. 240. Per la definizione di strambotto si veda anche Nigra, C., *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Einaudi, (Vol. I,) 1974: XXXVII.

13. Le occasioni in cui le funzioni differiscono avvengono quando si tratta di temi di contenuto erotico. [...] “Se si tratta di contenuto erotico di molti testi, l’invito sessuale di altri, la dichiarazione di desiderio amoroso di altri ancora sembrano ricevere una “ritualizzazione” attraverso la loro fissazione in un testo formalizzato e convenzionale che consente ancora la trasmissione del messaggio, ma trasferisce il messaggio stesso a un livello diverso da quello quotidiano, oltre le convenzioni moralistiche. In altre parole: certi inviti alle

Ed è proprio muovendo dai singoli contesti musicali che indicheremo una prima selezione di refrain, soprattutto perché nell'uso popolare i canti dei gruppi "stornello" e "strambotto"¹⁴ assumono, in base alle specifiche realtà dialettali, nomi differenti: "rispetto", "dispetto", "serenata", "stranot", "canzone", "ottava", "ritornello", "canto a figliola", "sonetto", "fronne 'e limone", "fiori", "polesane", "vilotte", "romanella", "canto a la stesa", "distorna".

Interessante quanto sostiene Nigra a proposito dello strambotto, delle sue differenze con lo stornello e delle definizioni linguistiche regionali: «lo strambotto ammette una maggiore varietà di forme, delle quali accenniamo qui soltanto le principali. Le differenze che distinguono le varie forme derivano dalla maggiore o minore quantità di versi del componimento, e dalla diversa combinazione delle rime o assonanze». Una prima forma, usata specialmente in Italia centro-settentrionale, è il tetrastico endecasillabo, con rima o assonanza alterna. Alcuni esempi di strambotti secondo gli schemi analizzati da Nigra:

S'i séissa cantè cume so sonare / La mia signura vorrei fè levare. / Al fund
dla scara la farei venire, vorrei fè-je 'n bazin pò andè dormire¹⁵

Si tratta di un tetrastico con rime bacciate "áre-are-ire-ire", usato di rado nel Sud, più spesso in Toscana, nell'Umbria e nelle Marche, e con maggiore frequenza nell'Italia settentrionale (Nigra 1974, p. XXXVI).

donne non sarebbero stati tollerati se espressi in modo diretto e in prima persona. Sono accettati se trasmessi in un canto e quindi, si potrebbe dire enunciati in terza persona" (Leydi 1973, p. 160).

14. Secondo Nigra questo vocabolo si troverebbe con lo stesso significato in Piemonte (*stranot*, *stramot*, *strambot*), nell'Emilia, nelle Marche, in Toscana (nel Pistoiese), nelle provincie meridionali e in Sicilia (*strammottu*, *strambottu*). In Toscana, al pistoiese nome di *strambotto* prevale quello di *rispetto*, dato in opposizione al *dispetto* che è uno strambotto di sdegno, di corruccio, di sprezzo o d'offesa, così come la *distorna*, così chiamata in Piemonte e nel Veneto, si oppone, nello stesso significato di dispregio, allo stornello. Nelle Marche lo stesso canto è detto *strambotto*, *canzone*, *rispetto*, *dispetto* e anche *sonetto*. In Sicilia *strambottu*, *canzuna* e *cantu*. Nel Veneto *vilota*. Se è cantato di sera o di notte, o all'alba, prende il nome di *serenata*, *inserenata* (Toscana, Marche, Sicilia, Veneto), di *notturmo* (Piemonte, Sicilia), di *mattinata* (Marche, Veneto). Se è cantato in barca, si dice *barcarola* (Veneto, Sicilia) o *marinara* (Sicilia)» (Nigra 1974, p. XLVII).

15. Rocca d'Arazzo, Asti, stornelli raccolti da A. Strambio. Trad. 'se sapessi cantare come so suonare/ La mia signora vorrei far alzare / alla fine della scala la farei venire/ vorrei dargli un bacino per andare a dormire/.

III.II. Lo stornello e la sua diffusione tra i due codici, verbale-poetico e quello cantato-melodico.

Ad ogni modo lo stornello, inteso come una forma poetico-musicale della tradizione orale italiana, rappresenta un modello diffuso in molte zone dell'Italia centrale (Lazio, Umbria, Marche, Toscana). Nella dinamica compositiva di questi canti è emerso chiaramente il ruolo centrale dell'incrocio tra i due codici: quello verbale-poetico e quello cantato-melodico. Sulle origini del termine "stornello"¹⁶ è opportuno ricordare l'ipotesi di Bronzini¹⁷, che le riconduce al termine provenzale *estorn*, nel senso di 'sfida', 'gara' piuttosto che al "ritornello" toscano, noto appunto per la ripetizione del verso iniziale durante la performance. Riguardo invece all'attestazione del nome, sembra che intorno al 1750 il musicista e poeta romanesco Benedetto Micheli, rivolgendosi al popolo per trarre materiale d'ispirazione per le sue opere, segnalasse le "romanelle": «In quel tempo il popolo le chiamava "sonetti" e successivamente "stornelli"»¹⁸. E infatti sulla nozione di 'stornello' sembra addirittura

difficile pensare ad essa come ad una 'nozione classificatoria': al contrario la concepiamo e la usiamo come il nome puro e semplice di un componimento notissimo, e riteniamo che gli unici problemi seri che lo riguardano siano quelli della sua etimologia oppure quelli dell'origine e della vicenda storica e morfologica del componimento che esso designa (Cirese 1988, p. 159).

Ma che cosa intendiamo o cosa dobbiamo intendere quando parliamo di 'stornello' e stornelli? A questi interrogativi Cirese¹⁹ addita due possibili direzioni: nel primo caso, ovvero nell'uso tradiziona-

16. Niccolò Tommaseo, Costantino Nigra, Giuseppe Tigri, Alessandro D'Ancona sono tra i principali studiosi che a partire dal XIX secolo hanno prodotto un'ampia documentazione scientifica sull'uso e la definizione del termine "stornello". A queste correnti di studio si aggiungono gli studi scientifici moderni di antropologi ed etnomusicologi (Leydi 1973, Cirese 1988, Carpitella 1988, Magrini 2001), orientati ad esaminare nelle tradizioni musicali orali i modelli melodici che fornivano la base per l'adattamento o l'improvvisazione dei testi poetici. Per approfondimenti sul termine "stornello" si veda Sanfilippo M., *Lo stornello: una forma musicale tra mondo contadino e tradizioni urbanizzate in Il canto popolare nel Lazio*, Adamo G., Roma, Squilibri, 2002; si veda anche Cirese A. M., *Ragioni metriche*, Palermo, Sellerio 1988.

17. Bronzini, 1961.

18. Micheli, G., *Storia della canzone romana*, Roma, Newton Compton, 1989.

19. La più antica attestazione del termine stornello, secondo Cirese, è quella che documentata nella risposta romagnola di Basilio Amati all'inchiesta napoleonica del 1811 (Cirese, A.M., *Note sugli scritti italiani intorno alla poesia popolare dal 1811 al 1827*, in ANMP, VIII-X, 1957.

le di alcune regioni, il termine 'stornello' designa semplicemente il nome di un componimento letterario-musicale; sull'altro versante, è invece una nozione classificatoria che ovviamente non indica tutti i componimenti che nell'uso sono detti 'stornelli', ma ne sussume anche tipologie che sfuggono quella denominazione.

Importanti risultano alcune considerazioni teoriche di Tullia Magrini²⁰ sulla forma dello stornello in Romagna e sul rapporto tra testo e intonazione melodica:

la distinzione tra *stornelle* romagnole e stornelli toscani non viene operata dagli informatori a livello verbale, poiché i testi godono della possibilità di circolare fra entrambe le categorie di moduli, grazie al fatto che la terzina di endecasillabi che caratterizza la forma letteraria dello stornello viene costantemente elaborata in un tetrastico, adattabile sia alla struttura musicale della stornella sia a quella dello stornello toscano (Magrini 1982).

La distinzione di queste forme è dunque basata essenzialmente «sul fatto musicale, sul riconoscimento, cioè, di quelle peculiarità del modulo toscano che ne assicurano l'autonomia e la diffusione nel panorama della musica popolare italiana, dove si pone come forma per eccellenza del canto lirico» (Ivi, p.). La studiosa indaga i motivi della popolarità di questa forma, che ha soppiantato in molti casi, come è avvenuto in parte anche in Romagna, i preesistenti generi di canto lirico a diffusione locale. Il canto lirico, sottolinea Magrini, si manifesta come forma essenzialmente modale già nelle regioni centrali, prima di confluire nella tradizione di modalismo dell'Italia meridionale. Quest'aspetto, infatti, non viene rilevato nelle raccolte di canti popolari italiani - che, privilegiando «l'aspetto letterario, non consentono di cogliere, al di là della pluralità delle melodie che veicolano questi testi, il filo di modalità che collega i moduli arcaici e propriamente vocali delle diverse aree l'esame delle raccolte discografiche edite recentemente» (Ivi, p.).

Lo stornello, inteso come forma lirica breve, consta di tre endecasillabi a rima alterna con assonanza o consonanza del secondo verso, ma può trovarsi in altre combinazioni di formule. Come, per esempio, nei casi seguenti:²¹ il primo formato da tre endecasillabi, di 11 sillabe ciascuno, chiamato perfetto appunto il "terzetto":

20. Per approfondimenti si veda Magrini T., Bellosi G., *Vi do la buonasera. Studi sul canto popolare in Romagna: il repertorio lirico*, Bologna, Clueb, 1982.

21. I due modelli di stornello sono tratti da Sparagna A. e Tucci R., *La musica popolare nel Lazio*, Roma, Master Print, 1990, p. 45.

M'affaccio a la finestra e vvedo l'onne / Vvedo le mi'miserie che so'
granne / Chiamo l'amore meo nun m'arisonne²²

Le cose si complicano quando lo stornello si ritrova nella variante con primo verso più corto, il caratteristico "fiore": una sorta d'evocazione iniziale che precede due endecasillabi con modalità analoghe alla struttura strofica standard²³. Ma non sempre lo stornello è composto da una terzina di endecasillabi perfetta, poiché a volte si trova il cosiddetto "endecasillabo imperfetto" con la formula breve del fiore, in versione cantata:

Fior di granato²⁴ / La vigna non mi può star senza canneto / Manco la
donna senza innamorato

Da questi due esempi Sanfilippo fa emergere che «prerogativa dello stornello²⁵ è la formula base di tre versi come unità minima capace di restituire l'effetto dell'assonanza o consonanza posta tra una rima alterna perfetta»; vale a dire la formula dei tre endecasillabi perfetti.

Sempre dal Lazio, questa volta, un frammento estratto da un canto²⁶ per voce femminile che presenta una singolare struttura ABA'B', basata su un distico di endecasillabi, seguito dalla ripetizione della seconda parte (emistichio) del primo verso, e quindi dalla ripetizione del secondo verso:

'Orria addeventa'²⁷ nu fior de spina / mezzo la piazza me vorrei piantare
/ un fior de spina / mezzo la piazza me vorrei piantare

Secondo Adamo, può considerarsi una sorta di evoluzione del modello base AB, caratterizzato dalle cadenze finali sul II grado (A) e sul I (B), diffuso in tutta l'area centro-meridionale.

La caratteristica forse più interessante del Lazio è la varietà degli

22. Trad.: 'Mi affaccio alla finestra e vedo le onde/ vedo le miserie che sono grandi/ chiamo l'amore e non mi risponde'.

23. Sanfilippo M., *Lo stornello: una forma musicale tra mondo contadino e tradizioni urbanizzate in Il canto popolare nel Lazio*, Adamo G., Roma, Squilibri, 2002.

24. Trad.: 'Melograno'.

25. Nel repertorio tradizionale del Lazio emergono differenti modi per indicare uno stornello: *a saltarello, a dispetto, alla romana, a tamburello, alla maniera dei mietitori, delle lavandaie, alla carrara*: queste denominazioni, anche in base ai giudizi degli stessi esecutori, determinano delle tipologie che assumono un criterio identificativo che privilegia di volta in volta, il contenuto, lo stile, la forma musicale o l'occasione (Sanfilippo 2002).

26. Brano documentato a Maranola in provincia di Latina, cfr. Sparagna A., *La tradizione musicale a Maranola*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 170-171.

27. Trad.: 'Vorrei diventare...'

stili di canto a due voci²⁸. Quasi sempre si tratta di semplici strutture basate su due endecasillabi, talvolta con la ripetizione del secondo: una voce intona il canto, in un secondo momento subentra una seconda voce e quindi si prosegue a due secondo varie tecniche di sovrapposizione polivocale fino all'incontro-unisono finale.

Aspetti del tutto originali e assai distanti dai codici verbali e musicali della tradizione orale si incontrano se ci spostiamo nella Roma di fine Ottocento, nella capitale degli stornellatori di strada. Un ruolo importante in questo senso lo assume Pietro Capanna, detto *er sor Capanna*, leggendario cantastorie romanesco, "cantore di strada" e "trovator di popolo"²⁹ vissuto tra la fine dell'Ottocento e i primi anni Venti³⁰. Ma per comprendere meglio il personaggio, si rimanda alla puntuale descrizione contenuta nel libro di Riccardo Mariani (1981):

Capanna, ultimo grande cantastorie romano, sceglieva di preferenza un angolo di strada, un quadrivio, o l'ancor più stimolante ambiente osteria. Da solo o sostenuto da una delle sue tante "spalle". Righettone, Comparetto, Pepparello de li Monti, la "Tetrazzini", Galletto, e Ottavio Poreca, che continuerà in parte quel girovagare parlato e cantato. Erano stornelli, canzonette, tiritere, ed anche sceneggiate o cantafavole, alcune delle quali, stampate su fogli volanti ed anche su cartoline, andavano a ruba. Capanna tirava fuori l'inseparabile chitarra, e "attaccava".

Ne emerge il vivace ritratto di un cantore che con la sua chitarra riusciva ad intonare principalmente stornelli ispirati alle cronache urbane, sempre pronto a improvvisare col suo stile sarcastico e istrionico. I suoi testi sono formati normalmente da una quartina di

28. Per approfondimenti sul canto a due voci si rimanda al testo di Agamennone M., Facci S., *Il cantare a coppia nella musica tradizionale italiana*, in Corsi C., Petrobelli P., (a cura di) *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, Atti del congresso internazionale, Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980, Roma, Torre d'Orfeo, 1989, pp. 327-348; v. anche Agamennone M., Facci S., Giannattasio F., *I procedimenti polifonici nella musica tradizionale italiana*, in Agamennone M., (a cura di), *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione "a più voci"*, Venezia, Il Cardo, 1966, pp. 239-277.

29. La descrizione è di Livio Jannattoni, direttore della "Collana Romana" nella prefazione del libro di Riccardo Mariani *"Sentite che ve dice Er sor Capanna"* Roma, Editrice I Dioscuri, Collana Romana, 1981.

30. Nasce a Roma nel 1865, e muore nel 1921. I suoi stornelli satirici, riguardanti per lo più cronache quotidiane, divennero popolarissimi e si diffusero anche fuori di Roma. Alla sua figura si ispirò Ettore Petrolini, attore vissuto a Roma fino agli anni Trenta. Famosissimi i suoi personaggi: *Gastone*, *Er sor Capanna*, *Fortunello*, *Giggi er Bullo*, *Mustafà*, *Nerone* e tanti altri. Ebbe un enorme successo anche in Europa e nelle due Americhe; in Italia si interessarono del "fenomeno Petrolini" critici, intellettuali e scrittori, fra cui F. T. Marinetti, che vide nei nonsense e nelle assurdità dell'attore un riuscito esempio di umorismo futurista. (Voc. Treccani).

endecasillabi a rima alterna, cui seguono due ottonari a rima baciata, un quinario e un endecasillabo³¹, come appunto in questa strofa:

E lí comincio de via Nazzionale / Pare che cianno messa 'na cuncagna: /
de giocherelli ce ne so' un quintale / pare de sta a l'albergo der Quirinale

È opportuno segnalare che questo breve stornello trae origine da un fatto storico accaduto nel settembre del 1904: il primo sciopero generale messo in atto da contadini e operai scesi in piazza a Roma per contestare il nuovo Governo democratico Zanardelli-Giolitti³².

Il verso seguente, cantato con l'inizio "...*abbada*", quasi a voler avvisare e provocare, dà la misura della maestria di Capanna, in un distico formato da un endecasillabo e un quinario finale che riesce a condensare l'orizzonte temporale e il temperamento emotivo dei romani. In questa brevità si fa riferimento alla lunga durata e alle conseguenze catastrofiche della Prima guerra mondiale:

...abbada, l'ora de strigne li conti / sta pe' sonà...

Quest'incipit negli anni è poi diventato un refrain canonico tra stornellatori e cantori per annunciare i primi segnali di una situazione critica.

Il Sor Capanna non compone ed esegue gli stornelli in modo tradizionale, bensì li adegua col suo estro sul modello dello stornello³³, pur articolandoli in maniera autonoma sia sul piano musicale che sul piano metrico-letterario. Ne fanno fede le seguenti quartine, che immortalano l'enunciatore in toni profetici con la ripetizione del verso "*Sentite che ve dice er sor Capanna*":

31. Ma negli stornelli di Capanna sono presenti anche tipologie metriche differenti: quattro endecasillabi a rime alternate (ABAB) oppure incrociate (ABBA); due ottonari a rima baciata (CC); un quinario e un endecasillabo finale a rima baciata (DD).

32. Mariani 1981.

33. Termine che indica un'ampia e diversificata famiglia di forme di canto lirico-monostrofico, nonché, correntemente, anche alcuni moduli musicali che ad esso si associano e che possono essere localmente connotati (ad esempio stornello toscano, stornello romano). L'ampia diffusione del termine e la sua applicazione a forme poetico-musicali differenti rendono pertanto necessaria una sua articolata definizione. L'area di diffusione del genere è principalmente quella del centro Italia, con particolare importanza dei modelli toscano e romanesco, che sono riconosciuti e indicati come tali anche nelle altre sedi, in cui lo stornello costituisce un genere di importazione. (Brunetto 2012, p. 165). E sull'analisi dello stornello Cirese (1988 p. 159) scrive: «la nozione di 'stornello' tanto comune, e in apparenza tutto inequivoca, che ci riesce addirittura difficile pensare ad essa come ad una 'nozione classificatoria': al contrario la concepiamo e la usiamo come il nome puro e semplice di un componimento notissimo, e riteniamo che gli unici problemi seri che lo riguardano siano quelli della sua etimologia oppure quelli dell'origine e della vicenda storica e morfologica del componimento che esso designa».

entite che ve dice er sor Capanna / ch'er millenovecento s'avvicina; // a
uffa ce daranno la farina! // Ma speramo ar novecento / fenirà questo
tormento... / Con bon lavoro / rifiorirà 'sto secolo dell'oro.

Questa particolare forma musicale popolare si riconfigura e assume caratteri d'esibizione vocale: improntato al lirismo, e rivolto ad un pubblico che ormai riconosce autori e protagonisti, cede il posto alla nascente canzone.³⁴ La canzone romana è difficile da ricondurre entro gli schemi della cosiddetta 'forma-canzone', la cui dinamica compositiva si regge e gioca sull'alternanza tra due sezioni distinte: strofa e ritornello.

III.III Dal Ritornell und Terzine al canto lirico-monostrofico dell'Italia centro settentrionale

Nell'introduzione ai *Canti popolari in Piemonte*, Costantino Nigra³⁵ fa cenno alla confusione dello stornello con il ritornello. Ancora una volta protagonista è questa breve forma di canto popolare, che per una persistente confusione fu chiamata da «parecchi raccoglitori col nome di ritornello, che è tutt'altra cosa». Il filologo piemontese mette così a confronto due occorrenze confuse dai fratelli Grimm e da altri scrittori stranieri:

Primi a dar credito colla loro autorità a questa confusione furono i fratelli Grimm, che fin dal 1813 pubblicarono nel loro libro *Altdeutschen Wälder* alcuni stornelli raccolti nel territorio romano. L'erronea appellazione adottata poi da scrittori nostri e stranieri, fu ancora confermata ai nostri giorni da due altri dotti tedeschi, C. Blessig, che stampò la sua collezione di stornelli romani col nome di *Römische Ritornelle*, e Hugo Schuchardt, che in titolò una sua d'altronde assai pregevole monografia: *Ritornell und Terzine*. Queste locuzioni sono false. Lo stornello non è il ritornello, il quale consiste in uno o più versi, in una o più frasi, e anche in semplici sillabe prive di senso, che si cantano in mezzo o nella fine dello stornello, dello strambotto, o della strofa d'una canzone, e sono ripetute tali e quali per una serie di strambotti e di stornelli, e ad ogni strofa della canzone. L'errore nacque da ciò, che in alcuni luoghi della campagna romana, dove prima furono raccolti gli stornelli, perduta la memoria del senso originale di questa voce, il popolo la confonde talora

34. Sanfilippo 2003. Per approfondimenti vedi anche Tuzi G., *La canzone romana come rappresentazione della "romanità"* in Adamo (2003); Marucci V., *Stornelli romani*, Roma Salerno Editrice, 1984; Sangiuliano (Giuliano Santangeli) *Quando Roma cantava*, Roma, Nuova Editrice Spada, 1986; vedi anche Micheli, G., *Storia della canzone romana*, Roma, Newton Compton, 1989.

35. Nigra 1974.

con quella di ritornello, che non è se non una parte, e parte non intrinseca del canto. La raccolta del Blessig ci fornisce la prova di codesto errore. Egli così trascrive lo stornello 41 della sua raccolta: / Chi ci vuol far con me, canta ritornelli, / *Li tengo accaricati a sei cavalli*, / *Alza la voce chi li sa più belli*. // E chi vuò fa' con me a cantà stornelli, / Li porto caricati a sei cavalli. / Alzi la voce, a chi li sa più belli. (Nigra 1974, XXXVIII).

Al riguardo delle “brevità in endecasillabi”, Nigra ribadisce il ruolo fondamentale degli stornelli che si cantano in forma alterna a guisa di sfida e ne evidenzia appunto la modalità fondamentale di esecuzione. Di seguito sono riportati due stornelli alterni documentati in Toscana (a) e in Liguria (b):

a)
Se vuoi venir co meco a stornellare, / piglia una sedia e mettiti a sedere:
/ Di' quante stelle è in cielo e pesci in mare³⁶.

b)
E ri strunelli mi ne so due sacchi, / Se a ti cantu tutti ti ten scappi. (Nigra 1974, p. XL).

In Umbria lo stornello, meglio identificato come canto lirico-monostrofico, rappresenta il modulo musicale più comune e usato in ragione della sua flessibilità. Data la sua brevità e semplicità di rima - distico di endecasillabi a rima baciata -, nella maggior parte dei casi con ripetizione del secondo verso, lo stornello offre infinite possibilità espressive e d'impiego, per cui si presta nel modo migliore all'improvvisazione e ai contrasti. Nei versi che seguono – una serie di “stornelli cantati a serenata”³⁷ –, una sequela amorosa condensa alcuni dei motivi tipici di questo genere:

a)
S'avessi la fortuna c'ha lo vento / bella te viniria a trova' ogni tanto / bella
te viniria a trova' ogni tanto // bella te viniria a trova' 'gni tanto / 'llora lo
core mio saria contento / 'llora lo core mio saria contento

b)
davanti a casa tua ci voglio fare / 'na palazzina co' due pietre / 'na
palazzina co' due pietre³⁸

36. Versione documentata anche in Umbria, Gubbio (Pg). Cfr. Mazzatinti 1883, p. 27.

37. Conosciuto anche come “stornello a saltarello” una particolare forma che richiede minor tecnica vocale rispetto alle complesse forme dei canti monodici. La funzione prevalente degli stornelli a serenata, o a saltarello, è quella della serenata, appunto. Ma vengono anche usati in funzione rituale. Per esempio, il maggio in Umbria è dovunque lirico-monostrofico (Paparelli 2008).

38. Brano contenuto nella traccia 22 del CD 4, allegato al volume di Paparelli V., *L'Umbria cantata: Musica e rito in una cultura popolare*. Roma, Squilibri, 2008.

Notiamo nelle prime due terzine (a > ABB) il sogno d'immaginarsi come il vento per raggiungere la propria amata, mentre negli ultimi tre versi (b > ABB) il desiderio di costruire un palazzo a "bella vista" davanti alla casa della sua adorata donna.

Un curioso refrain orale è racchiuso in questa breve *ninna nanna*³⁹ raccolta negli anni Settanta nel Norcino (Pg) e accompagnata dalla chitarra, strumento estraneo alla tradizione musicale umbra. Si tratta di un testo costruito su moduli melodici di derivazione colta, sicché può essere simbolicamente assunto come importante documento di passaggio dall'espressività contadina a quella urbana:

Il gatto la sonava la sampogna / er sorce là davanti je ballava / la gallinella
rifacea lu lettu / e lu gallettu je lu mesticava⁴⁰

Questa tipologia di repertorio⁴¹ fa parte del cosiddetto "folklore di base", cioè del fondamento arcaico della comunicazione orale-tradizionale. Benché queste forme assumano quasi sempre una fisionomia lineare, «conservano, in modo più meno esplicito, caratteri strutturali che ci propongono sistemi musicali estranei a quel culto/occidentale e a quelli popolari più recenti». Questo genere testimonia, infatti, quel periodo di passaggio dalla parola al canto che rappresenta «un oggetto primario d'attenzione per lo studio della comunicazione popolare e spesso propone a livello schematico modelli di formalizzazione più difficilmente individuabili nei canti di maggior sviluppo e di più complessa forma» (Leydi 1973).

Nella trasmissione orale dei versi cantati, viene spesso esercitata da parte dei cantori la pratica di modificare o sostituirne alcuni con quelli appresi in altri contesti e località, soprattutto quando sono della stessa lunghezza. Questa serie di endecasillabi, raccolti da Mazzatinti e attualmente documentati in Umbria e in altre regioni del Centro Italia⁴², si segnala per il verso finale (a + b), che invita alla risposta, mentre la strofa finale si evidenzia per una caratteristica versione in un solo distico. Questa tipologia musicale rappresenta

39. La versione di questo canto con l'accompagnamento insolito della chitarra, eseguita da Vincenzo Lopa, è contenuta nella traccia 22 del CD 4 allegato al volume di Paparelli 2008. Una straordinaria versione di questa ninna nanna è stata riproposta dalla cantautrice Lucilla Galeazzi col titolo *Lu gattu la sonava la sampogna* nel disco *Amore e Acciaio*, Zonemusica, 2005.

40. Traduzione: mescolava, riferito alla paglia e alle foglie secche di mais che di regola riempivano il pagliericcio usato come materasso.

41. Come anche i giochi infantili, i gridi dei venditori ambulanti al mercato, i richiami, le formule magiche.

42. Forme documentate in Umbria, Lazio e Toscana e Marche, (Leydi 1973).

quella più diffusa per duttilità d'utilizzo, in quanto i versi venivano usati come *incipit* in tanti altri stornelli per lanciare la sfida⁴³ (c):

a)

Si voi venì con me a stornellare / Te vojo caricà cento cavalli: / Si voi venì
con me a stornellare / cento cavalli te vojo caricà / avanti, a chi li sa mejo
cantare (Mazzatinti 1883)

b)

Io de li stornelli ne so tanti, / li faccio caricà su i bastimenti / chi ne vò
profittà se faccia avanti

c)

io per cantà ce so venuto a posta, / de le canzoni ne porto na lista

III.IV. Short story nell'ottava rima dei poeti a braccio

Nel folklore musicale italiano la tradizione dell'ottava rima⁴⁴ o canto 'a braccio'⁴⁵ o 'a poeta' è sicuramente tra i repertori più interessanti e affascinanti ed è a tutt'oggi molto diffusa in vaste aree dell'Italia Centrale⁴⁶ che vedono coinvolte principalmente regioni come la Toscana – la terra d'origine del metro poetico adottato, definito anche "ottava toscana" in contrapposizione all'ottava siciliana⁴⁷ –, il Lazio – segnatamente le province di Roma, Viterbo e Rieti – e in misura assai inferiore alcune zone limitrofe che rientrano

43. Lamanna 2010 e anche Lamanna et al., 2014.

44. E in ottava rima si strutturano anche i brindisi, le forme augurali e propiziatriche ancora in uso, in diverse occasioni conviviali pronunciate prima di bere il vino. Fa parte anche di queste strutture il *bruscello*, la rappresentazione recitata e cantata tipica dell'area toscana (Senese). I testi sono composti in ottava rima per la parte dialogata, in quartine di settenari. (Brunetto 2012) Per approfondimenti cfr. Kezich, G., *I poeti contadini*, Roma, Bulzoni, 1986.

45. Il canto a braccio consiste in un dialogo cantato fra due o più persone, che dibattono su di un tema dato da un esterno oppure proposto da uno di loro. Tali dispute prendono il nome di contrasto (Arcangeli et al., 2001). Sugli argomenti dei componimenti poetici vedi Salinari 1991. Per approfondimenti cfr. Kezich, G., *I poeti contadini*, Roma, Bulzoni, 1986; vedi anche Batinti Lamanna 2010.

46. Più precisamente nelle zone contermini dell'Alta Sabina e nel viterbese. In Umbria si sono quasi estinte le testimonianze riguardo la diffusione di questa pratica poetica. Molto presente era negli Anni '90 e 2000 nello Spoletino, nella Valnerina e nel Nocerino.

47. Le storie erano solitamente composte in ottave endecasillabe a rima alterna (cioè nel metro della *canzona* o "ottava siciliana"), dove, nella sequenza delle strofe, l'ultimo verso di una rimava con il primo della successiva rima *ntruccata* o *ncruccata*). Altri metri impiegati erano la "ottava epica" (sei endecasillabi a rima alterna più i due conclusivi a rima baciata), la sestina endecasillaba, la terzina endecasillaba e la *canzona allungata* (un'ottava siciliana veniva spesso utilizzata per le storie a carattere comico o satirico che, data l'affinità metrica con arie e canzonette, prendevano il nome di storie ad aria. A ogni forma metrica corrispondeva una specifica melodia, sebbene alcune storie potessero anche avere melodie proprie. (Sergio Bonanzinga 2013).

nelle regioni Abruzzo, Marche, Umbria ed Emilia-Romagna⁴⁸. Anche in questi repertori le brevità cantate rappresentano articolati strumenti di composizione e improvvisazione poetica. Si tratta di un complesso fenomeno di trasmissione orale, come afferma Kezich, in ambiente folklorico, sia di testi piuttosto codificati, come la diffusissima *Pia de' Tolomei*, sia della formula metrico-letteraria dell'ottava come contenitore dell'improvvisazione cantata. Provare a esaminare come la poesia prende corpo nel gesto vocale dei poeti estemporanei in ottava rima non è una cosa semplice:

Significa andare a osservare da vicino come il verso si forma attraverso la voce: rilevare dunque i punti di appoggio sonori di ciascun poeta, le interruzioni e i respiri che combinano in genere con la segmentazione del verso in emistichi e con alcune sillabe chiave dell'endecasillabo, siano esse le canoniche sillabe pari o quelle dispari. Significa domandarsi come la voce cantata interagisca con i fenomeni di assimilazione vocalica, la sinalefe e la sineresi, e come sia in grado di variare la melodia di riferimento con ornamentazioni e salti (Ghirardini 2020).

L'utilizzo di forme dialettali, assai rare, come sostengono gli stessi poeti, varia secondo il tipo di pubblico che assiste alle gare, ma ad essere determinante è soprattutto l'argomento. Le espressioni dialettali erano usate perlopiù nella satira, che agevolava l'irrisione dell'avversario e il coinvolgimento del pubblico. In Umbria, per esempio, come in gran parte d'Italia, soprattutto in ambiente pastorale e rurale hanno circolato per lungo tempo opere letterarie di poeti cavallereschi soprattutto del Cinquecento: fenomeno questo che ha influito in modo determinante sulle scelte linguistiche dei poeti improvvisatori.

Si tramandavano le cose da padre in figlio. Prima la televisione non c'era. Si stava sulle case, si raccontavano le storie, si cantavano le canzoni, si stornellava, s'imparavano le canzoni da quelli che le sapevano prima di noi. Io le ho imparate dai vecchi, non le ho trovate scritte da nessun posto, le ho imparate così. A comporre la poesia, non so se è un dono di natura, oppure s'impara anche stando a contatto con chi fa le poesie, forse aiuta anche quello, io ci so stato a contatto. [...]. Per scrivere l'ottava rima

48. Le attestazioni di questa forma in Emilia-Romagna sono rarissime. Lo testimonia un contrasto registrato il 4 novembre 1969 (in occasione della Festa dei Combattenti) a Selvapiana, di cui Vittorio Tonelli documenta nel suo libro *Vino e Romagna contadina*, Imola, Grafiche Galeati, 1989 [pp. 130-140]. Fonte: aporie.it, progetto diretto da Maurizio Agamennone, è stato ideato nell'ambito del Programma di Ricerca di Interesse Nazionale (PRIN) 2011 denominato Processi di trasformazione nelle musiche di tradizione orale dal 1900 ad oggi. Ricerche storiche e indagini sulle pratiche musicali contemporanee, ed è stato avviato con la collaborazione iniziale e la consulenza di Cristina Ghirardini et al.

praticamente più che altro ho letto la *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, l'Ariosto e un po' della *Divina Commedia*, un altro poemetto che era intitolato *Paris e Vienna* che parlava di due innamorati, sempre in ottava rima e poi l'*Eneide* di Virgilio (Settimio Riboloni⁴⁹, cantore e poeta improvvisatore, in Batinti Lamanna 2010).

L'ottava rima è costituita da otto endecasillabi. I primi sei sono a rima alterna, gli ultimi due a rima baciata⁵⁰. Nel modulo musicale, che ha struttura scalare chiaramente modale, si possono rilevare alcune regolarità solo per quanto riguarda le cadenze: l'andamento del canto, intessuto di melismi⁵¹, non segue una regolarità melodica, ma varia in base al contenuto testuale, realizzando in qualche modo dei "madrigalismi"⁵².

È alla geniale semplicità di questa formula che l'ottava deve il suo strepitoso, ineguagliato successo: sette secoli di continuità strutturale, stilistica e tematica che, a partire dai cantari di piazza del '300, ce la fanno ritrovare a tutt'oggi intatta, patrimonio vivace ed esclusivo di poeti popolari in tutta l'Italia centrale. Dell'ottava delle origini, infatti, l'ottava popolare di oggi conserva ancora inalterata la struttura metrico-ritmica, cioè la formula degli otto endecasillabi rimanti in ABABABCC, il carattere poetico, vuoi narrativo, vuoi estemporaneo, e la melodia, quell'ampio recitativo melismatico che, dal XIII sec a oggi, ben si addice a canterini e improvvisatori di piazza, eredi diretti di menestrelli e trovatori (Kezich 1986, pp. 17-18).

49. Cit. performance nel documentario *Dall'ottava rima al rap...* di Batinti A., Lamanna A., Perugia, Radar, 2010. Riboloni è stato uno degli ultimi poeti-cantori dell'Umbria, originario di Stravignano di Nocera Umbra (Pg). Scomparso nel 2017 faceva parte del gruppo "Quelli di Nocera", noto, tra l'altro, per l'esibizione nel programma Rai "Ore venti" del 1974, condotto da Bruno Modugno.

50. Per la struttura metrica si veda Beltrami P. G., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011.

51. Più precisamente s'intende il tipo di ornamentazione melodica che si nota nel caricare su una sola sillaba testuale un gruppo di note con altezze diverse. La vocale della sillaba viene emessa per corrispondenza con le varie note, e quindi cantata modulando l'intonazione, ma in linea di principio senza interrompere l'emissione vocale.

52. Anche se si tratta di versi in modalità intonative prevalentemente sillabiche sembrerebbe che l'accompagnamento musicale sia abbastanza aderente al testo dell'ottava. Nel modulo musicale, che ha una struttura scalare chiaramente modale, si possono rilevare alcune regolarità solo per quanto riguarda le cadenze: l'andamento del canto, ricco di melismi, non segue una cogente regolarità melodica, ma varia a secondo del contenuto testuale, realizzando, in qualche caso, dei "madrigalismi". L'andamento del canto, nonostante non segua una regolarità melodica, richiama alcuni concetti, come ad esempio la descrizione, riportato nell'esempio: [...] "per cogliere questa rosa vermiglia" può apparire in corrispondenza della parola «giovane sposa». Per un maggiore e puntuale approfondimento sull'origine e la storia dell'ottava rima, cfr. Kezich (1986); Ghirardini (2020) e Arcangeli-Palombini-Pianesi (2001).

Generalmente dall'incipit dell'ottava rima, a volte, si riconosce il tema, anche se si presenta come una complessa e articolata fusione di termini letterari e di forme che hanno come denominatore comune l'impiego di un italiano "alto": quello per l'appunto dei grandi poemi epici, punto di riferimento per i poeti a braccio. Non sarà, quindi, una novità trovare nei componimenti poetici in ottava rima espressioni sia auliche che popolari, spesso utilizzate per ragioni metriche oltre che per far presa sul pubblico, specialmente in occasione delle gare. In questa ottava di saluto il poeta umbro Riboloni⁵³ apre la sfida rivolgendosi ad un ipotetico poeta avversario:

Questo è quel frutto che mena la terra / Io credo che la terra sia di Dio /
e la cantina con chiavi si serra / quello che tengo in mano è tutto il mio
// se per le sorti mi cadesse a terra / bere lo vorrei con gran desio /
quando che bevo io alzo la fronte / chi è un bravo poeta mi risponde
(Settimio Riboloni, cantore e poeta improvvisatore, in Batinti, Lamanna 2010).

Il poeta-cantore, in questa ottava formata da tre distici a rima alternata e un distico finale a rima baciata, segue lo schema ABA-BABCC secondo la regola. Come di consueto nell'uso popolare, comunque, viene quasi ogni volta osservato una sorta di obbligo di rima secondo il quale l'inizio di ogni ottava deve rimare con il distico di chiusura. In questo contesto di *brevitas*, anche se si tratta di un chiaro invito allo sfidante con obbligo di rima, quest'ottava rima viene cantata isolatamente.

Siamo ancora in Umbria con un altro frammento di endecasillabi liberi cantati del poeta Settimio Riboloni: un tetrastico di cui i primi due versi sono improvvisati e gli ultimi due sono nati come testo scritto⁵⁴. Non sono rari, tuttavia, casi in cui tanto l'apertura quanto i versi successivi sono composizioni scritte dagli stessi poeti. Le differenti applicazioni nell'uso dell'ottava rima testimoniano uno schema comunicativo condiviso per le dediche non meno che per altre forme di racconto breve. Ne è un esempio questa dedica in cui il poeta dà voce al dispiacere dei genitori per la partenza della figlia, che va a unirsi col "diletto sposo":

53. Cfr. Batinti A., Lamanna A., (cit., interv. / documentario in dvd e libretto allegato) *Dall'ottava al rap. Uso e funzioni dei dialetti in Umbria*, Perugia, Radar, 2010.

54. Per Agamennone l'ottava rima è un'espressione cantata e l'esecuzione non cantata costituisce una produzione particolare, socialmente di interesse poco rilevante, ma corrispondente soprattutto a condizioni personali degli esecutori; si manifesta in due forme diverse: ottava recitata e ottava scritta. La prima viene praticata in particolari situazioni, e qualora la competenza dell'esecutore non sia adeguata per una esibizione pubblica. "Cantar l'ottava" in Kezich G., *I poeti contadini*, cit., p. 171.

Noi partiremo e lui resterà a voi / per cogliere questa rosa vermiglia / che
Dio le possa da' pace e riposo / felice sempre col diletto sposo (Settimio
Riboloni, cantore e poeta improvvisatore, in Batinti Lamanna 2010).

Documentata in funzione e improvvisata è questa breve dedica recitata e poi cantata, secondo il modulo musicale diffuso ampiamente in tutta l'Italia centrale, dal poeta Riboloni⁵⁵. Si tratta di un'ottava formata da tre distici a rima alternata e che, originariamente, presentava anche un distico finale a rima accoppiata (ABABABCC). La registrazione è avvenuta nel corso di una visita presso l'abitazione del poeta, a Stravignano di Nocera Umbra (Pg), durante la quale Riboloni inizia a improvvisare senza accompagnamento musicale appena vede gli ospiti davanti casa sua:

Ieri sono arrivati a casa mia / per quanto ne so io due professori, /
ricercatori della poesia / di antiche usanze e di altri valori // scusate
dunque lo trovo il coraggio / cantando frasi in questa maniera / mettendo
in rima ogni mia parola / fa parte dell'usanza campagnola⁵⁶

La sfida trae pretesto anche da differenti contesti e situazioni. Il "canto a braccio"⁵⁷, come suggerisce Salinari, si realizza in un dialogo cantato fra due o più persone, che dibattono su di un tema dato da un esterno oppure proposto da uno di loro. Queste sfide prendono il nome di "contrasto": componimenti poetici dialogati, solitamente di argomento amoroso, ma anche morale o civile senza una metrica ben definita (Batinti Lamanna 2010).

55. Questo esempio di ottava cantata recitata è stato documentato nel 2006 a Stravignano di Nocera Umbra, in provincia di Perugia, e poi pubblicato come *ghost track* nel CD allegato al libro di Lamanna A. et al., *D'altro canto. Scenari contemporanei della musica popolare umbra*, Perugia, Egea, 2014.

56. Ottava rima improvvisata come dedica da Settimio Riboloni, poeta e cantore di Nocera Umbra. I versi sono stati trascritti per la prima volta in quest'articolo. Fa parte della dedica anche questa seconda ottava: *da Cascia son passati e via via /peregrinando in borghi dentro e fuori /dell'Umbria sono giunti in ogni parte/prendendo appunti di ogni cosa d'arte/; Mentre il sole onorava col suo raggio / il lieto evento della Primavera /ogni poeta ne traeva vantaggio /osservando la lieta atmosfera*. Cfr Lamanna et al., 2014.

57. Interessante l'osservazione di Agamennone in Kezich 1986, cit., pp. 171-172, nel constatare come un osservatore attento e curioso, quale Paul Zumthor, abbia potuto ignorare del tutto l'ottava cantata, esaminando le forme poetiche a contrasto nella sua ultima poderosa fatica: «Quando il canto alternato ha luogo tra due cantanti, prende spesso la forma detta, a seconda delle lingue, *défi*, *altercatio*, *tenzone*, o è definito con altri termini di significato vicino. Il canto alternato si presenta in questo caso come una disputa stilizzata, in linea di principio improvvisata, ma rigidamente regolata e finalizzata a mettere in rilievo il virtuosismo dei poeti. Caduta in disuso, in Europa, alla fine del Medioevo, la tenzone si è conservata in alcuni villaggi aragonesi e soprattutto in America Latina», Zumthor P, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Mulino, Bologna, 1984 ed. it., p. 119.

III.V. Fragmenta nelle improvvisazioni poetiche dei cantadoris sardi

Un'altra tessera rilevante di questo mosaico sonoro proviene dalla Sardegna con un esempio tratto dal repertorio dei canti di lavoro. Tra i modelli più interessanti della famiglia di forme metriche e più frequenti in questo territorio, ne prenderemo infatti in esame uno suscettibile di esser messo in musica in differenti modi: il *mutetu*⁵⁸. I testi e le melodie variano da nord a sud dell'isola, ma «la modalità esecutiva più comune era quella del canto monodico senza accompagnamento strumentale, eventualmente in alternanza con un coro che intonava un ritornello»⁵⁹. Tra le diverse modalità con cui può essere intonato un "mutetu", è opportuno considerare quella detta *a iandimironnai*, caratterizzata dal particolare profilo melodico e dalla presenza di un ritornello intonato sulle sillabe nonsense *lan-demironnai andirannorandira iandemironnai*⁶⁰:

A Siurgus Tiadori / a Donigala Maria / e a Sélegas Anna Santa⁶¹ // iandemironnai andirannorandira / andirannorandira iandemironnai // Gei mi-ddu narànt / deu no ddu creia / ca fust traitori⁶² // iandemironnai andirannorandira / andirannorandira iandemironnai

Una variante di questa forma coinvolgeva due o più solisti che dialogavano o si sbeffeggiavano cantando, mentre tutti gli altri intonavano il ritornello. Il testo di questo tipo è costituito da un *mutetu*

58. Insieme al termine *mutos* s'individuano due importanti denominazioni di forme di poesia sarda. Il primo è voce tradizionalmente utilizzata nella parte settentrionale della Sardegna e indica dei componimenti propri del Nuorese e del Logudorese, il secondo componimenti del Campidanese. [...] Le modalità di sviluppo del *mutu* e del *mutettu* in parte si corrispondono e in parte divergono. L'obbligo comune ad entrambi di onorare le rime nella seconda parte, infatti, viene assolto in modalità in parte convergenti e in parte differenti. Nel *mutettu* semplice le due parti si presentano con il modulo AB - A'B', che si risolve nella immediata divisione in *sterrimentu* (AB) e *cobertanza* (A'B'), al massimo seguito da un ritornello nonsense come nel caso del *trallallera* o *trallalleru* (Brunetto 2012). Per approfondimenti su questa particolare forma metrica sarda si veda Cirese 1988.

59. Cfr. Casu, Lutz 2012.

60. Questa tipologia di canto veniva eseguito durante le feste nelle case private ma anche in piazza o altri luoghi da gruppi di persone che, senza sciogliere il cerchio del ballo, cantavano continuando a oscillare ritmicamente. (Casu, Lutz 2012).

61. Trad.: A Siurgus Teodoro / a Donigala Maria / e a Selegas Anna Santa. Cfr. Casu, Lutz 2012.

62. Trad.: Me lo avevano detto / ma io non volevo crederci / che era un traditori. Cfr. Enciclopedia della musica sarda (vol.10, traccia 10, CD "Canto monodico" a cura di Casu F., e Lutz M., Cagliari, L'Unione Sarda, 2012).

a *tres peis*, “strofa a tre versi”. I primi tre (*sterrina*)⁶³ nominano i santi venerati nelle comunità di Siurgus, Donigala e Selegas, mentre nella *cubertantza*, nella seconda terzina, una ragazza si rivolge a un ragazzo rammaricata per la scoperta di un tradimento. Il *mutetu* viene esposto nella forma più semplice: si inizia con l’intonazione dei versi di *sterrina* seguiti dal ritornello. La quartina successiva è composta dal primo verso di *sterrina* e dai tre di *cubertantza*, disposti in modo che il primo rimi con l’ultimo (Tiadori > traitori).

Questo tipo di canti, come sostiene Bravi⁶⁴, da un lato era conforme ai requisiti di popolarità (erano anonimi, tramandati oralmente, diffusi tra le classi più basse, di semplice fattura, di contenuto amoroso, ecc.), dall’altro confermavano, anche nella Sardegna, l’esistenza del canto lirico-monostrofico, di cui da anni Pitré sollecitava la ricerca. In base allo schema interpretativo adottato, *mutos e mutetus*⁶⁵ rappresentavano la forma peculiare che questo tipo di canto, considerato tipologicamente e funzionalmente analogo ai rispetti e agli stornelli diffusi nell’area continentale, assumeva in Sardegna.

Una distinzione delle due forme e delle rispettive aree di appartenenza è in Wagner:

Le due forme principali della canzone amorosa sarda, sono il Mutu e il Mutettu. [...] Chiamo mutu la forma più lunga, più in uso nel Nord dell’isola, come viene chiamata nella maggior parte delle raccolte, e dagli abitanti stessi [...]. La forma diminutiva mutettu l’adopero esclusivamente per i canti minori, di quattro versi, in uso principalmente nel sud (Campidano) e che vengono cantati in tutte le occasioni specialmente a Cagliari e nel Campidano di Cagliari, dove in genere sono chiamati ‘mutettus’ (Wagner 1907).

La distinzione Campidano - Logudoro si esprime attraverso le forme della poesia non solo in relazione alla distinzione terminologica e formale fra *mutu* e *mutetu*, ma anche in relazione ai fattori musicali che ne caratterizzano l’esecuzione. Mancano studi approfonditi sulla materia in quegli anni, ma alcune descrizioni sommarie individuano e rimarcano il modo diverso di cantare la poesia fra Campidano e Logudoro. Domenico Valla scriveva nel 1907:

la canzone può essere logudorese o campidanese a seconda del dialetto o del modo come vien cantata. La prima, come dice il nome stesso, è

63. Per approfondimenti sulla struttura musicale e metrica vedi Cirese A. M. *Ragioni metriche*, Palermo, Sellerio, 1988.

64. Per maggiori dettagli e approfondimenti si veda Bravi 2010.

65. Sulla struttura e origine morfologica dei *mutos* e dei *mutettus* sardi vedi Cirese A. M. *Ragioni metriche*, Palermo, Sellerio, 1988.

propria del *Logudoru* ossia della regione centrale: è forte, rude, lenta, interminabile: riflette il carattere degli abitanti che vivono sui monti e sono fieri. La seconda, ossia la canzone campidanese, è dolce, agile, snella; si svolge su di una cantilena rapida e ondulata, dove il sentimento si culla come in un sogno d'amore.

Delle brevitats nei sistemi di improvvisazione poetica della Sardegna fanno parte anche le rime *a otadas*, e *a s'arrepentina*. La gara poetica logudorese ha come nucleo centrale lo svolgimento di temi a contrasto nella forma dell'ottava - *otada* o *otava* - di endecasillabi. Anche se non è considerata una forma lunga, la *otada* si riduce a forma breve nella parte finale dello svolgimento del secondo "tema", quando i poeti intervengono con un distico⁶⁶.

Il *segundu* tema della gara documentata e analizzata nel volume 13 dell'*Enciclopedia della musica sarda* (Casu e Lutz, 2012) proviene dalla gara poetica svolta a Padria il 30 settembre 2011 dai poeti Salvatore Ladu e Nicola Farina, in occasione della festa di Sant'Antonio da Padova. Una delle ottave eseguite con suddivisione in distici, e relativa traduzione qui riportata, è formata dalle seguenti *duinas* preceduta dalla formula introduttiva caratteristica⁶⁷:

Ladu (formula introduttiva): Da chi su tema nche l'amus finidu / proamus a cantare sa duina (trad.: Visto che abbiamo col tema finito / proviamo a cantare sa duina);

Farina: ma de sa vida est cussa sa dustrina / ca morrer devet dogni individu (trad.: ma della vita è questa la dottrina / deve morire ciascun individuo)

Ladu: gràtzias de nos aer preferidu / siat a mie e a Nicola Farina/ (trad.: e grazie per aver preferito / sia me che Nicola Farina);

Farina: ma isperende in su terrinu sardu / chi sa morte arriver pius a tardu (trad.: speriamo che nei territori sardi / la morte arrivi sempre più tardi).

Delle forme brevi fanno parte anche le *batorinas*, cantate nella penultima sezione della gara poetica logudorese. Si tratta di una quartina (*batorina* in sardo centro-settentrionale) con schema di rime ABBA. La forma di *batorina* che qui riportiamo è cantata da Salvatore Ladu ed è tratta dal dvd *Poesia improvvisata* (Pilosu 2012):

A la cantamus una batorina / cheria dogni lege cambiada / prite sa zente est disisperada / ei su tempus andende in ruina / a la cantamus una batorina (trad.: Orsù cantiamo una batorina / vorrei fosse ogni legge cambiata / perché ora la gente è disperata / e i tempi stanno andando in rovina / orsù cantiamo una batorina)

66. Il "tema" è, nel lessico della poesia logudorese, l'argomento da dibattere che il comitato affida ai poeti improvvisatori, i quali sono chiamati a "difendere" la parte a loro assegnata attraverso un sorteggio (Pilosu 2012, pp. 21-23).

Dal momento che la risposta dell'altro poeta deve uniformarsi alla proposta di rima fatta dal *capugara*, nella medesima gara il poeta Nicola Farina ha risposto così:

Tando cantamus una batorina / paritza zente est morzende 'e sa gana
/ e mæssimu in sa terra africana / chi morinde est sa zente piseddina
/ tando cantamus una batorina (trad.: Cantiamo quindi una batorina /
molta gente sta morendo di fame / specialmente in terra africana / dove
muoiono anche i bambini / cantiamo quindi una batorina)

Come si può notare, la struttura è la stessa, ma nella formula che apre la disputa non appare più quella domanda retorica, sostituita dall'accettazione dell'invito consegnata all'ultimo verso con la forma idiomatica "tando", che significa appunto "d'accordo".

III.VI Conclusioni

In questo articolo, sebbene siano stati citati ambiti complessissimi degli studi etnomusicologici e della poesia popolare, abbiamo tentato di addentrarci "brevemente" in argomenti che meriterebbero uno spazio maggiore, ma che rimandiamo a studi e ricerche più approfondite⁶⁸. Ci siamo limitati ad una serie di esempi canori (tutti cantati nella breve durata enunciata) estrapolati da repertori musicali d'ogni parte d'Italia, in diversi periodi e da differenti fonti, e, in alcuni casi, un primo approccio verso l'individuazione di aspetti mnemonici nelle ripetizioni, e per sottolineare le diverse esigenze stilistico-metriche che in questo caso mantengono la funzione di tecniche della composizione orale.

D'altro canto, i cantori usavano, e usano ancora, la tecnica della ripetizione, quella di cantare continuamente, anche sulla performance di altri suonatori. La caratteristica è sempre quella di memorizzare un passo, una strofa, una serie di versi per poi riprodurli, se non uguali, in una versione più fedele possibile. Potremmo dire che ricorrono, in modo del tutto differente, a tecniche simili a quelle degli aedi, dei *griots* o dei rapsodi dell'antichità, veri professionisti della narrazione che usavano formule per ricordare il testo tramandato oralmente. Lo stesso Albert B. Lord sosteneva che era insufficiente parlare di "ripetizioni", di "repertorio di epiteti", di "cliché epici" e di stereotipi. Avvertì infatti l'esigenza di definire la "formu-

68. Cirese 1988; Kezich 1986; Bravi 2010; Ghirardini 2018.

la” come un gruppo di parole adoperate con regolarità nelle medesime occorrenze metriche per esprimere un vero e proprio “stile formulare”. La grande abilità del “cantore di storie” non era tanto nell’imparare attraverso la ripetizione le formule usurate dal tempo, quanto nell’abilità di comporre e ricomporre le frasi in funzione dell’idea di quel momento, tenendo presenti i modelli fissati dalle formule di base (Lord 2005).

D’altronde, quello della ripetizione è un fenomeno essenziale nel costituirsi dei sistemi semiotici. Si ha ripetizione, infatti, quando “la stessa cosa” accade di nuovo, e più volte, nel tempo; ma quali circostanze rendono qualcosa “la stessa” di un’altra?

Di fatto i giudizi d’identità e differenza sono alla base di ogni classificazione, e la ripetizione delle “stesse” unità

è all’origine di ogni attività di riconoscimento di modelli; ecco perché la ripetizione costituisce un aspetto fondamentale per la definizione di qualunque oggetto culturale: si va dal fonema a particolari tipi di azione, dai frammenti di rituale all’arte, alla musica ed alla recitazione, tutti fenomeni che implicano una qualche forma di rimessa in atto. La ripetizione costituisce anche un prerequisito dell’apprendimento, poiché ci dà modo di assimilare un’esperienza affidandola alla memoria, e facendone così la base su cui fondare ogni forma di predizione (Brown 2001).

Quindi sembrerebbe che la ripetizione non si inneschi soltanto mediante il processo di significazione, ma venga utilizzata, specie nel canto, come un meccanismo stilistico e mnemonico. Infatti secondo R. Jakobson, la ridondanza, la ripetizione o il rinforzo di un messaggio sono importanti per raggiungere questo obiettivo.

Bibliografia

- AA. VV., «*Et facciam dolci canti*» Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, Lucca, Lim, 2004.
- AA. VV., *I sentieri dei narratori*, Palermo, Associazione Figli d’Arte Cuticchio, 2004.
- AA. VV., *Storia della letteratura italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- AA. VV., *Su cantu de sei in Sardinia*, Quartu S. Elena, Alfa, 2007.
- Adamo, G., *Il canto popolare nel Lazio*, Roma, Squilibri, 2003.
- Batinti, A., Lamanna, A., *Dall’Ottava rima al rap. Uso e funzioni dei dialetti in Umbria*, Perugia, Radar, dvd /booklet, 2010.
- Bonanzinga S., Giallombardo F., *Il cibo per via. Paesaggi alimentari*

- in Sicilia*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici siciliani, Dipartimento SFL, 2011.
- Boullier, A., *Canti popolari della Sardegna*. Roma, Multigrafica Editrice, 1974 (rist. anast. dell'edizione Bologna 1916, dall'ed. or. 1864)
- Bravi P., *A sa moda campidanese. Pratiche, poetiche e voci degli improvvisatori nella Sardegna meridionale*, Nuoro, Isre Edizioni, 2010.
- Bronzini, G. B., *Cenni sui principali generi della musica popolare italiana*, Matera, Fratelli Montemuro, 1961.
- Brown P., *Ripetizione*, in Duranti A. (a cura), *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, Roma, Meltemi, 2001.
- Brunetto, W., *Piccolo vocabolario etnomusicologico*, Roma Squilibri, 2012.
- Cardona G. R., *Introduzione all'etnolinguistica*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- Casu F., Lutz M., *Enciclopedia della musica sarda*, Cagliari, L'Unione Sarda, 2012.
- Cirese A. M. *Ragioni metriche*, Palermo, Sellerio, 1988.
- Cirese, A.M., *Note sugli scritti italiani intorno alla poesia popolare dal 1811 al 1827*, in ANMP, VIII-X, 1957.
- Coco F., *Introduzione allo studio della dialettologia italiana*, Bologna, Patron, 1982.
- D'Agostino M., *Sociolinguistica dell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- Duranti A., *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, Roma, Meltemi, 2001.
- Ferrara F., Rak M., Abruzzese A., Runcini R. (a cura di), *Sociologia della letteratura*. Atti del primo convegno nazionale (Gaeta, 2-4 ottobre, 1974), Roma, Bulzoni, 1978.
- Ferretti R., *Dal Centro Nazionale Studi di Musica Popolare agli Archivi di Etnomusicologia*, «EM», I, 1993.
- Ghirardini C., *Il nomos dell'improvvisazione poetica in ottava rima in Italia centrale*, Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi, 2, 2018. http://rivista.clionet.it/vol2/societa-e-cultura/storie_paese/ghirardini-il-nomos-dell-improvvisazione-poetica-in-ottava-rima-in-italia-centrale
- Ghirardini, C., *La torre di Gualandi fu la meta*, <https://www.lento-pede.eu/ottava/landitazzini/> 2020
- Ghirardini, C., *La «chiamata giusta e naturale»*. L'improvvisazione poetica in ottava rima in Italia centrale. Rivista Ita-

- liana di Filosofia del Linguaggio, 14(1), 2020. <https://doi.org/10.4396/202012>
- Grassi C., Sobrero A. A., Telmon T., *Fondamenti di Dialettologia Italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1997.
- Lamanna A., *Calabria Sound System. Musiche tradizionali, lessico e oralità contemporanea*. Perugia, Morlacchi, 2019.
- Lamanna, A. et al., *D'altro canto. Scenari contemporanei della musica popolare umbra*, Perugia, Egea, 2014.
- Leroi-Gourhan A., *Il gesto e la parola. La memoria e i ritmi*, (II voll.), Milano, Mimesis, 2018.
- Lord A., B., *Il cantore di storie*, Lecce, Argo, 2005.
- Kezich, G., *I poeti contadini*, Roma, Bulzoni, 1986.
- Magrini T., Bellosi G., *Vi do la buonasera. Studi sul canto popolare in Romagna: il repertorio lirico*, Bologna, Clueb, 1982.
- Marcato, C. *Il plurilinguismo*, Roma - Bari, Laterza, 2012.
- Marcato, G. (a cura di), *Scrittura, dialetto e oralità*, Padova, Cleup, 2012.
- Mariani R., *Sentite che ve dice er sor Capanna*, Roma, "Collana Romana" Editrice I Dioscuri, 1981.
- Menetti E., *Le forme brevi della letteratura*, Roma, Carocci Editore, 2020, pp. 17 -19.
- Mazzatinti, G., *Canti popolari Umbri. Raccolti a Gubbio*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, Ristampa dell'edizione di Bologna 1883.
- Moretti, G., *Umbria*, Pisa, Pacini, 1987.
- Nattiez J., Bent M., Dalmonte R., Baroni M, (a cura di). *L'Unità della musica, Vol. V di Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, 2005.
- Nigra, C., *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Einaudi, (Voll. I, II) 1974.
- Ong J. W., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Rossi N. e Meloni S. (a cura di), *La tradizione poetica della provincia del Medio Campidano. Componenti in lingua sarda*, Dolianova, Grafica del Parteolla, 2008.
- Ruffino G. (a cura di), *Lingue e culture in Sicilia*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Regione Siciliana, 2013, 2 volumi.
- Sorgi, O., (a cura di), *I mercati storici in Sicilia*, Palermo, Regione Siciliana, 2006.
- Tonelli, V., *Vino e Romagna contadina*, Imola, Grafiche Galeati, 1989 [pp. 130-140].
- Valla D., *Frammenti di canzoni sarde*. In "Archivio Storico Sardo", 1907, III.

Wagner M. L., *La poesia popolare sarda*, Cagliari-Sassari, Stabilimenti tipografici G. Nontorsi, 1907.

IB
th.



Con l'occhio dello spettatore: stile e indeterminazione nell'arte dell'ultimo Tiziano

Alessandro Gatti

Università degli Studi di Perugia

Abstract

Il saggio intende proporre una nuova metodologia per affrontare il tema del 'non-finito' nell'arte dell'ultimo Tiziano. Dopo aver analizzato filologicamente e visivamente quelle che erano le intenzioni stilistiche ed estetiche dell'artista, l'attenzione del lavoro si sofferma sui giudizi contrastanti che alcune testimonianze letterarie del Cinquecento e del Seicento davano alle sue opere: perfette per alcuni, imperfette per altri. Con il ricorso agli studi di Ernst Gombrich sulla psicologia dell'arte e sul ruolo dell'occhio dello spettatore nel processo di 'ricreazione' e completamento dell'opera, lo studio suggerisce che, in taluni casi, la verità del giudizio espresso non dipende da una maggiore o minore conoscenza dello stile di Tiziano ma dall'arbitrio – umano troppo umano – del critico che ne studia l'opera. Ad emergere non è una verità oggettiva ma soggettiva, dove, nel coacervo di bibliografiche dispute, l'unica realtà è quella dell'indeterminazione.

Keywords: Tiziano, 'Non-finito', Gombrich, Psicologia della rappresentazione pittorica.

The essay intends to propose a new methodology to address the theme of the 'unfinished' in the art of the last Titian. After analyzing the artist's stylistic and aesthetic intentions philologically and visually, the attention of the work focuses on the conflicting judgments that some literary testimonies of the sixteenth and seventeenth centuries gave to his works: perfect for some, imperfect for others. With recourse to Ernst Gombrich's studies on the psychology of art and the role of the spectator's eye in the process of 'recreation' and completion of the work, the study suggests that, in some cases, the truth of the judgment expressed does not depend on a greater or lesser knowledge of Titian's style but from the will of the critic who studies his work. What emerges is not an objective but a subjective truth, where, in the jumble of bibliographic disputes, the only reality is that of uncertainty.

Keywords: Tiziano, 'Unfinished', Gombrich, Psychology of Pictorial Representation.

«Pure con la difformità, deve l'occhio rimaner ingannato e deve la perfezione con l'imperfezione apparire» (Boschini 1660, p. 750). Con queste parole, contenute nella *Breve Istruzione per intender in qualche modo le maniere de gli Auttori Veneziani* (1674), Marco Boschini intende educare il lettore alle peculiarità della maniera pittorica veneziana. Nelle 'rotte' della maniera tracciate dal Boschini, il colorito assurge a significato compiuto «per la macchia, ed è maniera» (Boschini 1660, p. 752). «Il colpo sprezzante di pennello» (Boschini 1660, p. 754) lascia impresso sulla tela non solo l'abbozzo, la fase preliminare, l'imperfezione, ma realizza un autonomo stile: «tratto pittoresco». Che significa, però, che la perfezione si deve manifestare con l'imperfezione? Forse che la forma imperfetta, per sua natura opera aperta, è tale in vista della perfezione 'mentale' prodotta dall'occhio, e da quale occhio? Compito precipuo di questo scritto è di provare a rispondere a tali domande, portando davanti al tribunale della storia alcune fonti (cinquecentesche e seicentesche) contrastanti, dove non c'è accordo sulla finitura o meno

di un'opera, nella fattispecie dell'ultimo Tiziano, caratterizzata dal suo stile 'non-finito'. Onde evitare equivoci, il 'non-finito' qui trattato è di stampo materico, in connessione col nuovo significato che nella *Carta del Navegar pitoresco* (1660) Boschini ha dato al termine pitoresco¹, imprescindibile punto di partenza anche per la formulazione del concetto di *malerisch* da parte di Heinrich Wölfflin.

Carlo Ridolfi, biografo e pittore vicentino, ne *Le Maraviglie dell'arte* (1648) racconta le controversie che ebbe Tiziano nel licenziare l'*Annunciazione della Vergine* (1563-1566) (fig. 1-2) per l'altare di sant'Agostino della chiesa veneziana di san Salvatore²: «mà parendo à Padroni, che quella pittura non fosse in riguardo delle altre sue ridotta à perfezzione, per fargli raveder l'Autore del loro poco intendimento, vi scrisse queste due gemine voci: Titianus Fecit Fecit» (Ridolfi 1648, p. 185).

Al di là della verità storica manipolata dal biografo³, permangono le diverse vedute di stile fra artista e committente: Tiziano e Antonio Cornovi della Vecchia. Come se l'uno orientasse il suo sguardo verso la delimitata terra e l'altro verso l'infinito mare, lo 'sposalizio' della forma e della superficie viene reciso dal diverso sentimento materico. Mentre la *Trasfigurazione del Salvatore sul monte Tabor* (1563-1566) (fig. 3-4), seconda e ultima opera eseguita dal maestro per l'altare maggiore dell'omonima chiesa, venne compresa nella sua intenzione pittorica, e dunque riscosse l'approvazione dei 'padroni', la sua gemella scontò la dura legge dell'incomprensione: perfetta per alcuni, imperfetta per altri. Risulterebbe semplice, ora, mediante il ricorso alla 'firma' di Tiziano – che peraltro non è *Fecit Fecit* ma *Facebat*⁴ – e dunque alla sua volontà, sciogliere qualsiasi dubbio, sbrigare la questione, ritenere che Antonio Cornovi non ha

1. Prima del Boschini, cfr. già Baglione 1642, p. 173 e in una lettera del 20 luglio 1652 di Salvator Rosa cfr. Rosa 2003, p. 155 avevano dato un diverso significato al termine pitoresco; su questo punto v. Pierguidi 2017, pp. 370-375.

2. Per le vicende relative alla committenza, alle sue aspirazioni e alle motivazioni di una plausibile datazione fra il 1563-1566 cfr. Bohde 2001, pp. 450-472.

3. V. Syndicus 2014, pp. 161-162 dove si sottolinea che sotto il perfetto *fecit*, in realtà, si cela l'imperfetto *faciebat* derivato da Plinio; inoltre, le opere di Tiziano presenti in san Salvador quando scriveva il Ridolfi erano solamente due, in quanto la *Crocifissione*, commissionata allo stesso pittore dalla famiglia D'Anna, e prevista per l'altare opposto a quello dell'*Annunciazione*, non venne eseguita sia per insufficienza di fondi sia per mutamenti d'intenti dei successivi membri del casato.

4. Come evidenza l'analisi di restauro v. Nepi Sciré 1990, pp. 124-126; il primo a firmarsi in questa maniera, di evidente ripresa pliniana e classificabile come 'prodotto di corte', sembra essere stato Lorenzo Costa nella *Madonna in trono con la famiglia di Giovanni II Bentivoglio* (1488) custodita nella cappella Bentivoglio della bolognese chiesa di san Giacomo Maggiore cfr. Della Latta 2013, pp. 140-141.

ben inteso lo stile dell'opera e considerare l'opera finita. Ma altre strade, altre vie, tortuose e scoscese, se non si crede a una *lectio facillior* come questa, devono essere percorse per intendere nella sua più ampia accezione storico-stilistica lo stile tizianesco, e, conseguentemente, le ragioni della contrapposizione fra mecenati e pittore. Le asperità di tale ricerca sono testimoniate dal Ridolfi stesso, che, conturbato all'affiorare del problema come l'Annunziata all'apparire dell'Angelo, e giudicando il testo pittorico corrotto da «un poco avveduto pittore»⁵ (Ridolfi 1648, p. 185) svia e non offre una completa soluzione del problema. Il biografo, però, in riferimento alla gemella *Trasfigurazione*, inizia a descrivere le caratteristiche dello stile di Tiziano, requisito iniziale e indispensabile per provare a comprendere la maniera del cadorino, e quindi le sue ragioni. Dopo aver riflettuto sulla genesi dell'opera, «fatta di colpi con molta maestria», egli elogia la perizia del Vecellio, in quanto «le maniere unite, e delicate più facilmente si praticano: ma un simil fare è solo concesso a grandi, e valorosi Pittori». Nell'esegesi riduzionistica del pittore vicentino, la lingua artistica diviene biforcuta, temperando due soli stili: 'bozzato' e 'finito'. Tiziano con i suoi colpi vibranti ha meritato la palma della vittoria, offuscando quei 'delicati' maestri, così apprezzati ad altre latitudini.

D'altronde, lo stesso pittore dichiarava il suo sentimento e il suo testamento stilistico con parole e immagini. Nella lettera inviata da Venezia il 22 settembre 1559 a Filippo II di Spagna, il cadorino annuncia la spedizione di tre sue opere: *Diana e Callisto* (fig. 5-6), *Diana e Atteone* (fig. 7-8) della National Gallery di Edimburgo e la *Deposizione nel sepolcro* del Museo madrilenio del Prado, tutte databili al 1559. Anticipate al Re Cattolico già nelle lettere veneziane del 19 giugno 1559 e del 3 agosto 1559 dell'artista e di García Hernández, segretario reale nella laguna, il prolungato lavoro sulle «poesie» cattoliche e mitologiche («che nel vero confesso esser tre anni, et più, che li ho cominciati») offre la possibilità, o la necessità, di palesare la sua particolare idiosincrasia nei confronti delle sue creazioni, fuggendo così dubbi di negligenza o di priorità («non lo ascriva Vostra Maestà a mia negligenza; che anzi potrei dir con verità di non haver atteso gran fatto ad altro»). In realtà le colpe del ritardo sono da ascrivere, oltre «alla quantità dell'opere, che ricercavano

5. A margine della pagina annota: «Dicono, che questo fosse l'Esengrenio»; secondo Land 2000, pp. 169-173 il primo *fecit* sarebbe stato aggiunto da Tiziano per 'prendersi gioco' dei suoi committenti, il secondo da Filippo Esengrenio per dimostrare che lui era così talentuoso da essere chiamato per restaurare un dipinto di Tiziano; per un profilo dell'autore v. Antoniazzi Rossi 2004, pp. 149-160.

anco quantità di tempo», «all'ardente desiderio, ch'io tengo di far cosa che sia degna di Vostra Maestà, dal che procede, che io non m'appago mai delle mie fatiche, ma cerco sempre con ogni mia industria di polirle et di aggiunger loro qualche cosa» (Mancini 1998, pp. 255-257). Al pittore Tiziano interessa di piacere al Monarca Filippo, di essere reputato degno da lui, pur a costo di dichiarare di non levare mai le mani dall'opera. Nell'affermare ciò il cadorino non si preoccupa di riecheggiare il biasimo, narrato nella *Naturalis Historia* di Plinio, di Apelle per l'«eccesso di scrupolo» (*nimian diligentiam*) di Protegene, che non «sa togliere la mano dalla tavola» (*manum de tabula sciret tollere*) (Plinio 77-78 d.C., pp. 379-380). Nella mente di Tiziano è più importante mettere a tacere qualsiasi diceria, mostrarsi moralmente onesto agli occhi dell'«Invitto et Catholico Re» che spedito e sprezzante pittore. E proprio i limiti interpretativi dell'autobiografia stilistica tizianesca risiedono tutti qui, nell'esplicita ammissione che il desiderio di trattare in tal modo le sue opere si limita alla particolare destinazione a cui esse sono riservate: dipinti imperiali. Ad estendere il particolare al generale, lo stile delle opere per Filippo allo stile 'tardo' dell'autore, dunque anche all'*Annunciazione* di san Salvador, vengono in soccorso due dei più eminenti fiori della critica d'arte cinquecentesca e seicentesca: Giorgio Vasari e Marco Boschini. L'aretino, proprio nel commentare nell'edizione giuntina «Diana, che standosi in un fonte con le sue Ninfe, converte Atteon in cervio» (Vasari 1568; 1987, p. 166), cioè *Diana e Atteone*, e le altre «poesie» per Filippo II, si protrae in un bilancio complessivo dell'ultimo Tiziano:

Questo modo è stato cagione che molti, volendo in ciò imitare e mostrare di fare il pratico, hanno fatto di goffe pitture: e ciò adviene perché, se bene a molti pare che elle siano fatte senza fatica, non è così il vero e s'ingannano, perché si conosce che sono rifatte, e che si è ritornato loro addosso con i colori tante volte che la fatica vi si vede. E questo modo sì fatto è giudizioso, bello e stupendo, perché fa parere vive le pitture e fatte con grande arte, nascondendo le fatiche (Vasari 1568; 1987, p. 166).

La narrazione vasariana, peraltro riferita al medesimo ventaglio cronologico della confessione letteraria del pittore, avvalorata l'ipotesi che la lungaggine e la fatica del continuo e mai sazio rifinito non connoti un isolato stile (imperiale) *ad personam*, bensì la totalità del suo linguaggio della vecchiaia. Ipotesi che può divenire una tesi soppesando il racconto del Boschini:

ne mai fece una figura alla prima, e soleva dire, che chi canta all'improvviso, non può formare verso erudito, ne ben aggiustato. Ma il

condimento de gli ultimi ritocchi era andar di quando, in quando unendo con sfregazzi delle dita ne gli estremi de chiari, avvicinandosi alle meze tinte, ed' unendo una tinta con l'altra; altre volte con un striscio delle dita pure poneva un colpo d'oscuro in qualche angolo, per rinforzarlo, oltre qualche striscio di rossetto, quasi gocciola di sangue, che invigotiva alcun sentimento superficiale, e cosi andava à riducendo à perfezione le sue animate figure. Ed il Palma mi attestava per verità, che ne i finimenti dipingeva più con le dita, che con pennelli (Boschini 1660, p. 712).

L'indiscrezione fornita da Palma il Giovane al suo amato allievo è preziosa, in quanto si conforma perfettamente con la valutazione dell'aretino, uno fra i suoi nemici giurati, all'opposto lato delle barricate – veneziane e fiorentine – estetiche. I due, discordi sulla teoria, erano concordi nella pratica artistica.

Anche l'analisi stilistica delle tre opere conferma le loro profonde affinità. È sufficiente paragonare il loro vibrante tessuto pittorico, animato da colpi più sgrossati e da tocchi più rifiniti⁶, con l'analogo trattamento utilizzato per l'*Annunciazione* di san Salvador.

Dopo aver stabilito le coordinate cronologiche e metodologiche della sua pratica stilistica, per cui non desterà meraviglia se 'macchiato' può far coppia con finito, così da giustificare pienamente le ragioni del ripetuto *Fecit*, è necessario addentrarsi nell'analisi estetica delle sue creazioni, allo scopo di provare a comprendere il significato della sua maniera. Tale indagine può difficilmente toccare il nocciolo della questione se non si tiene in considerazione l'ambiente veneziano. Lo stile del maestro deve essere dunque messo in relazione con quello degli altri grandi protagonisti del Cinquecento veneto, pena la possibilità di non comprendere le ragioni storiche del suo stile.

La sentita partecipazione di Palma il Giovane alla *Pietà* di Tiziano (1575-1576) (Hope 1994, pp. 152-167), un tempo nella chiesa veneziana di sant'Angelo (distrutta) e ora conservata nella Galleria dell'Accademia, è un importante elemento nel connotare in una prospettiva non individuale le caratteristiche salienti del suo stile. Marco Boschini racconta e i bollettini tecnici di restauro confermano (Carabell 1995, p. 88) che l'allievo Palma, alla morte del maestro, terminava la sua creazione:

Entrando in Chiesa, a mano sinistra, vi è un quadro grande, con la Beata Vergine di Pietà, col Figlio morto in braccio, con un Angeletto in aria, con una torzia in mano, e un'altro in terra, che tiene un vaso, san Giovanni

6. Per un esame tecnico di *Diana e Callisto* e *Diana e Atteone* v. Hills 2020, pp. 33-43; sempre nello stesso volume v. Dunkerton, González Mozo, Pocobene, *et alii*, pp. 72-79 e la scheda di Weston-Lewis, pp. 154-155.

Evangelista, e san Gerolamo, con alcune Statue di chiaro oscuro, e ordine rustico di Architettura: questo fù principiato da Tiziano, e fornito da Palma: li chiaroscuri sono tutti di Tiziano: ma le altre figure sono in molti luoghi ritocche, e coperte dal Palma (Boschini 1664, pp. 119-120).

Palma, così fiero delle sue «figure ritocche», inoltre apponeva sul dipinto, a suggello del suo operare, un'iscrizione – «*Quod Titianus inchoatum est Palma reverenter absolvit Deoq. Dicavit opus*» – di marcato carattere ciceroniano. A differenza, però, della *Venere* di Coo di Apelle, che «rimaneva imperfetta» (*inchoatam reliquisset*) in assenza di alcun pittore (*nemo pictor*) qualificato a «portarla a termine» (*absolveret*) (Cicerone 44 a.C., pp. 540-541), la sfibrata *Pietà* di Tiziano aveva la fortuna di trovare un giovane adepto in cui potesse scorrere ancora la propria linfa vitale fino al frutto più agognato: la perfezione. Pur con le umane differenze personali, Palma non tradiva la volontà artistica di Tiziano, non lasciava i fragorosi colpi ma radicava l'insegnamento del compianto maestro nel pronunciare gli ultimi versi del suo *sermus rusticus*, intendendo nell'intimo la maniera macchiata. Sempre il Boschini narra di aver visto in casa di Jacopo Tintoretto, ereditata da suo figlio Domenico, un «abbozzo di Tiziano, che già sino il Padre ebbe dall'Autto» (Boschini 1660, p. 712)⁷. Il dipinto in questione rappresenta «Cristo Redentore, mentre quei ribaldi Ebrei gli ponevano la Corona di spine in capo» e dalla critica è stato riconosciuto nell'*Incoronazione di spine* dell'Alte Pinakothek di Monaco, databile alla fase estrema e quasi postuma del cadorino (1576). A rafforzare e rischiarare le affermazioni del critico seicentesco, intervengono le intuizioni di Bernard Aikema (Aikema 2007, pp. 90-91) sui 'maculati' rapporti fra i due. Le strette affinità di superficie pittorica, sfrangiata e macchiata, del *Martirio di san Lorenzo* della Christ Church, chiesa dell'università di Oxford, e del *Tarquinio e Lucrezia* dell'Art Institute di Chicago (entrambi 1578-1580) di Tintoretto da un lato e le stesse creazioni, nelle versioni del Museo del Prado (1564) e del Fitzwilliam di Cambridge (1571), di Tiziano dall'altro non fanno che confermare la predilezione collezionistica di Jacopo per l'ultimo momento della carriera del più anziano maestro. Se, dunque, raffrontato al suo stile, in cui si «veggono i colpi del pennello fatti dall'impeto e dalla fierezza» (Armenini 1587, p. 116), non sorprende che Tintoretto abbia tenuto in casa il dipinto di Tiziano, specchio riflesso degli ef-

7. Anche Ridolfi 1648, p. 187 riporta del possesso di Tintoretto di opere di Tiziano, tra cui, in particolare, «alcune abbozzature di Christo coronato di spine» da connettere con quanto sopra.

fetti del suo stesso tocco. Effetto che promana nella messa in scena della pittura, nel suo sipario, lasciando nei camerini i divergenti preparativi, segnalati dalla critica del secolo⁸, tra chi teso e ansioso (Tiziano) leggeva e rileggeva il copione pittorica non contentandosi mai della prima versione e chi serenamente (Tintoretto) accettava la «prestezza del fatto» (1548) (Aretino 2000, p. 266).⁹ Il gran segreto del metodo, i modi per raggiungere un simile effetto sono elementi di poca importanza quando la valutazione cade sull'al di qua del dipinto. E non sarà pertanto l'ineguale velocità ad inficiare le affinità fenomenologiche fra le loro due maniere e nemmeno fattori di natura economica, secondo cui abbreviare farebbe rima con guadagnare. Sebbene lo scrittore e pittore veneziano Paolo Pino nel *Dialogo di pittura* (1548) sposi questa seconda tesi nel tentativo di screditare l'incipiente nuovo stile macchiato della laguna (Pino 1548, p. 119)¹⁰ ed esaltare il freddo naturalismo del Bronzino, definito «el più bel coloritore, che dipinga a' giorni nostri» (Pino 1548, p. 126), lo stile del Cinquecento veneziano è riassunto nella *Carta del Boschini*. Il critico loda la maniera lagunare, fatta di «machie senza machia, anzi splendori» (Boschini 1660, p. 67) che si palesa nei «spiegazzoni», nei «colpi d'un saver profondo» (Boschini 1660, p. 201) dell'*Adorazione dei Pastori* di Jacopo Bassano nella palladiana Chiesa di san Giorgio (1592), nei dipinti dei soffitti di palazzo Ducale del Tintoretto che «tira colpi» e «destende stocae» (Boschini 1660, p. 227) nei quattro evangelisti (perduti) del Convento dei Carmini eseguiti «con furia tal de machia e colorito e resoluta pratica e maniera» (1550 ca.) (Boschini 1660, p. 311) da Andrea Schiavone. Dunque, con Boschini, la critica comprende finalmente – un secolo dopo – l'essenza della pittura veneziana, dando seguito alle parole di Giovanni Previtali sul faticoso aggiornamento della trattatistica allo sviluppo dell'arte (Previtali 1962, pp. 74-82). In quel torno d'anni, la pittura 'macchiata' di Tiziano non era sola, ma

8. V. Nichols 2008, pp. 51-64 ritiene che i giudizi critici dati ai due artisti siano il frutto di due opposte strategie letterarie-politiche: da una parte la coppia Tintoretto-Anton Francesco Doni, dall'altra Pietro Aretino-Tiziano; questo è smentito da cfr. Procaccioli 2018, pp. 36-49 mettendo in luce i buoni rapporti intercorsi fra scrittore e pittore.

9. Il riferimento è alla lettera di Pietro Aretino dell'aprile del 1548 inviata al Tintoretto, in cui commenta il *Miracolo dello Schiavo* del pittore, un tempo alla Scuola Grande di san Marco e ora alla Galleria dell'Accademia; inoltre la precedente lettera di lode del febbraio 1545 (Aretino 1999, p. 167) con stesso mittente e destinatario dell'*Argo e Mercurio* (non identificato) e di *Apollo e Marsia* (Wadsworth Atheneum Museum of Art di Hartford in Connecticut) commissionati dallo stesso Aretino per decorare palazzo Bolani a Venezia.

10. V. Dubus 2018, pp. 66-79 per la polemica di Paolo Pino con lo stile di Andrea Schiavone e di Tintoretto

era 'di moda', espressa anche da altri autorevoli artisti, lasciando pensare che in quel caso la famiglia Cornovi non abbia inteso il suo stile, caso non isolato se si pensa alle lamentele espresse da Pietro Aretino¹¹ contro il Vecellio per un suo ritratto del cadorino stimato «più tosto abbozzato che fornito» (1545) (Aretino 1999, p. 342) ora custodito al Museo di Palazzo Pitti a Firenze. Ma non è ancora arrivata l'ora di risolvere la contesa e di emettere giudizi.

Giorgio Vasari nell'edizione Giuntina delle *Vite* (1568) giustifica «il modo di fare» dell'ultimo Tiziano, ovverosia di opere «condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie», solamente quando mitigato da una sufficiente distanza: «da presso non si possono vedere e di lontano appariscono perfette» (Vasari 1568, p. 166). Malgrado ai lontani occhi del biografo esse apparissero «quasi vive e naturali», egli non risparmia una dura critica al vecchio pittore, che avrebbe scemato «la riputazione guadagnatasi negli'anni migliori e quando la natura per la sua declinazione non tendeva all'imperfetto». L'imperfezione attribuita dal Vasari era dovuta alla sua maniera 'macchiata' e conseguentemente 'non-finita' poiché, in merito alla *Presentazione di Gesù al Tempio* della chiesa dei Carmini di Venezia (1547-1548) da lui ritenuta di Andrea Schiavone e successivamente spostata nel catalogo di Jacopo Tintoretto (Cocchiara 2007, pp. 189-272), lo stesso biografo nella vita di Battista Franco dirà che la pala «è fatta, con una certa pratica che s'usa a Vinezia, di macchie overo bozze, senza esser finita punto» (Vasari 1568, p. 473)¹². E fin qui niente di nuovo rispetto alla conclamata predilezione del biografo per la pittura di madrepatria, senonché il testo del Ridolfi entra in sorprendente affinità con quello delle *Vite*. In visita alla chiesa di san Salvador, Vasari individua i tratti della senescente imperfezione di Tiziano proprio nella *Trasfigurazione di Cristo* e nell'*Annunciazione* prima descritti dal Ridolfi, che «non hanno di quella perfezione che hanno l'altre sue pitture». Il «parlar disgiunto»¹³ di quest'ultime non raggiunge la «perfezione» delle «altre sue

11. «Ancora ch'io sia in colera con voi de lo avermi avuto a ripigliare il getto de la testa del Signor Giovanni, senza altrimenti vederlo rassemplato di vostra mano, e insieme con esso il mio ritratto più tosto abbozzato che fornito»

12. Sempre nella stessa vita di Battista Franco in merito all'operato di Jacopo Tintoretto egli aggiunge: «Ha costui alcuna volta lasciato le bozze per finite, tanto a fatica sgrossate, che si veggiono i colpi de' pennegli fatti dal caso e dalla fierezza, più tosto che dal disegno e dal giudizio»; sulle differenze fra questo modo di abbozzare 'macchiato' rispetto all'abbozzare 'ispirato' cfr. Sohm 1991, pp. 27-36.

13. Riferimento alla lettera inviata da Torquato Tasso a Scipione Gonzaga del 1 ottobre 1575, in cui il «parlar disgiunto» è definito dal poeta come ciò «che si lega piuttosto per l'unione e la dipendenza dei sensi, che per copula o altra congiunzione di parole»; per

pitture» del più giovanile periodo¹⁴, dove la congiunzione pittorica era la struttura portante delle sue opere.

A questo punto, con anche la testimonianza vasariana, si potrebbe pensare che il 'non-finito' di Tiziano sia un problema di comprensione della sua maniera; che i 'padroni' dell'*Annunciazione* di san Salvador e Vasari mal giudicavano e che, invece, i committenti dell'*Ascensione* riconoscevano le caratteristiche della sua pittura. Eppure, qualche riga sotto è lo stesso Vasari a rimettere in discussione tutto, a rendere più fragile quanto fin qui sembrava delinearci. In merito alla *Crocefissione* dell'Altare maggiore di san Domenico ad Ancona (1558) [fig. 9] egli ne apprezza lo stile: «bellissim[a] e di quell'ultima maniera fatta di macchie, come si disse pura ora» (Vasari 1568, p. 167). Le macchie non impediscono la bellezza dell'opera, non infamano bensì distendono la gloria di Tiziano anche sulla terraferma. Tuttavia, alle sfaldate e tenebrose forme della pala segue l'incoerenza del ragionamento del biografo, che poco prima aveva criticato apertamente lo stile tardo del Vecellio. L'avvicendamento fra perfezione e imperfezione stilistica caratterizza le varie peregrinazioni biografiche del nativo di Cadore, generando evidenti contrasti. Penetrando più a fondo nelle smagliature delle *Vite*, rimane il dubbio se egli conceda dignità artistica alla *Crocefissione* di Ancona, e quindi alla sua «maniera macchiata», a determinate lontananze atmosferiche, oppure se il suo apprezzamento è assoluto, non vincolato ad alcun punto di vista¹⁵. Philip Sohm (Sohm 1991, pp. 7-13; 26-27; 43-53) rileva come il pervasivo 'naturalismo' della critica artistica del Cinquecento abbia concesso dignità estetica unicamente a calibrate distanze, ove i vistosi e materici colori dei dipinti impallidiscono e svaniscono. Recatosi all'abitazione di Tiziano per chiedere «il suo parere circa all'accompagnar col campo gl'arbori», sulle prime Aurelio Luini, pittore milanese figlio del leo-

l'influenza o la concomitanza della lettera con lo stile settentrionale fra 1570-1590 v. Emiliani, Venturi 1997 che prende le mosse proprio dal restauro della *Trasfigurazione* di san Salvador.

14. Su questo punto v. Dukerton, Spring, Billinge, Howard, Macaro 2015, pp. 27-39 dove si osserva che fino ad un certo momento della carriera del cadorino opere maggiormente finite erano licenziate insieme ad opere meno perfette, fino cioè all'incirca alle 'poesie' per Filippo II (1559), opere di avvio del suo «late style».

15. Ginzburg 2019, p. 169 definisce così il passaggio sulla maniera dell'ultimo Tiziano «qui la tensione tra stile in quanto fenomeno individuale e stile in un senso più ampio raggiunge un punto acutissimo»; su questo punto è interessante la possibile convergenza di Vasari con l'opinione di Maria di Ungheria che, nell'inviare un ritratto di suo nipote Filippo II dipinto da Tiziano alla sua futura moglie Maria Tudor (1553), aggiunge: «La voyant a son jour et de loing, comme sont toutes poinctures dudict Tizian que de pres sene reconnoissent» (Rosand 1999, p. 129).

nardesco Bernardino, rimase così impressionato da un «paese» del maestro da giudicarlo «mirabile», ma poi, avvicinandosi per lo stupore, quatto quatto nei suoi pensieri lo stimò «una cosa empiastata». Nel ritmo visivo, solo ri allontanandosi, lo sguardo naturalistico del Luini subisce il fascino dell'illusione: i raggi del sole gli paiono risplendere nel dipinto, fanno «fuggir le strade per questa e quella parte» e lo portano a dire «che non aveva veduto mai cosa più rara al mondo per paesi» (Lomazzo 1584, p. 474). È importante capire se Vasari seguisse il ragionamento e il disvelamento del Luini, se all'oscillazione, rilevata da Erwin Panofsky (Panofsky 1955, pp. 171-215), fra *simpliciter* e *secundum quid*, fra giudizio estetico e giudizio storico, possa aggiungersi anche il punto di vista riservato all'opera: lodata semplicemente oppure secondo il punto di vista proprio della sua creazione. Il paragone e la maggior lode tributata alla *Cantoria* di Donatello rispetto a quella di Luca della Robbia (Vasari, 1568, pp. 51-52) sulla base dell'effetto che suscita il particolare punto di vista prescelto da Donato lasciano aperta la possibilità di una visione *secundum quid*. In ogni caso, le contraddizioni nel suo racconto, esplicite anche intendendo in tal modo la sua lode, e non presenti nella piana *ekphrasis* donatelliana, suggeriscono di sospendere momentaneamente la questione sulle ragioni del suo giudizio¹⁶.

Ben prima di posarsi sulla sua penna, il giudizio già correva i suoi percorsi 'sociali', di documenti e monumenti. Le ambivalenze vasariane tra l'imperfetta ultima maniera di Tiziano e la sua «bellissima» *Crocifissione* verranno spazzate via, *ante litteram*, dal silenzio-assenso dei committenti, che richiesero e apprezzarono il suo maneggiato pittoricismo. Il dipinto veniva installato nell'altare maggiore di san Domenico il 22 luglio 1558 (Morten Steen 2004, p. 328), su richiesta del morente Tomaso e di suo fratello Pietro della famiglia Cornovi della Vecchia, la medesima che il 7 maggio 1559, neanche un anno prima, nella figura di Antonio, aveva incaricato Tiziano di eseguire la «pala dela incarnation de nro. Sig.»¹⁷ (*Assunzione* di san Salvador) (Bohde 2001, p. 458). Di origine bergamasca, la famiglia nel Cinquecento si era distinta in due rami: anconetano presieduto da Tomaso e Pietro e veneziano rappresentato da Venturino e suo

16. Benché Panofsky 1955, pp. 171-215 abbia evidenziato come le contraddizioni delle *Vite* vengono risolte quando interpretate alla luce dell'ambivalente giudizio – storico ed estetico – che l'autore esprimeva, per alcune incoerenze non è possibile ricorrere alla luce del doppio metro, in quanto scaturite nello stesso spettro storico o estetico.

17. Il documento trascritto da Bohde proviene da: Venezia, Archivio di Stato, Notarile Testamenti, 163, c. 18.

figlio Antonio (Polverari 1990, pp. 17-19). Data la parentela e la vicinanza *ad annum* fra i due dipinti, non è improbabile che i 'padroni' marchigiani abbiano influito sulla scelta dei 'padroni' veneti di affidarsi a Tiziano. Quest'ultima ricostruzione, rafforzata dal florilegio di incongruenze di Carlo Ridolfi – basterà rammentare l'influenza che le sue dicerie ebbero nell'ideazione pittorica dell'*Aretino nello studio di Tintoretto* di Jean Auguste Ingres al Metropolitan Museum of Art (1848) (Procaccioli 2018, p. 47) – spingerebbe a riconsiderare la verità storica dell'aneddoto, frutto di fantasia del critico, e a dichiarare che in realtà polemica non fu mai. Tuttavia, le sfuggenti ragioni ideologiche per cui Ridolfi avrebbe dovuto mentire e Vasari si sarebbe dovuto contraddire, insieme ai dibattiti critici sul 'non-finito' di Tiziano, fervidi ancora nel nuovo millennio¹⁸, impongono di continuare a riflettere sulle tre parti in causa: pittore, dipinto e spettatore. Ancora altre vie metodologiche possono essere percorse.

Nel *Disegno* di Anton Francesco Doni (1549), l'Arte e Paolo Pino, pittore e trattatista veneziano, si intrattengono sul 'fuoco' dell'immaginazione, sulle scintille da cui promana l'alta fantasia:

«A[rte]. Quando tu ritrai in pittura una macchia d'un paese, non vi vedi tu dentro spesse volte animali, huomini, teste, e altre fantasticherie».

«P[ino pittore]. Anzi più nelle nuvole, ho già veduto animalacci fantastichi, e castelli, con popoli e figure infinite e diverse» (Doni 1549, p. 22r).

Tralasciando la graduale diversità dell'una o dell'altra – ellitticamente espressa dall' «anzi» – dal dialogo emerge che le «nuvole» e la «macchie» condividono la stessa scala di valori: lo sguardo verso l'artificiale suscita lo stesso effetto di quello verso il naturale. Sulla scorta delle analisi di Ernst Gombrich (Gombrich 1957, pp. 221-289) è possibile estendere alla loro affinità formale, e proprio per questa, anche un'affinità psicologica. Come spiegato dallo studioso viennese, la forma che l'osservatore intravede nelle masse nebulose non sarebbe altro che una sua proiezione, più o meno accesa a seconda delle sue facoltà immaginative. Le nuvole, dunque – parafrasando Aristofane –, riflettono e assumono una conformazione a partire dalle immagini dell'osservatore. Però, se si vuole continuare l'analogia, anche le imperfezioni dello stile macchiato dipendono dallo sguardo del suo pubblico. A riguardo è esplicito Roger de Piles affermando che «la fantasia dello spettatore [...] si compiace di

18. Tra gli ultimi contributi sul tema si segnala cfr. Gentili 2007, pp. 135-143; Sohm 2007, pp. 84-104; inoltre v. Sarti 2022, pp. 9-13 con bibliografia precedente.

scoprire e completare cose che essa attribuisce all'artista benché in realtà procedano solo da essa» (De Piles 1708, p. 156). Gombrich stesso nel 'ricreare' secondo la propria immaginazione il paesaggio nebuloso sullo sfondo del *Ratto di Europa* di Tiziano (1559-1562 ca.) [fig. 10-11] custodito nella collezione Isabella Stewart Gardner Museum a Boston conferma il pensiero psicoanalitico del suo maestro Ernst Kris (Kris 1953, pp. 343-348). Lo studioso definisce gli ottanta anni che separano la *Venere* di Botticelli agli Uffizi di Firenze (1485) e, ancora, il *Trionfo di Galatea* di Raffaello (1514 ca.) nella villa romana della Farnesina dal *Ratto di Europa* del cadorino come il momento in cui «l'intenditore desidera identificarsi con l'artista» (Gombrich 1954, p. 53). È significativo che un tale andamento, solo maggiormente dilatato, venga proposto anche, circa una quarantina di anni prima, da Henrich Wölfflin. Lo storico dell'arte svizzero traccia un'evoluzione fra la *Venere* di Lorenzo di Credi agli Uffizi (1493-1495 ca.), la *Venere tra due amorini* ora di Andrea Brescianino (1520) – nella didascalia di allora era attribuita a Franciabigio – alla Galleria Borghese di Roma e l'*Andromeda* di Rubens al Kaiser Friedrich Museum di Berlino (1638 ca.) che coincide con il graduale passaggio dalla forma chiusa alla forma aperta, dal lineare al pittorico, dalla chiarezza alla non-chiarezza (Wölfflin 1915, pp. 174-176). Nel caso di Tiziano, e fino all'impressionismo francese, il pittoricismo del suo stile non giunge mai ad una indeterminazione totale ma si cela nei dettagli. Il suo 'non-finito' in alcuni casi, allora, potrebbe dipendere dallo sguardo del suo pubblico, oramai pronto a varcare il cerchio magico del dipinto e a manipolarne la forma. Un pubblico eterogeneo, i cui componenti non guardano allo stesso modo, non hanno alcun occhio vergine a cui tributare l'immagine: è al di là dell'innocenza e nella storia personale di ogni spettatore che si deve intendere il pubblico di Tiziano e dell'arte del suo tempo.¹⁹ Più le 'macchie' del dipinto riescono a persuadere l'occhio del singolo, più la perfezione ha possibilità di apparire con l'imperfezione. Ma quali sono i dipinti del Vecellio soggetti a tanti giudizi di perfezione o imperfezione quanti sono i soggetti che li guardano da risultare oggettivamente indeterminati? Dove può attecchire questa chiave metodologica? Innanzitutto lì dove affiorano aporie. La prospettiva designata offre un'ipotesi in più per superare le contraddizioni vasariane. Dalle oscillazioni ricreative del suo occhio, frutto della sua storia, dipendono i suoi contrastanti giudizi: la macchiata *Crocifissione* di Ancona appare perfetta e, invece, le due stilistica-

19. Per la critica alla teoria dell'occhio innocente o vergine v. Gombrich 1957, pp. 353-400.

mente affini tele di san Salvador imperfette. Così l'ambivalenza di viene comprensibile, senza ricorrere a sbavature o eventuali falle del sistema critico vasariano. Anche le differenti percezioni sull'operato di Tiziano in seno ai due rami dei Cornovi della Vecchia si risolve in modo differente, non cercando un errore nell'aneddoto, ma dando ampia discrezionalità agli opposti sguardi dei committenti.

Sempre Carlo Ridolfi offre l'opportunità di estendere il ragionamento ad un'altra pittura, il *san Giacomo in cammino* di Tiziano [Fig. 12]. Ne le *Maraviglie dell'arte* il dipinto, conservato sull'altare dedicato a san Giacomo maggiore della chiesa veneziana di san Lio e databile sul finire degli anni Sessanta del Cinquecento (Massimi 1995, pp. 69-121), viene definito dal critico «non del tutto terminato» (Ridolfi 1648, p. 185). Citato per la prima volta nel 1581 dalla coppia Campeggi-Valier in visita apostolica²⁰, il *san Giacomo* riscuoteva il plauso e l'attenzione dei critici e degli eruditi del secolo: Giovanni Stringa lo descrive come «figura [...] di notabil bellezza» (Sansovino 1581a, p. 100r.); per Giustiniano Martinoni è «una palla molto bella» (Sansovino 1581b, p. 42); Marco Boschini si limita a definirla «di Tiziano» (Boschini 1664, p. 190). Le testimonianze dei secoli successivi, di Anton Maria Zanetti (1771) o di Giannantonio Moschini (1815), perdono efficacia in quanto inficiate dai 'restauri' subiti dal dipinto tra Settecento e Ottocento (Nepi Scirè 1990, pp. 121-122). Il Ridolfi, quindi, è l'unico a reputarla 'non-finita', e neanche Venturino di Varisco, mercante e committente del dipinto per l'arca di famiglia in san Lio, a causa della morte avvenuta prima della consegna dell'opera, può dire nulla a riguardo. È ancora frutto di una svista, di un errore, la sua isolata valutazione, oppure dipende dal 'gusto' ricreativo del suo occhio? Non c'è modo di sospettare sulle sue conoscenze in merito allo stile macchiato di Tiziano, come sono chiare le competenze del Boschini sull'arte veneziana. I loro due giudizi, allora, non potendo derivare dalla loro maggiore o minore conoscenza, dipendono dalle divergenti ricostruzioni ottiche, influenzate dalla loro storia personale e di gusto. Gusti universali che condizionano anche la critica moderna. Le differenti vedute fra Charles Hope (Hope 1983, p. 228) e David Rosand (Rosand 1985, pp. 295-297) sullo stato finito o 'non-finito' dello *Scorticamento di Marsia* di Tiziano conservato nel castello cieco di Kroměříž suggeriscono che, forse, la via tracciata è percorribile.

20. Venezia, Archivio Storico del Patriarcato di Venezia, Visite Apostoliche, 1, Visita Campeggi-Valier, San Lio.

Bibliografia

- Aikema B., *Fleckenmalerei: Tizian zwischen Venedig und Europa*, in Ferino-Pagden S. (a cura di), *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, catalogo della mostra (Kunsthistorisches Museum Wien, 18.10.2007 – 06.01.2008 Gallerie dell'Accademia, Venezia 01.02.2008-21.04.2008), Vienna, Kunsthistorisches Museum, 2007.
- Antoniazzi Rossi E., *Filippo Esengren, "Pittore, di poi sensale di pittura" e i libri di disegni del Museo d'Arte*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 92, pp. 149-160.
- Armenini G. B., *Dei veri precetti della pittura*, Ravenna, Francesco Tebaldini, 1587.
- Aretino P., *Lettere*, in Procaccioli P. (a cura di), vol. IV, Roma, Salerno, 2000.
- Aretino P., *Lettere*, in Procaccioli P. (a cura di), vol. III, Roma, Salerno, 1999.
- Baglione G., *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Andrei Fei, 1642.
- Baldinucci F., *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze, Santi Franchi al segno della Passione, 1681.
- Battaglia R., Marini P., Romani V. (a cura di), in *Il giovane Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 2018-2019), Venezia, Marsilio, 2018.
- Bohde D., *Titian's three-altar project in the Venetian church of san Salvador: strategies of self-representation by members of the Scuola Grande di san Rocco*, in «Renaissance studies», 15, pp. 450-472.
- Boschini M., *Le minere della pittura*, Venezia, Francesco Nicolini, 1664.
- Boschini M., *La carta del navegar pitoresco; con la 'Breve Istruzione' premessa alle 'Ricche miniere della pittura veneziana'*, (Venezia, 1660), in Pallucchini A. (a cura di), Venezia, Leo S. Olschki, 1966.
- Campbell C., *When is a Cassone Painting not for a Cassone? Towards a History of Furniture Painting in Sixteenth Century Venice*, in Harris J., Nethersole S., Rumberg P. (a cura di), *'Una insalata di Più Erbe': a Festschrift for Patricia Lee Rubin*, London, The Courtauld Institute of Art, 2011.
- Carabell P., *Finito and Non-Finito in Titian's Last Paintings*, in «RES:

- Anthropology and Aesthetics», 28, pp. 78-93.
- Cicerone M. T, *De Officiis* (44 a.C.), (trad. it., *Dei doveri*, in Arfelli D., Resta Barrile A. (a cura di), *Cicerone opere politiche*, Milano, Mondadori, 2007).
- Cocchiara F., *La Presentazione di Gesù al Tempio e Purificazione di Maria di Jacopo Tintoretto ai Carmini. Lettura per frammenti di una pala e di un contesto*, in «Venezia Cinquecento», 31,
- De Piles R., *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres*, Paris, Estienne, 1708, (trad. ingl., *The Principles of Painting* London, J. Osborn, 1774).
- Della Latta A., *Storie di un imperfetto: Michelangelo, Plinio, Poliziano e alcune firme di fine Quattrocento*, in Hegener N., Horsthemke F. (a cura di), *Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Petersberg, Imhof, 2013.
- Doni A. F., *Disegno*, Venezia, Gabriele Giolitto, 1549.
- Dubus P., “*Un art digne d’infamie*”: *Paolo Pino et le déshonneur d’Andrea Schiavone* in Callegari C., Mancini V. (a cura di), *Andrea Schiavone e l’arte del suo tempo: pittura, incisione, disegno nella Venezia del Cinquecento*, Venezia, Lineadacqua, 2018.
- Dunkerton J., González Mozo A., Pocobene G., et alii, *Modes of painting: Titian’s technique in the Poesie* in Wivel, M., Brown B. L. (a cura di), *Titian, love, desire, death*, catalogo della mostra (London, The National Gallery; Edinburgh, National Galleries of Scotland; Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2020), London, National Gallery Company, 2020.
- Dunkerton J., Spring M., Billinge R., Howard H. C., Macaro G., *Titian after 1540: technique and style in his later works*, in «National Gallery technical bulletin», 36, 2015.
- Emiliani A., Venturi G. (a cura di), *Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto: un laboratorio tra le arti sorelle*, catalogo della mostra (Ferrara, palazzo dei Diamanti, 26 ottobre-21 dicembre 1997), Venezia, Marsilio, 1997.
- Gentili A., *Problemi dell’ultimo Tiziano: finito e non finito tra variazioni e perdite di senso*, in Puppi L. (a cura di), *Tiziano: l’ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona; Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 2007-2008), Milano, 2007.
- Ginzburg C., *Stile. Inclusione ed esclusione*, in Id., *Occhiacci di legno: dieci riflessioni sulla distanza*, Macerata, 2019.
- Gombrich E., *Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Washington, Bollingen Foundation, 1957, (trad. it *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione*

- pittorica*, Torino, Einaudi, 1965).
- Gombrich E., *Psychoanalysis and the History of Art*, in «The International Journal of PSycho-Analysis», 25, 1954, (trad. it., *Freud e la psicologia dell'arte: stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi*, Torino, Einaudi, 2001).
- Hills P., *Titian's trasformation: colour and emotion in the Poesie*, in Wivel M., Brown B. L., (a cura di), *Titian, love, desire, death*, catalogo della mostra (London, The National Gallery; Edinburgh, National Galleries of Scotland; Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2020), London, 2020.
- Hope C., *A new document about Titian's Pietà*, in Onians J. (a cura di), *Sight & Insight: essays on art and culture in honour of E. H. Gombrich at 85*, London, 1994.
- Hope C., Martineau J. (a cura di), *The Genius of Venice: 1500-1600*, catalogo della mostra (London, Royal Academy of arts, 1983-1984), London, Weidenfeld and Nicolson, 1983.
- Kris E., *Psychoanalysis and the Study of Creative Imagination*, in «Bulletin of the New York Academy of Medicine», 29, pp. 334-351.
- Land E. N., *Apelles in Venice: Bellini, Pino, Titian, and Esengren, Explorations*, in «Renaissance culture», 26, 2000, pp. 161-176.
- Lomazzo G. P., *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano, 1584.
- Mancini M., *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, 1998.
- Massimi M. E., *La memoria ritrovata: il "San Giacomo in cammino" di Tiziano e il suo committente*, in «Venezia Cinquecento», 10, pp. 69-121.
- Morten Steen H., *Immigrants and church patronage in sixteenth-century Ancona*, in Campbell S. J., Miller S. J. (a cura di), *Artistic exchange and cultural translation in the Italian Renaissance city*, Cambridge, Cambridge University press, 2004.
- Nepi Scirè G., *Recenti restauri di opere di Tiziano a Venezia*, in *Tiziano*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art; Venezia, palazzo Ducale, 1990), Venezia, Marsilio, 1990.
- Nichols T., *Understanding Tintoretto's 'prestezza'. Literary and other approaches to the contested artistic culture of mid-Cinquecento Venice*, in Hendrix H., Procaccioli P. (a cura di), *Officine del nuovo: sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Atti del Simposio Internazionale (Utrecht 8-10 novembre 2007), Manziana, Vecchiarelli, 2008.
- Panofsky E., *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday, 1955,

- (trad. it., *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi 2010).
- Pierguidi S., *Baglione on Flemish diligenza and the Italian maniera pittoresca in landscape and still life*, *Simiolus*, 39, pp. 370-375.
- Pino P., *Dialogo di pittura* (Venezia, 1548), in Barocchi P. (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, Bari, Laterza, 1960.
- Plinio G. S., *Naturalis Historia* (77-78 d.C.), (trad. it *Storia naturale*, Torino, Einaudi, 1988).
- Polverari M., *Tiziano: la Crocefissione di Ancona*, Ancona, Confartigianato Provincia di Ancona, 1990.
- Previtali G., *Recensione a Paola Barocchi, Trattati d'arte fra Manierismo e Controriforma*, *Paragone. Arte*, 151, pp. 74-82.
- Procaccioli P., "Per amarlo, e non per dargli menda": ancora sul dossier Aretino-Tintoretto, in Battaglia R., Marini P., Romani V. (a cura di), *Il giovane Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 2018-2019), Venezia, Marsilio, 2018.
- Ridolfi C., *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degl'illustri pittori veneti, e dello stato*, Venezia, Gio. Battista Sgava, 1648.
- Rosa S., *Lettere*, in Borrelli G. G. (a cura di), Bologna, Il Mulino, 2003.
- Rosand D., *Exhibition Review: The Genius of Venice*, in «Renaissance Quarterly», 38, pp. 290-304.
- Rosand D., *La mano di Tiziano*, in *Tiziano: técnicas y restauraciones*, Atti del simposio internazionale (Museo del Prado, 3-5 giugno 1999), Madrid, 1999.
- Sansovino F., *Venetia città nobilissima et singolare* (Venezia, 1581a), Stringa G. (a cura di.), Venezia, Salicato, 1604.
- Sansovino F., *Venetia città nobilissima et singolare* (Venezia, 1581b), Martinoni G. (a cura di), Venezia, Stefano Curti, 1663.
- Sarti M.G., *L'ultimo Tiziano e la fase tarda del suo stile*, in Sarti M.G (a cura di), *Tiziano. Venere che benda Amore e i dipinti degli ultimi anni*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2022.
- Syndikus C., *Il committente e l'artista: polemiche e controversie sull'arte nella Venezia rinascimentale*, in Kulesa V. R., Perocco D., Meine S. (a cura di), *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, Firenze, Cesati, 2014.
- Sohm P., *Titian Performs Old Age*, in Sohm P., *The Artist Grows Old: The Aging of Art and Artists in Italy, 1500-1800*, New Haven-London, Yale University Press, 2007.
- Sohm P., *Pittoresco: Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth - and eighteenth - century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Vasari G., *Le vite* (Firenze 1568), Barocchi P., Bettarini R. (a cura di),

Firenze, S.P.E.S., 1966-1987.
Wölfflin H., *Kunstgeschichtliche grundbegriffe :das Problem der Stil-
entwicklung in der neueren Kunst.*, München, Bruckmann, 1915
(trad. it., *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano, Ab-
scondita, 2016).didascalica



[fig. 1]



[fig. 2]



[fig.3]

1. Tiziano, Annunciazione della Vergine (particolare), olio su tela, c. 1563-1566, Venezia, Chiesa di san Salvador.

2. Tiziano, Trasfigurazione del Salvatore sul Monte Tabor (particolare), olio su tela, c. 1563-1566, Venezia, Chiesa di san Salvador.

3. Tiziano, Trasfigurazione del Salvatore sul Monte Tabor (particolare), olio su tela, c. 1563-1566, Venezia, Chiesa di san Salvador.

U
O



[fig. 4]

4. Tiziano, Diana e Atteone, olio su tela, c. 1559, Edimburgo, National Gallery of Art. <https://www.nationalgalleryimages.co.uk/terms-and-conditions/>

5. Tiziano, Crocifissione, olio su tela, 1558, Ancona, Chiesa di san Domenico.

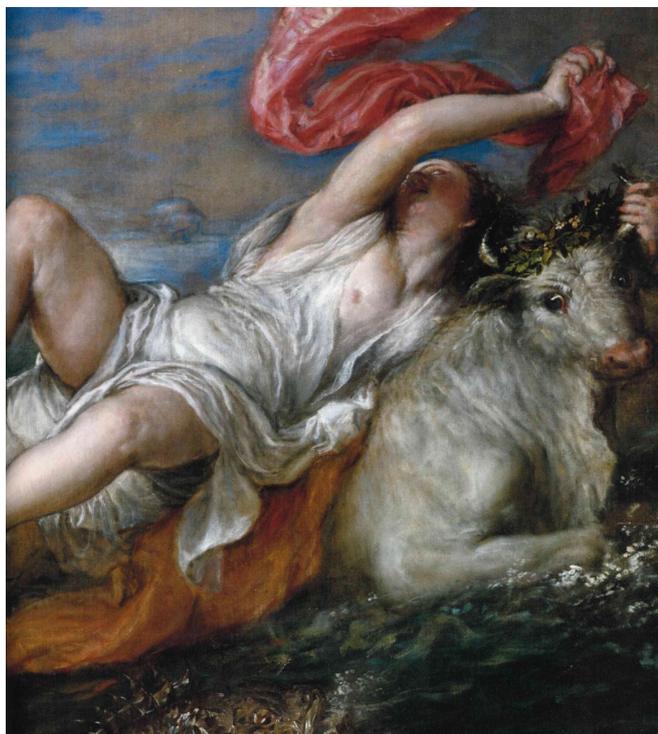
6. Tiziano, Ratto di Europa, olio su tela, c. 1559-1562, Boston, Isabella Stewart-Gardner Museum.



[fig. 5]



[fig. 6]



[fig. 7]

7. Tiziano, Ratto di Europa (particolare), olio su tela, c. 1559-1562, Boston, Isabella Stewart-Gardner Museum.

8. Tiziano, San Giacomo in Cammino, olio su tela, c. 1560-1570, Venezia, Chiesa di san Lio.



[fig. 8]

Maurizio Cucchi “scienziato” del verso o della sindrome dello scrivere e del poetare (Leggendo *Sindrome del distacco e tregua*)

Paolo Ottaviani

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Il saggio analizza e commenta i versi della raccolta poetica di Maurizio Cucchi *Sindrome del distacco e tregua*. L'asciutto linguaggio poetico dell'autore milanese, icastico, essenziale e scevro d'ogni orpello retorico è messo a confronto con i codici linguistici della letteratura scientifica, in particolare con quelli della fisica teorica. La poesia di Cucchi, come già aveva intuito Giovanni Giudici, è poesia di narrazione – non narrativa – e i singoli frammenti che la compongono risultano avere una doppia identità: una densa e definita, che narra il singolo episodio, l'altra mobile e fluida, in perenne formazione nel gioco dei reciproci riflessi tra i vari frammenti giustapposti. Come nella fisica quantistica i fotoni, dotati di duplice natura di particelle e di onde, vanno a costituire la luce, così i singoli microtesti poetici, ciascuno denso e autonomo e nel contempo fluido e in perenne divenire, vengono studiati come parti funzionali e strutturali di quell'ampio complesso di testi che, in prosa e in poesia, danno vita al compatto universo letterario di Maurizio Cucchi.

Keywords: poesia italiana, Maurizio Cucchi, microtesto poetico, linguaggio poetico e fisica teorica.

The essay analyzes and comments on the lines of Maurizio Cucchi's poetry collection *Sindrome del distacco e tregua*. The dry poetic language of the Milanese author, vivid, essential and devoid of any rhetorical trappings, is compared with the linguistic codes of scientific literature, in particular with those of theoretical physics. Cucchi's poetry, as Giovanni Giudici had already suggested, is narrative poetry – not narrative per se – and the individual fragments that compose it appear to have a double identity: one dense and defined that narrates the single episode, the other mobile and fluid, in perennial formation in the game of reciprocal reflections between the various juxtaposed fragments. As in quantum physics photons, endowed with the dual nature of particles and waves, constitute light. So likewise, the single poetic micro-texts, each dense and autonomous and at the same time fluid and ever-changing, are studied as functional and structural parts of that large complex of texts which, in prose and poetry, give life to the compact literary universe of Maurizio Cucchi.

Keywords: Italian poetry, Maurizio Cucchi, poetic micro-text, poetic language and theoretical physics.

Tutta l'evoluzione della scienza indica che la migliore grammatica per pensare il mondo sia quella del cambiamento, non quella della permanenza. Dell'accadere, non dell'essere [...]. Pensare il mondo come un insieme di eventi, di processi, è il modo che ci permette di meglio coglierlo, comprenderlo, descriverlo [...]. Il mondo non è un insieme di cose, è un insieme di eventi (Rovelli 2017, pp. 86-89).

La scienza nella sua più aggiornata e qualificata accezione – significativamente comparata alla “migliore grammatica” – indica come propri imprescindibili fondamenti l'osservazione e la descrizione non più di oggetti immutabili ma di eventi in divenire. Il sistematico controllo di tutto ciò che continuamente accade nel mondo ed è in costante trasformazione anche quando il cambiamento sfugge alla nostra percezione immediata è dunque l'attuale tratto distintivo della scienza. Se questi sono i nuovi canoni delle “discipline

esatte” allora, abbattendo ogni residuo ed obsoleto muro divisorio, potremmo anche, a ragione e non per iperbolica analogia, chiamare “scientifica” tutta la produzione letteraria di Maurizio Cucchi. L’attenzione meticolosa ai minimi accadimenti giornalieri, reali, storici, artistici, immaginari o psichici che essi siano – Paolo Ruffilli ha parlato in proposito di “mitologia del quotidiano” (Ruffilli 2019) – è sempre stata l’architrave sul quale Cucchi ha costruito una forma e un linguaggio poetico assai sobri ed icastici, in qualche modo non difforni dalla essenziale concretezza dei codici espressivi della letteratura scientifica. E, se si leggono in controluce le osservazioni e i suggerimenti, che Cucchi offre ai poeti o aspiranti tali con i quali affabilmente interloquisce attraverso la sua rubrica *La bottega di poesia*, pubblicata settimanalmente nell’edizione milanese del quotidiano «la Repubblica», abbiamo una sicura conferma di quanto appena affermato. Non solo. Emerge anche una chiara ed inedita dichiarazione di poetica e perfino, a ben guardare, l’esegesi più acuta e attendibile di tutta la sua stessa parabola letteraria. Già la parola “bottega”, dal greco antico ἀποθήκη, pur potendo rimandare agli studi e alle famose scuole artistiche rinascimentali, è invece usata nel suo significato originario di ripostiglio, magazzino (cfr. Vocabolario Treccani s.v. “bottega” in <https://www.treccani.it/vocabolario/bottega>) – quei luoghi che il dialetto della Milano dei Navigli declina in “sciostra” forse da *sub strada*, scantinato sotto il livello della strada – certo più modesta e familiare di “negoziò”, quasi ad indicare che una quotidiana, umile attività artigianale sia necessaria alla costruzione dei versi. Ed ecco una piccola scelta di alcuni dei numerosi consigli che Cucchi dispensa a chi tenta la poesia:

«essere più sintetici e privilegiare tratti ruvidi e incisivi; operare per sottrazioni, conservare l’asprezza dei toni non trascurando la musica interna del verso» (Cucchi 2022, *La Bottega di poesia*, «la Repubblica» Ed. Milano); «semplificare il dettato per ottenere più scioltezza»; «entrare nella quotidianità del tempo senza appiattirsi su un elenco di stereotipi»; «procedere più asciutto, con soluzioni meno orientate verso il «poetese»; «avvicinarsi maggiormente alla concretezza dell’esperienza; cercare nelle pieghe del dettaglio vissuto il senso profondo di circostanze e fatti».

Sembrano solo utili raccomandazioni da “scuola di scrittura”. Ma la loro straordinaria efficacia, di volta in volta sperimentata sul singolo autore e corroborata dall’analisi di alcuni versi, trae origine da una lunga sperimentazione su se stesso che ha forgiato tutta la corposa realtà della propria scrittura in poesia e in prosa. Ecco perché da quel «privilegiare tratti ruvidi e incisivi» traspare anche l’acuta consapevolezza di come, non censurando la dolorosa spigolosità

della vita, possa poi generarsi arte poetica. E da quel «non trascurando la musica interna del verso» possa emergere il sorriso di un animo gentile, naturalmente incline a guardare con benevolenza il mondo perché ha imparato a dire di sì alla vita in una inesausta ricerca del «senso profondo di circostanze e fatti». Tutta la grande tradizione della poesia italiana sembra inverarsi e rappersersi in queste semplici indicazioni. E qui in particolare ritorna la lezione di Andrea Zanzotto: «Mondo, sii, e buono».

Come lo scienziato, il poeta Cucchi ha lo sguardo fisso non su di sé ma sull'universo che lo circonda, a cominciare dalla natia, amatissima Milano. Così dichiara a Paolo Romano in un'intervista del 22 maggio 2016:

Di conoscere me stesso non mi importa, mi conosco fin troppo, mi basta. Penso che sia molto più interessante conoscere il mondo che conoscere se stessi. Poeta o non poeta tutti dovrebbero farlo, invece di lamentarsi solo del fatto che la città è brutta, è grigia. Non sanno niente del loro tessuto urbano. A Milano puoi trovare qualcuno che è stato alle Maldive ma non è mai andato a Sant'Ambrogio (Romano 2016).

Attenzione a quel «di conoscere me stesso non mi importa, mi conosco fin troppo». Non è uno sprezzante rifiuto dell'esercizio introspettivo. Tutt'altro. Quell'esercizio è stato invece praticato fin dalla più tenera età e si è snodato in una lunga storia che ha permesso di superare vicende e traumi assai dolorosi. È la profonda conoscenza di sé, magari acquisita studiando gli altri in biblioteca, che permetterà poi di elaborare frutti d'arte poetica cristallina. Solo dopo questo sofferto e a un tempo gratificante percorso è concesso affermare che la conoscenza di se stesso «non mi importa».

Il poeta come lo scienziato non usa mai le parole a caso. La raccolta *Sindrome del distacco e tregua*, pubblicata nel 2019 nella collana Lo Specchio della casa editrice Mondadori, ne dà ulteriore testimonianza. E anche qui si avverte, come già in tutte le numerose precedenti pubblicazioni – da *Il disperso* (1976) fino a *Malaspina* (2013) – che più limpido e distaccato si fa lo sguardo dello “scienziato” più trema il cuore del poeta. Fin dallo stesso titolo. “Sindrome” infatti è parola densa e complessa che però non sa stare da sola. Indica il concorrere, l'affluire di più elementi che chiedono di essere subito specificati per dare ragione della loro “corsa”. I ricordi sono tra i primi ad arrivare e tra questi trovano un posto di rilievo anche gli antichi verbi della parlata milanese quali “sgagnare” e “usmare” (Cucchi 2019, p. 11, v. 2), ascoltati e pronunciati chissà quando e chissà dove, forse proprio nell'amata officina paterna. Ed ecco al-

lora la prima incrinatura: il distacco. “Distacco” non vuol dire perdita, è un allontanamento che non esclude una diversa presenza. Il trauma della separazione è condizione necessaria alla vita. Per questo “distacco” diventa una parola precisa, essenziale e insostituibile per descrivere non più soltanto una lontana ferita subita ma ogni nuova realtà che di volta in volta chiede di essere compresa e superata. È la parola che serve per avvertire se stesso e il mondo che, lasciandosi percorrere dai «brividi / nella mente» (*ivi*, p. 9, vv. 5-6), si è stati capaci di andare oltre. *Sindrome del distacco* diventa così un'allegoria del nostro stare nel mondo e riguarda da vicino ciascuno di noi.

«Dopo la notte rannicchiata» (*Ibid.*, v. 1); «oltre la sana ovatta del sonno» (*ivi*, p. 10, v. 5); «io vorrei prosperare nell'oblio» (*ivi*, p. 11, v. 6); «troppo spesso noi animali ci affidiamo / alla bontà curiosa della nostra indole» (*ivi*, p. 14, vv. 2-3); «ecco la tregua benefica che scioglie / la sindrome sinistra e pervasiva del distacco»; «slittavo in un sorriso nel vento / di improvvisa adesione. Non totale / adesione, ma quasi» (*ivi*, p. 14, vv. 3-5, 9-11).

Sono alcuni tra i primissimi versi che incontriamo nella sezione che apre questa raccolta con il titolo *Improvvisa adesione*. Pur così decontestualizzati dal loro naturale alveo di appartenenza, ci danno un'idea molto precisa dei sentimenti più profondi con i quali Cucchi interagisce con il mondo e fanno emergere una sorta di caproniana *res amissa*, una grazia archetipica che plasma prima l'universo intero e poi il poeta e la sua opera. Giorgio Caproni è delicatamente citato – «nei vapori d'un bar» (*ivi*, p. 13, vv. 1-2; Caproni 1998, p. 111) – quegli stessi vapori dai quali il poeta inizierà il suo viaggio «nel vuoto aereo del mondo abbandonato» (*Ibid.*, vv. 1-2, 4). Dentro i convulsi cambiamenti che provocano continue lacerazioni c'è però spazio per quella «tregua benefica» entro la quale, mai cedendo all'idillio, si scioglie «la sindrome sinistra e pervasiva del distacco» (*ivi*, p. 16, vv. 3-5). E si noti come quell'«io vorrei prosperare nell'oblio» (*ivi*, p. 11, v. 6) echeggi uno dei poeti principe del lirismo novecentesco italiano, Sandro Penna: «io vivere vorrei addormentato». Dalla descrizione di ogni minimo accadimento quotidiano traspare un'ostinata anche se non ostentata ricerca, amabilmente tesa a trascendere natura e storia. È come se quella «bontà curiosa della nostra indole» (*ivi*, p. 14, v. 3) avesse un unico occhio che, posto dentro e fuori di noi, sapesse scovare, oltre ogni danno, un'irriducibile e non caduca dolcezza della vita. In Cucchi sembra così materializzarsi una felice sintesi tra la sofferta coscienza della «disperazione calma» di Caproni e l'armonioso godimento del «dolce

rumore della vita» di Penna. Lontana, ma non nemica di esperienze mistiche, questa intuizione del mondo permette – «in un sorriso nel vento» – una adesione «non totale / [...] ma quasi» (Cucchi 2019, p. 16, vv. 10-12), per usare le stesse parole del poeta, a tutto quello che va oltre la nostra stessa natura – infatti «la natura ci ingombra» (*ivi*, pp. 14-15, v. 12) – e ci sospinge verso ciò di cui ogni umano racconto risulti «narrazione incongrua» (*ivi*, p. 10, v. 7).

Una divinità nascosta – «*Latens deitas*» (*ivi*, p. 20) – da un cortile di un oratorio salesiano, dove si giocavano in contemporanea «cento / partite diverse» (*ivi*, p. 20, vv. 1-2, 18), accompagna il poeta nel suo viaggio verso «le terre più estreme» (*ivi*, pp. 14-15, v. 13). Una foto di Igor Kostin apre la seconda sezione del libro: *Il penitente di Pryp'jat*. Ecco i versi che descrivono l'immagine:

Nella foto di Kostin lei è di spalle, avanza
con un bastone e un sacchetto nero,
curva, ingobbita nella sua veste scura
e un fazzoletto in testa in una strada
solitaria, di terra e ciuffi e sassi.
Vecchissima arranca in un dove
di patria, un dove di pace e morte (*ivi*, p. 21).

La forza rappresentativa della fotografia è pari a quella dei versi che la raccontano. Ma non si tratta di una semplice didascalia, per quanto esemplare. La poesia sa andare ben oltre l'immagine. Nessuna foto infatti potrebbe mai dirci di quell'arrancare «in un dove / di patria, un dove di pace e morte» (*Ibid.*, vv. 6-7). Siamo nella cittadina ucraina di Pryp'jat', costruita nel 1970 accanto alla centrale nucleare di Chernobyl, completamente evacuata dopo il disastro del 1986. Ed entriamo nella città-fantasma, nella cosiddetta "zona di alienazione" (cfr. *Ibid.*, vv. 9-10) Il romanzo *Il ciclista di Chernobyl* di Javier Sebastián narra le vicende di Vasilij Nesterenko, l'ingegnere nucleare che ha fatto parte dell'équipe di scienziati chiamati alla disperata impresa di estinguere l'incendio del reattore. È lui che si aggira in bicicletta in quel paesaggio infernale dove sono rimasti solo quei pochi che, non si sa come, sono riusciti a superare la paura della radioattività, forse semplicemente perché «non li hanno voluti in nessun altro posto». Il "ciclista atomico" si aggira in questi luoghi visitando bambini e malati, quasi per espiare una colpa. Qui «nella terra che macina la morte» (Cucchi 2019, p. 25, v. 14) fiorisce «la leggenda del fantasma / il penitente che si aggira / solitario dietro un chiesa e appare / di notte [...]» (*ivi*, pp. 26-27, vv. 24-27). Ecco alcuni versi che descrivono quella che doveva essere «una cit-

tà / privilegiata di tecnici e maestranze» (*ivi*, pp. 21-22, vv. 7-8):

Videro galline dalla cresta nera,
il latte si raprendeva in polvere
bianca, nacquero sette ermafroditi.
Una moria di animali negli orti
diventati bianchi, nella foresta
rossa. C'era chi sollevava
strisce di pelle dal suo corpo con le mani (*ivi*, p. 23).

Niccolò Tommaseo (1802-1874) nella splendida poesia *I colori* ci rivela che «d'intima luce fioriscono tutte le cose» e proprio l'incipit di questa sua indimenticabile lirica apre in epigrafe la terza sezione del libro, *Minuta gocciola*, dedicata all'artista fotografa veneziana-irlandese Drik Dickinson. Il cambio d'atmosfera è tanto repentino quanto felice, testimoniato da questa isagogica sestina:

Sono qui, vicino al ponticello delle sirenette
e guardo curioso il laghetto del parco. Eccomi
così tornato alle notizie della materia più impalpabile
che ospita e alimenta un pullulare sparso
che rassomiglia a noi, microrganismi
senza volto sociali (*ivi*, p. 31).

Quel «e guardo curioso il laghetto del parco» (*Ibid.*, v. 2) ci segnala che siamo ormai lontani dall'infernale «zona dell'esclusione» (*ivi*, p. 21, v. 9) e, come Dante giunto ai piedi della montagna del Purgatorio poté dire: «a li occhi miei ricominciò diletto» (*Purg.* I, v. 16), così Maurizio Cucchi può ora godere pienamente della «sommessa grazia» (*ivi*, p. 38, v. 4) dei colori e dei fiori fotografati dalla Dickinson fino a immaginare che «la pensosa pietra» riesca a «sognare la gioia quieta / che disegna il più trasparente / il più luminoso sbocciare» (*Ibid.*, vv. 7-10). La stessa atmosfera di gioia raccolta, qua e là appena bonariamente turbata nell'osservare gli «occhioni spalancati di stupore» (*ivi*, p. 43, v. 7) dei bucrani dipinti da Teresa Maresca, aleggia nei versi della quarta sezione *Antichi bestioni*:

Ci godiamo stupiti la solenne
semplicità stravolta degli sguardi
ottusi di attoniti bestioni, ne vorremmo
ripossedere l'orizzonte semplice,
lo stesso che animava il messaggio elementare
del primordiale artista, nostro avo paziente,
antico umano animale
forse innocente (*ivi*, p. 50).

Una palpitante prosa poetica si alterna a versi di commosso e per

qualche aspetto nostalgico realismo. *Felicità frugale* è il titolo paradigmatico della sezione centrale del libro, quasi a simboleggiare che sta qui il centro di tutto e da qui, dalla Milano affabile e anonima conosciuta e amata dal poeta, tutto ha inizio e tutto ritorna. Già nel libro *La traversata di Milano* (Cucchi 2007) il poeta aveva dato prova del suo smisurato amore per la città natia. Amore sconfinato ma mai ostentato, sempre invece controllato e supportato da fatti e senza mai scadere nell'autoelogio, che è giustamente ritenuto una volgarità. Aveva per esempio definito Stendhal «un grande milanese». E aveva riportato «la conferma più semplice» di questa sorprendente affermazione: uno scritto autografo che sarebbe dovuto essere l'epitaffio in cui Arrigo Beyle si dice appunto "milanese". Aveva anche ricordato che nella primavera del 1836, parlando del suo arrivo nella capitale lombarda, lo scrittore francese aveva affermato: «questa città divenne per me il più bel luogo della terra», il luogo dove avrebbe desiderato vivere. Ma la prova decisiva della milanesità di Stendhal è per Cucchi una prova letteraria e sta in quel suo modo di raccontare, scevro d'ogni decorazione, capace di ottenere «il massimo possibile di verità con il minimo possibile di artificio. Questo è nel temperamento e nel cuore del milanese migliore». Molti altri passi di quel libro possono ancora bene illuminare lo spirito che anima questa sezione. Uno mi sembra particolarmente significativo: «Soffro ogni volta che sento parlar male della mia città. Soffro perché me ne considero un modesto dettaglio, come la panchina di un parco, il bancone di un bar o il sedile di un tram». Perennemente guidato dalla gentile tangibilità di questo amore e nel contempo come trasognato, in preda a una costante, «ordinaria rêverie» (Cucchi 2019, p. 61, r. 2) il poeta passeggia per la città e i suoi dintorni. Osserva, annota e ci racconta anche i dettagli più minuti. Incontra un tale Giuseppe, per gli amici El Pinìn, un milanese ora non più d'adozione ma autentico, che il poeta incastona nel suo «mondo quasi arcaico» (*ivi*, p. 54, r. 10) con questi versi:

Il tavolo ben più che grezzo: assi
male inchiodate, piuttosto; ruvide, percorse
da formiche, maggiolini,
per le giunture, sulla panca. Sotto,
alla rinfusa arnesi da lavoro, bustine di sementi,
il setaccio, qualche cassetta, barattoli incrostati.

Rudimentali recipienti d'acqua, grosse tolle
per le mani, le verdure, senza vergogna
per i pochi moschini galleggianti... (*Ibid.*, vv. 1-9).

Ma la Milano che Cucchi attraversa e dalla quale si lascia attraversare è anche quella delle grandi mostre di pittura. Il vero poeta ha infatti un costante bisogno di confrontarsi con arti diverse dalla propria. E non può essere senza significato che anche la sezione *La chiave di volta*, dedicata alla pittrice e scultrice di origine venezuelana Manuela Bertoli e milanese adottiva, fluisca in una prosa nella quale «l'intreccio fantastico di cui siamo un infimo bagliore sensibile» fa intravedere «una corrispondenza remota, una risposta, dove il nostro evento, mirabilmente, si riproduce a nostra insaputa» (*ivi*, p. 69, rr. 4-7). Oltre a Stephen Hawking e al suo «orizzonte degli eventi» qui vengono evocati le *forêts de symboles* di Baudelaire e Mallarmé. A riprova che sempre più fitte e reciprocamente vitali sono le connessioni tra la scienza, la poesia e le arti in genere. «Ogni anima è un nodo ritmico» aveva scritto Stéphane Mallarmé e Maurizio Cucchi contemplando le opere di Manuela Bertoli scandisce la sua prosa lasciandosi cullare dai «semplici ritmi della parola», pronto così a ricevere quell'«energia che spezza il nostro fragile guscio e ci muove finalmente a cogliere, a scoprire, per conoscenza o per gioco, regioni più vaste e complesse di universo» (*Ibid.*, p. 68, rr. 1, 4-7).

Il poeta, con accanto la sua dolce Valeria, passeggia per Nizza talvolta insieme agli amici, anch'essi poeti, Giuseppe Conte o Ermano Krumm, o con l'artista piacentino William Xerra. Gode di quella straordinaria luce che spalanca il cuore, lo pacifica in un accordo armonioso con storia e natura. Lo stesso Friedrich Nietzsche che soggiornò a Nizza per cinque anni era rimasto abbagliato da quella azzurra luminosità: *Ici, je crois au soleil, comme la plante y croit* (<https://voyage.blogs.la-croix.com/un-hiver-sur-la-cote-dazur-3-6-aeze-sur-les-pas-de-nietzsche/2022/02/03/>). Toccato dalla stessa luce che aveva ristorato il filosofo, il poeta attraversa il mercato in Cours Saleya, è turbato dai riflessi corrosivi del giallo ocre del Palazzo Caïs Pierlas dove, in una stanzetta con vista sul mare, dal 1921 al 1938 soggiornò Matisse. S'inerpica poi per le viuzze della città vecchia, nel quartiere Babazouk. E al suo orecchio non può sfuggire la suggestione dei suoni che quel toponimo produce e ne fa il titolo della penultima sezione del libro. «Bello e bizzarro il nome di Babazouk pare creato da tale Franceschin, che verso metà Ottocento abitò il quartiere arabo El Bazoum ad Algeri» (Cucchi 2019, p. 75, rr. 6-8). In una di quelle stradine, su un vecchio muro «rosso smangiato» (*ivi*, p. 78, v. 1), chissà da quale anonimo artista dipinto, improvvisamente appare «un volto di donna»:

un malinconico volto d'incanto, assorto,
gli occhi rivolti al basso, al vicolo
che va, intenta a non so quale
delicato gesto quotidiano... Il braccio,
il polso, la mano allungata, il bianco
del velo madonnale, il pannello... (*Ibid.*, vv. 4-9).

Il poeta ne rimane profondamente colpito e fotografa quel volto. Ma quando torna per ammirare di nuovo l'immagine non trova più nulla:

Come un sogno dissolta,
come mai esistita, e nemmeno, di lei,
una minima impronta. La pioggia,
forse, o la sorte comune del bello
venuto dal basso, da povere mani
sapienti e ormai sciolto, scivolato,
inutile acqua lì sotto nel tombino (*Ibid.*, vv. 12-18).

Pietro, il protagonista del romanzo *Il male è nelle cose* (Cucchi 2005), a un certo punto dice: «Credo che Raboni abbia ragione». Giovanni Raboni, colloquiando idealmente con il padre delle trasformazioni urbanistiche a Milano nella poesia *Risanamento*, aveva detto che «il male non è mai nelle cose», lasciando intendere che semmai era in coloro che avevano coperto il Naviglio, distrutto case e quartieri. E Pietro concludeva «Tutto è in natura, tutto c'è già». Quindi, seguendo il filo di quella logica, c'è anche la possibilità che «un idiota sociale» esista e dia il titolo della sezione che chiude la raccolta *Sindrome del distacco e tregua*. La parola ἰδιος da cui "idiota" rimanda direttamente alla sfera privata. E niente v'è di più privato che tornare a pensare in un proprio idioletto, usando parole biologiche che furono vive e tornano vitali:

Mentre vado mi ripeto senza senso,
come una giaculatoria libera o una
canzone anonima, parole ardue e basse,
fervide di materia povera che fu
un giorno viva nel dire quotidiano.
Ecco: sgagnare, sbroffare, scorlire,
sfrisare, scarpare, spantegare,
e persino strasare (Cucchi 2019, p. 85).

Già all'indomani della pubblicazione del *Il disperso* (Cucchi 1976) Giovanni Giudici, pronosticando un grande futuro al poeta milanese, aveva scritto:

La sua [di Cucchi] è una poesia di narrazione (non: narrativa), costruita con la tecnica di un documento d'istruttoria ossia per frammenti

giustapposti che tuttavia non combaciano sempre secondo l'ordine previsto da un armonioso mosaico; sono schegge, piuttosto, che l'autore non tenta nemmeno di forzare, figgendole invece in un contesto pieno di vuoti (Giudici 1974, p. 402).

Ora è vero che l'opera di Cucchi è continuata a svilupparsi per singoli «frammenti giustapposti» ma, come nella fisica quantistica i fotoni, con la loro duplice natura di particelle e di onde, vanno a costituire la luce, così i vari “frammenti”, in prosa o in poesia, sono dotati ciascuno di una doppia identità: una propria autonoma, densa e definita e un'altra invece fluida e mobile, in perenne formazione nel gioco dei reciproci riflessi. Microtesti poetici di duplice natura che, attraversando ogni vuoto, vanno a costituire l'armonioso, compatto universo letterario di Maurizio Cucchi. Ed ecco allora un altro frammento, destinato a riflettere la sua luce chissà quando e chissà dove. Un vecchio pianista il giorno prima della sua scomparsa aveva detto: «... *Ero così contento...*» (Cucchi 2019, p. 101, v. 3).

È l'ultimo, emblematico verso della raccolta.

Bibliografia

- Baudelaire C., *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1975-1976.
Caproni G., *L'Opera in Versi*, Milano, I Meridiani, Mondadori, 1998.
Cucchi M., *Il disperso*, Milano, Mondadori, 1976.
Cucchi M., *Le meraviglie dell'acqua*, Milano, Mondadori, 1980.
Cucchi M., *Donna del gioco*, Milano, Mondadori, 1987.
Cucchi M., *Poesia della fonte*, Milano, Mondadori, 1993.
Cucchi M., *L'ultimo viaggio di Glenn*, Milano, Mondadori, 1999.
Cucchi M., *Poesie 1965-200*, Milano, Mondadori, 2001.
Cucchi M., *Per un secondo o un secolo*, Milano, Mondadori, 2003.
Cucchi M., *Il male è nelle cose*, Milano, Mondadori, 2005.
Cucchi M., *La traversata di Milano*, Milano, Mondadori, 2007.
Cucchi M., *Jeanne d'Arc e il suo doppio*, Milano, Guanda, 2008.
Cucchi M., *Vite pulviscolari*, Milano, Mondadori, 2009.
Cucchi M., *La maschera ritratto*, Milano, Mondadori, 2011.
Cucchi M., *Malaspina*, Milano, Mondadori, 2013.
Cucchi M., *Sindrome del distacco e tregua*, Milano, Mondadori, 2019.
Garboli C., *Penna, Montale e il desiderio*, Milano, Mondadori, 1996.
Giudici G., *I Versi della Vita*, Milano, I Meridiani, Mondadori, 2000.
Giudici G. *Introduzione a "Primo tempo di un'avventura"*, in «Almanacco dello Specchio», 3, 1974, pp. 400-11.
Hawking S. W., *Black Holes and Baby Universes and Other Essays* (trad. it., *Buchi Neri e Universi Neonati e Altri Saggi*, Milano, Rizz-

Storie brevi intorno al cibo: il caso della letteratura giapponese contemporanea

Rita Nora

Università degli studi di Roma “La Sapienza”

Abstract

Mai come in questi ultimi anni il cibo in Giappone ha suscitato tanto interesse da parte del pubblico, quasi a monopolizzare ampie fasce del mondo della comunicazione: lo dimostrano il moltiplicarsi di romanzi gastronomici, riviste specializzate, gourmet manga. Condurre un'analisi della rappresentazione del cibo in letteratura è utile nell'ottica in cui esso, oltre ad essere metonimia della realtà, è anche portatore di significati che hanno a che fare con l'esperienza umana e, in quanto tale, occupa uno spazio letterario ben definito. Dopo una breve ricognizione delle funzioni che il cibo può assolvere nella letteratura, la trattazione prende in considerazione alcune raccolte di storie brevi giapponesi del periodo contemporaneo che vedono il cibo come topos centrale della narrazione, al punto da divenire il vero e proprio motore per lo svolgimento del plot.

Keywords: Cibo e letteratura, food culture, romanzo gastronomico, letteratura giapponese contemporanea

Food in Japan has never aroused so much interest from the audience as in recent years, almost monopolizing large sections of the world of communication: this is demonstrated by the multiplication of gastronomic novels, specialized magazines, gourmet manga. Conducting an analysis of the food representation in literature can be useful in the perspective in which it, in addition to being a metonymy of reality, is also the bearer of meanings that relates to human experience and, as such, occupies a well-defined literary space. After a brief survey of the functions that food can perform in literature, the discussion takes into consideration some collections of Japanese short stories of the contemporary period that see food as the central *topos* of the narrative, to the point of becoming the real engine for its development.

Keywords: Food and literature, food culture, gastronomic novel, Japanese literature

L'articolo prende le mosse da un approfondimento dell'indagine dal titolo *Il romanzo gastronomico giapponese contemporaneo: identificazione e analisi del genere*, condotta per il Dottorato di Ricerca in Civiltà dell'Asia presso Sapienza Università di Roma, XXVI ciclo. Tale ricerca pone al centro del discorso l'identificazione, nella letteratura giapponese contemporanea, di un genere che può definirsi come una forma narrativa a sé stante e che la critica ha preso a definire *fūdo shōsetsu* (romanzo sul cibo). I risultati dell'analisi hanno dimostrato come alcuni romanzi giapponesi del periodo contemporaneo prediligano la trattazione del cibo in maniera più autentica ed esaustiva, rendendolo argomento centrale del plot. L'indagine mostra anche che, rispetto alle opere analizzate, a questa categoria corrispondono frequentemente raccolte di storie brevi.

Se è vero che alla base del romanzo sta la narrazione della quotidianità, quand'anche in un'ambientazione fantastica, è altrettanto vero che di questa realtà una parte fondamentale è costituita dal cibo, dai pasti, dalla loro preparazione e consumazione e dai vari

rituali che accompagnano il soddisfacimento del bisogno fisiologico ed elementare quale è la fame. Proprio per questo motivo, il romanzo, fin dalle sue origini, non ha potuto fare a meno di relazionarsi con tali aspetti della vita. La dimensione antropologica del nutrimento e quelle dell'identità culturale e nazionale interagiscono, infatti, da sempre con la dimensione letteraria. Da ciò deriva anche la ricchezza del segno culinario, che è il risultato del processo di trasformazione di un semplice elemento commestibile in un piatto da consumare. Quando il romanzo si occupa di cibo, sovrappone il proprio sistema di segni e significati al sistema della cucina. Di fatto, come si è detto, la letteratura storicamente onora il cibo in tutte le sue forme. L'intreccio di un romanzo necessita del cibo, proprio perché la sua preparazione e il suo consumo, spesso, se non sempre, servono a scandire lo scorrere del tempo in un contesto di somiglianza con il quotidiano. È proprio l'avvicinarsi di colazioni, pranzi, spuntini e cene o, paradossalmente, la mancanza di tutto questo, che regola lo scorrere del tempo della narrazione. Per non parlare del ruolo sociale e simbolico che ricopre il tavolo da pranzo nelle dinamiche di una famiglia. È spesso intorno alla tavola che si prendono decisioni importanti, si discute e si litiga, forse proprio perché il desco domestico, quale che sia la sua forma, costringe i commensali a guardarsi in volto e a comunicare, seppur non con le parole, con i gesti tipici del pasto. L'atto stesso del cucinare è un processo etico ed estetico, in virtù del quale la materia grezza passa da un semplice stato di natura allo stato di vera e propria cultura. Il cibo, dunque, da mero oggetto, viene civilizzato dall'atto culinario che lo rende arte. In questo senso, analizzare gli usi del cibo nella letteratura significa quindi ritagliare una cospicua stringa di tessuto culturale, oltre che verbale, che permette un'analisi critica approfondita riferibile all'intero testo. I cibi, infatti, in quanto *realia*, contribuiscono ad ancorare alla realtà il discorso narrativo per quegli aspetti che l'autore, nella piena libertà espressiva e/o al contempo ubbidendo alle esigenze del genere di riferimento, vuole mettere in luce. Vale dunque la pena delineare brevemente in questo contesto gli usi e le funzioni della rappresentazione che il cibo può assumere all'interno del testo letterario, attraverso le categorie delineate da Gian Paolo Biasin nel suo saggio *I sapori della modernità* (Biasin 1991, pp. 12 e sgg.). La prima funzione del cibo nel romanzo è realistica, serve a produrre la qualità della verosimiglianza nel testo, garantendone la coerenza a livello referenziale e collegando la dimensione letteraria con quella storico-ambientale. Attraverso questa funzione, la scelta delle vivande, dei pasti e delle maniere della tavola è qua-

si obbligata e rende plausibile e attendibile l'intera scena solo se ha una coerenza con il contesto storico-geografico: per intenderci non sarebbe verosimile far gustare un bel piatto di riso al curry al Genji di Murasaki Shikibu (973-1025 circa), o del cuscus ai Promessi Sposi di Manzoni (1785-1873), a meno di non voler causare un effetto comico o grottesco. Al contempo, non sarebbe coerente far consumare pasti elaborati, pregiati e costosi ad un personaggio che versi, nel plot, in difficili condizioni economiche, a meno che non si tratti di una situazione del tutto eccezionale, e così via. La coerenza degli elementi culinari, insomma, risulta essenziale nell'economia del testo. La seconda funzione del cibo nel romanzo è quella mimetica, che ha visto un periodo di grande espansione con il romanzo dell'Ottocento e che trova in Giappone una cospicua e consolidata tradizione. Attraverso la mimesi, il romanzo riesce a rispecchiare in maniera fedele i mutamenti della società in cui prende forma, e, se questo è certamente vero per lo *shishōsetsu* (romanzo dell'io), lo è altrettanto per il romanzo che ha come tematica il cibo. Riflettendo i vertiginosi cambiamenti della realtà culinaria dai primi del Novecento ai giorni nostri, il romanzo gastronomico giapponese si è fatto testimone dell'influenza del cibo occidentale sulla *food culture* autoctona dopo l'apertura dei porti a metà Ottocento, della fame e della povertà nel periodo bellico e postbellico, della ripresa economica, della diffusione dei fast food, della riduzione dei tempi di preparazione e distribuzione del cibo, della serializzazione dei consumi, come della globalizzazione. Quest'ultima ha influenzato anche le scelte lessicali della lingua del romanzo, che si palesano, ad esempio, nei titoli delle opere: pensiamo a *Pasuta mashīn no yūrē* (Il fantasma della macchina per la pasta, 2010) di Kawakami Hiro-mi (1958-). I protagonisti, qui, utilizzano abitualmente in cucina un utensile straniero divertendosi a preparare tagliolini, tagliatelle e così via. A tal proposito, non si può che concordare con Biasin nel dire che, fino a qualche decennio fa, scelte del genere sarebbero state certamente meno comprese per la mancanza dei relativi referenti nella realtà extra testuale del paese di origine dello specifico prodotto letterario. La funzione narrativa, da parte sua, vede il cibo come strumento utile per l'introduzione sulla scena dei personaggi o semplicemente per creare l'occasione ideale per farli incontrare tra loro, magari proprio intorno alla tavola. Il cibo è uno dei cardini attorno cui è possibile dipanare le relazioni umane e il pasto in famiglia, il banchetto o il consumo condiviso in generale, sono le situazioni in cui meglio si declinano i rapporti tra i commensali. Questo accade, ad esempio, in *Shokudō katatsumuri* (Il ristorante

dell'amore ritrovato, 2008) di Ogawa Ito (1973-), dove la protagonista Ringo, nel suo ristorante "Il lumachino", organizza cene con menu personalizzati che introducono al lettore i personaggi più disparati: un'anziana concubina che non è in grado di superare il dolore per la perdita del suo amante, una ragazza che riesce a far innamorare di sé l'ex compagno di classe, come pure una coppia gay in fuga d'amore, e via dicendo. Strettamente correlata alla funzione narrativa è quella connotativa, requisito fondamentale per la caratterizzazione dei personaggi: in questo caso, il cibo descrive e colloca a livello sociale, antropologico, psicologico e affettivo. Una delle più importanti funzioni, infine, è quella simbolica, che concerne l'aspetto allegorico e metaforico del cibo nel romanzo e per la quale l'alimento può essere semplicemente se stesso oppure altro da sé, letteralmente e materialmente.

Tali diverse funzioni identificate da Biasin convivono e si intrecciano nel romanzo, creando una ricca rete di interconnessioni che sarebbe difficile isolare e analizzare singolarmente. Trasportando l'impianto critico così descritto nell'analisi del genere del romanzo gastronomico giapponese, i testi che presentano il cibo come tematica centrale del plot e che mettono a fuoco con maggiore efficacia e persuasività gli usi e i significati degli alimenti e della tavola risultano essere numerosi. La studiosa Saitō Minako sottolinea che, nella letteratura giapponese moderna e contemporanea, esiste tra tutti un genere in prosa in cui il cibo regna sovrano, ovvero lo *shokumi zuihitsu* (miscellanea sul gusto), un tipo di saggistica totalmente dedicata al cibo e che, sviluppatosi con Uchida Hyakken (1889-1971), Ikeda Shōtarō (1923-1990) e Dan Kazuo (1912-1976), ad oggi sembra essere tornato di moda, non solo nella letteratura giapponese, ma in quella mondiale (Saitō 2006, p. 85).

Come detto, numerosi sono anche gli esempi di narrativa in cui il cibo risulta essere il vero protagonista della narrazione, lasciando minore spazio ai personaggi che, spesso poco caratterizzati, divengono accessorio o causa scatenante l'evento alimentare. La peculiarità di questa tipologia di scritti, oltre che l'attribuzione al cibo di infiniti ruoli, metaforici e non, è spesso la presenza di descrizioni precise e puntuali di tecniche di preparazione, di usi e modi di consumazione delle pietanze, delle provenienze delle materie prime ottimali per l'ottenimento del piatto che è poi il vero protagonista della storia. La consapevolezza sulla territorialità è un aspetto tradizionale della cultura del cibo giapponese, ma è anche particolarmente attuale data l'importanza che si pone oggi, a livello mediatico e istituzionale, alla genuinità dei prodotti e alle eccellenze, che qui

in Italia definiremmo come DOP, DOC e IGP, secondo denominazioni che al momento non trovano un corrispettivo esatto in Giappone¹. Al contempo, l'espressione di gusti e preferenze dei singoli protagonisti permette spesso all'autore di trattare delle differenze regionali oltre che della stagionalità dei prodotti.

La storia breve sembra essere la forma letteraria più congeniale per garantire la centralità del tema. Il racconto breve, infatti, essendo caratterizzato da un intreccio non esteso, consente di concentrarsi attorno al tema dato, che viene collocato in una cornice appena delineata. Molto spesso, inoltre, le vicende sembrano evolversi secondo una struttura classica costituita da una situazione di equilibrio iniziale, dalla successiva rottura dell'equilibrio che accompagna l'evoluzione della vicenda (evento alimentare, preparazione o consumazione del piatto), e dallo scioglimento dell'intreccio, il momento in cui viene ristabilito l'equilibrio iniziale. Il legame alla realtà che frequentemente contraddistingue questa tipologia narrativa, causa spesso, ma non sempre, una coincidenza tra fabula e intreccio. Il romanzo gastronomico nella sua forma più pura, pertanto, si basa essenzialmente sulla rappresentazione di un evento straordinario che si svolge in uno scenario verosimile. Thomas Pavel, ne *Il romanzo alla ricerca di se stesso*, definendo il racconto breve o novella scrive: «La verosimiglianza dell'ambiente descritto rientra dunque nelle condizioni necessarie al successo del racconto [...] La rappresentazione di un unico evento straordinario su uno sfondo verosimile è suscettibile di trattamento comico o serio, a seconda della natura dell'evento» (Pavel 2002, p. 45).

In questo senso, il romanzo gastronomico, nei casi in cui si rapporta al cibo nella sua forma più autentica, agisce frequentemente in piena verosimiglianza, ed è il tema stesso a donare questa qualità alla narrazione. E il risultato può essere comico, come nel caso di personaggi che, nel tentativo di preparare un determinato piatto, in realtà combinano disastri colossali, ma anche serio quando, per esempio, il campo d'azione del racconto è una famiglia composta da genitori divorziati e il pasto è l'unico momento in cui un padre disperato riesce ad incontrare i propri bambini. In questo ambito, il miglior esempio di racconto breve che ha come tematica principale il cibo è il *katarogu ryōri shōsetsu* (romanzo di cucina da catalogo).

1. Rispettivamente: Denominazione di Origine Protetta, Denominazione di Origine Controllata, Indicazione Geografica Protetta. Al momento il Ministero Giapponese per le Politiche Agricole, con la collaborazione dell'italiano MiPAAF, si trova impegnato in un lavoro di sistematizzazione della tutela delle indicazioni geografiche e delle eccellenze dei prodotti locali e regionali.

Nel *katarogu shōsetsu* (romanzo da catalogo), secondo la definizione di Saitō Minako (Saitō, 2006, p. 64), il protagonista della narrazione è una merce o un vero e proprio oggetto. La peculiarità delle opere riconducibili a questa definizione è data dall'indice della raccolta stessa che è strutturato come se fosse un catalogo di merci. L'evoluzione del *katarogu*, inoltre, ha fatto sì che il genere non si fossilizzasse unicamente nella trattazione di vicende che avessero come filo conduttore brand specifici, ma che si estendesse a diversi settori, subendo, secondo Saitō, l'influenza delle agenzie pubblicitarie e delle mode. Esistono, infatti, *katarogu shōsetsu* che trattano i temi più disparati, dal cibo alla musica. In questo caso il tema è il cibo e ad ogni capitolo dei *katarogu ryōri shōsetsu* corrisponde un piatto, un alimento o, in alcuni casi, un intero menù. I protagonisti di queste storie sono generalmente persone comuni che, per passione o necessità, si ritrovano ad avere a che fare con la "questione cibo". Il lettore può incontrare personaggi che hanno un approccio passivo o attivo alla cucina: l'approccio passivo prevede che il protagonista descriva o consumi un determinato cibo, che è spesso preannunciato dal titolo del capitolo, mentre l'approccio attivo lo vede di fronte ai fornelli. Le performance sono ovviamente sempre diverse: i più capaci spiegano il procedimento in maniera precisa e con grande consapevolezza, permettendo addirittura al lettore di riprodurre il piatto in oggetto, mentre nel caso dei meno capaci si assiste alla battaglia del protagonista che, in un vero e proprio plot di formazione, focalizzando la sfida sulle difficoltà di preparazione per un non esperto, riesce, più o meno bene, ad ottenere la pietanza desiderata.

Quando invece il cibo si fa metafora di altro, la situazione cambia. Le parole di Roland Barthes (1915-1980) rendono in maniera emblematica tutti i modi in cui un cibo può essere interpretato: esso è infatti un elemento concreto e materiale, ma anche determinato a livello culturale, sociale e metaforico (Barthes 2002, p.16). La sua peculiare essenza fluttuante lo rende ricco al punto da poter essere infinitamente interpretato. Da tale ricchezza hanno tratto vantaggio tutti quegli scrittori che hanno parlato di cibo utilizzando come strumento per l'espressione di altro. Molto spesso, per esempio, il cibo si fa metafora di amore/eros. L'amore sembra essere una delle tematiche con le quali il cibo meglio si rapporta, sia per quanto riguarda la letteratura giapponese che quella mondiale. È infatti l'amore verso la madre che spinge Ringo a cucinare nel romanzo *Shokudō Katatsumuri* (Il ristorante dell'amore ritrovato, 2008) di Ogawa Ito (1973-) come sono un amore insolito e la pas-

sione per il cibo a legare i destini di Tsukiko e del suo professore in *Sensei no kaban* (La cartella del professore, 2000) di Kawakami Hiromi (1958-). Altro discorso è quello della passione e dell'eros che, accomunati al cibo, sembrano creare per molti scrittori la metafora ideale in grado di esprimere al meglio la tensione e la carica sessuale. I protagonisti in questi casi possono avere un approccio attivo o passivo alla cucina, ma anche quando l'approccio è di tipo attivo, l'intento non è mai quello di illustrare i procedimenti culinari, bensì di utilizzare il cibo come metafora per spiegare l'amore, le relazioni o il sesso.

Sono numerosi anche i casi in cui il cibo si fa mezzo di recupero del ricordo. I cinque sensi sembrano essere tra i più grandi alleati degli scrittori nella rievocazione dei ricordi, poiché offrono al protagonista occasioni per veri e propri viaggi nel tempo: un odore o un profumo già sentiti hanno l'impareggiabile potere di evocare i ricordi più intimi e di riportare il personaggio ad una significativa scena dell'infanzia, ad un paesaggio o un episodio della vita passata rivissuto con ricchezza di particolari. Questo fenomeno, comune e speciale al tempo stesso, è noto come "sindrome di Proust", proprio in riferimento alla sua famosa *madeleine*. Il legame tra cibo e ricordo risulta, dunque, molto saldo e si può affermare che verosimilmente ogni scrittore che parli di cibo ha la propria *madeleine*, quel particolare piatto che, alla vista, all'olfatto o al gusto riesce a richiamare con chiarezza, nella mente del protagonista, un episodio particolarmente significativo del passato, spesso legato all'infanzia o ad un legame affettivo. I protagonisti in questi casi sono generalmente consumatori di cibo, presentano quindi un approccio passivo alla cucina. La presenza di digressioni e analessi diviene, inoltre, una caratteristica fondamentale di questa categoria, dalla quale deriva conseguentemente la non coincidenza tra fabula e intreccio. La tipologia di pietanze che il lettore incontra è, in generale, molto variegata: nei casi in cui l'intenzione dell'autore è quella di mantenere una spiccata centralità del tema, i cibi che compaiono più frequentemente sono ordinari, spesso tradizionali, anche se con le dovute eccezioni, quasi a suggerire una corrispondenza tra la normalità delle relazioni umane descritte e un tipo di cibo che potremmo definire come casalingo. Nei casi in cui invece il cibo viene utilizzato in senso metaforico, risulta esserci la tendenza a trattare pietanze più insolite, esotiche, ricercate, che sembrano meglio rappresentare i picchi emotivi tipici delle relazioni umane e sentimentali complesse, instabili, occasionali.

Una delle raccolte di storie brevi che può meglio esemplificare la

centralità del cibo all'interno della narrazione è il *katarogu ryōri shōsetsu* intitolato *Jūnisara no tokubetsu ryōri* (12 piatti di cucina speciale, 1997) dell'autore Shimizu Yoshinori (1947-). La raccolta in esame si compone di dodici storie brevi indipendenti e autoconclusive. Ogni capitolo prende il nome del piatto che sarà protagonista indiscusso del racconto, ponendo particolare attenzione ad una serie di pietanze squisitamente autoctone, ma comunque strizzando l'occhio a culture culinarie altre. Si incontrano dunque *onigiri*² e *paella*, passando per ciambelle fritte, *soba*³ e curry. Nel corso delle singole narrazioni, l'autore pone il lettore dinanzi alle situazioni più disparate, riservando sempre risvolti inaspettati. Ci si può imbattere, pertanto, in una moglie devota costretta, in terra straniera, a cucinare *onigiri* al marito che, convalescente a seguito di un grave incidente, la implora di preparargli il cibo che lo avrebbe fatto tornare bambino, come pure una coppia di novelli sposi la cui esistenza serena e tranquilla riesce ad essere turbata unicamente dalla consapevolezza di lei di essere una pessima cuoca rispetto al marito che, al contrario, si scopre un cuoco provetto. In questo senso, l'intenzione dell'autore sembra essere quella di mettere in luce la contrapposizione tra uomo e donna anche in ruoli che la società *mainstream* avrebbe previsto per loro in cucina, ma in questo caso assistiamo alla riconquista della cucina casalinga da parte di un uomo che, straordinariamente, non si rapporta alla tematica da chef, ma semplicemente prepara, con passione e consapevolezza, cibo ordinario per la moglie. L'autore, inoltre, non perde occasione per approfondire la storia dei piatti di cui sta parlando, arricchendo la narrazione con riferimenti riguardo l'offerta commerciale e gastronomica degli stessi in Giappone e del significato che le pietanze in questione assumono nel contesto sociale giapponese, come nel caso che segue:

I giapponesi non possono dimenticare gli *onigiri*. Si preparano quando si va in gita o agli incontri sportivi. Sono alimenti facilmente trasportabili quando si è in giro. Anche se si tratta di un semplice *bentō*⁴, quando si esce di casa con degli *onigiri*, si ha l'impressione di essere felici. Ovunque tu vada, portando con te un *onigiri*, finirai con l'essere felice. [...] Gli *onigiri* fanno bene al cuore e allo stomaco dei giapponesi (Shimizu 1997,

2. Polpetta di riso bianco bollito farcita all'interno con pesce, verdure o carne di vario genere. Viene modellata con le mani affinché assuma una forma triangolare, rotonda o cilindrica, per poi essere avvolta nell'alga *nori*.

3. Spaghetti di grano saraceno.

4. Contenitore porta pranzo.

p.18)⁵.

Come si nota dalla ricchezza dei temi trattati nella raccolta, l'autore riesce, con grande naturalezza, a combinare la dimensione della cucina con quella della vita quotidiana. Con uno stile semplice e diretto, descrive vicende umane molto diverse tra loro, ma lo scopo ultimo della sua scrittura è quello di arrivare alla cucina, alla preparazione di un piatto, della quale descrive con cura tutte le fasi, spesso volte specificando nel testo anche le quantità esatte degli ingredienti, o la loro provenienza. L'attento lettore potrà, quindi, seguendo i passaggi compiuti dai protagonisti, riprodurre a casa la ricetta. La raccolta si rivolge ad un ampio pubblico: agli appassionati della cucina e della vita, ai cuochi provetti che possono apprezzare le chicche gastronomiche disseminate nel testo e a chi non ha alcuna abilità in cucina ma, come alcuni dei protagonisti, vuole portare avanti la propria sfida e provare lo stesso. Nel plot, insomma, non sono i piatti a fare da sfondo alle vicende umane ma, al contrario, queste ultime sono il pretesto per parlare di un cibo che si rivela poi strettamente collegato alla casa e alla vita di famiglia, e tuttavia le due dimensioni, quella culinaria e quella umana, insieme, forniscono spessore ai racconti. L'intervento dell'autore a commento delle vicende, infine, dona un sapore speciale ad ogni piatto la cui minuziosa descrizione, contribuisce a trasformare i racconti in veri e propri ricettari.

Un'altra scrittrice giapponese che ama parlare di cibo è Ekuni Kaori (1964-), molto amata dal pubblico per lo stile fresco e per la leggerezza delle sue storie che, seppur incentrate sulla quotidianità, non risultano mai banali. In questa sua attenzione per la quotidianità, frequenti sono i riferimenti al cibo e all'alimentazione. Nel 1993 pubblica *Atatakana osara* (Piatti caldi), una raccolta di dodici racconti brevi, indipendenti, fatti di piccole storie dipinte con tratti leggeri e legate da uno stesso tema, il cibo. I racconti sono dodici non a caso: è possibile, infatti, rintracciare tra loro un ordine cronologico. Ekuni Kaori riesce a descrivere una straordinaria varietà di situazioni in cui il lettore può identificarsi, presentando piatti, personaggi e circostanze diverse per ogni mese dell'anno. La stagionalità che scandisce la raccolta è evidente: nel primo racconto troviamo una donna intenta a cucinare piatti tipici di Capodanno, nel secondo vengono descritti gli alberi rinsecchiti dal freddo dell'inverno, nel quarto un anziano che passeggia sotto i ciliegi in

5. Tutte le traduzioni, ove non diversamente indicato, sono di chi scrive.

fiore, nel quinto compare una torta di ciliegie, frutto tipico del mese di maggio, fino all'ultimo in cui un uomo lavora la notte di Natale. In ogni racconto cambia la voce narrante, che nella quasi totalità dei casi coincide con il protagonista. I personaggi rappresentati hanno sempre età diverse e si alternano uomini, donne e bambini di diversa estrazione sociale, mentre nel sesto racconto è addirittura il gatto della protagonista a riportare le vicende descritte secondo una scelta narrativa non nuova nella letteratura giapponese⁶. Il plot sembra seguire un andamento prestabilito: dopo un preambolo introduttivo, che serve a presentare le vicende, la voce narrante prende ad interagire con i personaggi sul tema cibo, per poi giungere allo scioglimento finale. Le caratteristiche del monologo interiore, così come analizzate da Seymour Chatman, sono le seguenti: «il monologo interiore dei personaggi è in prima persona e riportato nel suo linguaggio tipico, il tempo del discorso coincide con quello della storia, ogni allusione relativa all'esperienza raccontata è offerta senza spiegazioni, non si presume un pubblico diverso da colui che pensa» (Chatman 1981, p. 195). Queste sono le caratteristiche dei monologhi interiori che compaiono nei diversi racconti di *Atatakana Osara*: al lettore non è dato conoscere il motivo per cui il protagonista di *Sakuranbo pai* (Torta di ciliegie) ha divorziato, o quali siano le ragioni che rendono la protagonista di *Negi wo kizamu* (Tritare le cipolle) così triste e sola. L'introduzione sembra essere offerta al lettore semplicemente al fine di favorire la comprensione dell'atmosfera del racconto, lasciando avvolte nel mistero le ragioni di certe scelte dei personaggi. Il ruolo del cibo all'interno dei racconti è quello di rappresentare momenti di convivialità, di amore per la buona tavola e di approccio attivo alla cucina. Nel racconto intitolato *Rapuntsuerutachi* (Le principesse Raperonzolo) ad esempio, mangiare in compagnia simboleggia un'opportunità di condivisione per delle amiche che, vivendo da sole negli alloggi studenteschi, si riuniscono vedendo le une nelle altre una sorta di famiglia alternativa. Nel caso di *Midori iro no gingamu kurosu* (La tovaglia verde a quadri) ancora, il pranzo tra due sorelle rappresenta un momento di riunione in cui, attraverso il cibo, viene espresso il loro rapporto con l'esistenza: le pietanze semplici rispecchiano il carattere spartano della sorella maggiore, mentre i dubbi che avanza Shūko rispetto al pasto che le si presenta davanti riflettono le incertezze che ha riguardo la difficile fase della vita che sta viven-

6. Si pensi al caso di *Io sono un gatto* di Natsume Sōseki (trad. a cura di Antonietta Pastore), Venezia, Neri Pozza Editore, 2006.

do. Infatti, si preoccupa subito di assicurarsi che nei panini non ci siano né burro né maionese e che nell'insalata non ci siano cetrioli o pomodori: le tornano così in mente le critiche della madre sui suoi gusti difficili. Lo stile varia di racconto in racconto e si confà al personaggio descritto, rispettando le differenze della lingua giapponese rispetto al genere, all'età e alle zone di provenienza. Anche in questo caso, il cibo sembra svolgere una funzione strettamente narrativa, divenendo vero e proprio motore per lo svolgimento dell'intero plot: le vicende dei protagonisti, le loro prese di coscienza e le loro azioni sono tutte innescate in virtù della preparazione o consumazione di un determinato piatto.

Passando ai casi in cui il cibo si fa metafora di altro, l'eros è un topos che accompagna la letteratura, nelle sue diverse forme, fin dai suoi albori e assieme all'amore, a seconda delle epoche delle diverse culture e dei generi, ha assunto espressioni e connotazioni diverse. Nel caso in esame, affiancato al tema del cibo, risulta carico di specifici significati simbolici. Il cibo, così, può anche divenire mezzo di comunicazione erotica, proprio per la sua capacità di evocare il corpo attraverso la metafora. È questo il caso di *Yude tamago* (Uovo sodo, 1995) di Henmi Yō, una raccolta di 21 storie brevi che, malgrado si presentino nella forma di *katarogu ryōri shōsetsu*, risultano in controtendenza rispetto agli esempi appena presentati. Infatti, se è vero che ogni capitolo è intitolato con il nome di un alimento o una pietanza, l'inaspettato intento dell'opera sembra essere quello di trattare di cibo in chiave anti-gourmet.

Il primo racconto, che dà il titolo all'intera raccolta, è basato sull'esperienza personale del protagonista nel giorno dell'attentato terroristico nella metropolitana di Tōkyō⁷. La narrazione in prima persona, nella forma di una vera e propria confessione, offre il punto di vista del protagonista che, terrorizzato dalla terribile vicenda, sembra intravedere sia nel cibo, sia nei rapporti erotici che intraprenderà con la sua partner, un mezzo per poter affrontare il trauma subito. Fuggito indenne dal luogo della tragedia, infatti, si rifugia a casa dell'amante Keiko e lì, per prima cosa, inizia a divorare uova sode. Al centro di un'attenta riflessione da parte del protagonista, l'uovo sodo è descritto come un cibo semplice e non particolarmente gustoso, ma soprattutto come dannoso per la sua acidità di stomaco. Nel momento in cui viene inserito nella vagina dell'amante

7. Attentato terroristico del 20 marzo 1995 messo in atto con l'utilizzo di gas sarin per mano della setta religiosa Ōmu Shinrikyō. Gli attentatori colpirono alcune delle linee della metropolitana più frequentate della città di Tōkyō. L'attentato causò la morte di 12 persone e il ferimento di altre 6000.

però, da mero alimento, si fa anche strumento sessuale. Il sesso tornerà nel plot come mezzo di superamento del trauma nel momento in cui i due, nel cimitero in cui hanno deciso di fermarsi a pregare per le vittime del disastro, consumano un amplesso tra le tombe. La tematica sessuale rimane centrale nel corso della breve narrazione, mentre la soluzione dell'intreccio è affidata ad un dettaglio che crea, nella memoria del protagonista, il sovrapporsi di due ricordi: l'odore del sarin richiama, nella sua mente, quello della salsa di pesce *nuoc mam*, che ha conosciuto in Vietnam. Alla crudezza del linguaggio, che non utilizza mezzi termini nella descrizione degli atti sessuali, corrisponde un personale modo di vedere ed affrontare uno dei maggiori traumi vissuti dalla società giapponese dopo la Seconda guerra mondiale che potremmo definire disarmante.

«Ho mangiato la carne in mezz'ora e ho recuperato tutto quello che avevo perso durante la nostra relazione durata tre anni» (Henmi 1995, p. 249). La postfazione all'edizione della raccolta che si è utilizzata per questo lavoro è scritta dallo stesso Henmi Yō, che dichiara:

Solitamente, alla fine di un *bunkobon*⁸ c'è una postfazione scritta da qualcuno che non è l'autore. In un primo momento anch'io avevo intenzione di chiedere a qualcuno di scriverla per me. Tuttavia, ho capito subito che, per questo libro, sarebbe stato molto difficile chiedere a qualcuno una postfazione. Prima di tutto, non ho rapporti personali sufficientemente approfonditi con tanti critici letterari e poi, quando è stato pubblicato il *tankōbon*⁹ di *Yude tamago*, la valutazione dei lettori si è nettamente divisa e l'opera è risultata molto controversa. Tanti hanno detto che era divertente, qualcuno è rimasto disorientato, o addirittura urtato. C'è stato anche chi mi ha telefonato o mi ha scritto per contestarne il contenuto. Sarebbe stato molto difficile trovare un critico disposto a scrivere volentieri la postfazione per questo libro. Comunque sia, apprezzo i pareri dei lettori, perché non ricevere nessun commento da loro è il peggio che possa capitare ad uno scrittore.

Qui vorrei soltanto spiegare che, con *Yude tamago*, ho tentato di esprimere me stesso nel modo più diretto possibile, senza alcun atteggiamento affettato e senza nascondere niente.

Il desiderio spicciolo è il mio nemico, e non posso che essere schiavo del nemico. Tentare di nascondere dentro di me talvolta mi è insopportabile, così ho deciso di palesarlo in questo modo. Tanti hanno criticato la scena in cui il protagonista infila un uovo sodo nella vagina della sua donna e mi hanno chiesto il perché di questa descrizione. Io posso dire soltanto: "No comment!" (Henmi 1995, p. 249).

8. Termine giapponese utilizzato per indicare libri pubblicati in formato tascabile.

9. Termine giapponese che indica un particolare formato di pubblicazione cartacea (13×18 cm).

Henmi Yō ritiene che non sia possibile parlare di cibo senza parlare di peccato, come non sia possibile parlare di squisitezze senza parlare di veleno e questa sua particolare visione è tangibile ovunque nella narrazione, al punto che le azioni di mordere, succhiare o leccare appaiono in Henmi come il vero leitmotiv in grado di creare nell'immaginario del lettore una completa sovrapposizione tra la tavola e il letto.

Un altro esempio che vale la pena menzionare in questo contesto è la raccolta di storie brevi di Mori Yōko (1940-1993) intitolata *Dezāto wa anata (Il dolce sei tu, 1993)*. Il protagonista è un produttore televisivo trentanovenne che ha come hobby la pesca e la cucina. Proprio quest'ultima sarà lo strumento attraverso il quale, da inguaribile romantico, proverà a conquistare tutte le sue commensali. Il romanzo, da cui è stata tratta anche una serie televisiva, è diviso in 19 capitoli, ognuno dei quali dedicato ad un incontro amoroso/culinario con una donna diversa. Vi ritroviamo, infatti, tante donne, tutte diverse tra loro: una *make-up artist*, una scrittrice di qualche anno più grande di lui, un'assistente di volo cinese, una scultrice, una decoratrice, una fotografa, un medico, una sommelier che gestisce un ristorante italiano, un'attrice, un'arredatrice, una studentessa di arte e così via. A dare il titolo ad ogni capitolo troviamo un vero e proprio menù, esclusivamente dedicato alla donna per la quale l'uomo sta cucinando. Le pietanze che sceglie di preparare sono lontane dall'essere considerabili di cucina casalinga. Si tratta, infatti, di piatti elaborati, che necessitano di un certo tipo di organizzazione e di abilità culinarie. Parliamo di risotto con scaglie di pesce, trota alla mugnaia, insalata matta, stufato di carne di capra, riso con bambù, spigola al cartoccio, pollo al vapore, e così via. Anche la scelta degli ingredienti è particolare e dimostra una predilezione per l'originalità del menù che si intende preparare. Ma perché quest'uomo si dedica così tanto alla cucina? «“Se non ti dispiace ci penso io alle pietanze, tu ti occupi dei dolci?” “Allora è semplice, che tipo di dolce preferiresti?” Lei lo guarda con occhi neri e grandi e lui risponde: “Il mio dolce preferito sei tu”» (Mori 1993, p. 35).

Lo scopo della sua cucina è, dunque, sempre ed inevitabilmente il dolce che seguirà. Si tratta, insomma, di un'esca per le sue conquiste. Tuttavia, c'è una regola fissa in questo romanzo: il protagonista non riuscirà mai a consumare i tanto desiderati “dolci”. Tra tutte le donne che incontrerà nel corso della narrazione solo con una riuscirà ad instaurare una relazione, mentre egli stesso saboterà gli incontri con le altre creando disguidi, incidenti o cercando una scusa per non mandare in porto la serata. La mancata realizzazione del

suo scopo primario diventa, così, la spinta propulsiva per l'organizzazione dell'incontro successivo: se andasse a letto con ogni donna perderebbe interesse nel cucinare.

Un'altra funzione del cibo viene presentata, invece, nella raccolta di storie brevi a tema gourmet intitolata *Murakami Ryū ryōri shōsetsu shū* (Raccolta di romanzi di cucina di Murakami Ryū), scritta per l'appunto da Murakami Ryū (1952-) e inizialmente serializzata nella rivista «Subaru» dal 1986 al 1988, per poi essere definitivamente pubblicata in forma di libro nello stesso 1988. Se, all'inizio del gourmet boom¹⁰, la ricerca gastronomica occupava un posto relativamente limitato nella letteratura, con il passare degli anni la situazione è andata man mano modificandosi. La pubblicazione di Murakami coincide, infatti, con il rilascio di numerosi prodotti letterari e culturali connessi alla cultura del cibo e che toccano codici diversi, da quello letterario a quello filmico: stiamo parlando di opere che, per i rispettivi generi di appartenenza, costituiscono ormai dei veri e propri classici come, ad esempio, per la prosa *Kitchen* (Cucina, 1988) di Yoshimoto Banana (1964-), per la poesia *Sarada Kinenbi* (*Salad anniversary*, 1987) di Tawara Machi (1962-), o per i manga *Oishinbō* (Il gourmet, 1983) e *Kukkingu papa* (Papà in cucina, 1985), ma anche di film come *Tanpopo* (1985) di Itami Jūzō (1933-1997). La raccolta di Murakami è unica nel suo genere: è formata da trentadue storie non del tutto indipendenti e comunque autoconclusive, ognuna di circa cinque o sei pagine, che prendono il titolo di *Subject* seguito dal numero attribuito alle singole storie da 1 a 31. La trentaduesima fa eccezione, ed infatti ha come titolo *The last subject*. L'elemento che fa da collante a tutti i racconti è l'io narrante, che sembra essere lo stesso Murakami. È infatti uno scrittore e regista a parlare di sé e delle sue esperienze, in un continuo gioco di riferimenti al genere del romanzo di confessione che però, vista la professione del protagonista, acquista anche spessore per le sue

10. Fenomeno culturale sviluppatosi in Giappone negli anni Ottanta, quando, la crescente attenzione nei confronti del cibo e dell'alimentazione dette vita ad un periodo molto fruttuoso in quanto a pubblicazioni, programmi televisivi e radiofonici inerenti al tema. Se, negli anni immediatamente precedenti, il cibo considerato di lusso era conosciuto e consumato solo dagli strati più abbienti della popolazione, in questo periodo si andò enfatizzando la convinzione secondo cui le squisitezze non dovessero più essere appannaggio unico dell'élite, ma che si dovessero rendere accessibili anche a fasce più ampie della popolazione. L'espressione *B-kyū gurume* (*Gourmet di classe B*), venne quindi coniata per indicare la logica di un buon cibo di qualità, che fosse però accessibile a tutti. Allo stesso tempo, la cucina di classe A (*A-kyū ryōri*), attraeva sempre maggiore audience, anche grazie alla televisione e alla stampa popolare che, in certe raffinatezze, riproponeva i miti consumistici del "prodotto da sogno".

suggerzioni metaletterarie. Quasi tutti gli altri personaggi appaiono una sola volta nel corso dell'intera narrazione. In ogni racconto ha un ruolo centrale almeno un alimento o un piatto specifico. Nella maggior parte dei casi si tratta di pietanze esotiche o molto particolari che l'io narrante ha avuto modo di gustare in diversi luoghi del mondo. Ciò che colpisce il lettore è la naturalezza con cui il protagonista si destreggia tra il consumo di tartarughe, tartufi, liquido seminale di pesce palla e così via, mentre il tourbillon di pietanze improbabili è contrapposto alla sequela di rapporti sessuali con donne che lo scrittore paragona ai cibi consumati. Il pattern si delinea evidente fin dai primi racconti: il protagonista racconta di uno dei suoi molti viaggi di lavoro quando, consumando un cibo particolare, quest'ultimo scatena in lui il ricordo di una donna. Spesso, ma non sempre, si tratta di un ricordo legato ad esperienze di carattere sessuale. Nel suo vagabondaggio per il mondo, un topos molto caro alla letteratura maschile giapponese legata al cibo, egli incontra donne molto diverse tra loro per età ed esperienze, tutte con una storia unica e con una particolare qualità, fisica o caratteriale, che non riesce a dimenticare. La cucina di cui tratta è di alto livello, sia per quanto concerne le materie prime, sia rispetto alle tecniche di preparazione dei diversi piatti descritti nei racconti: non ci si accontenta di un cibo qualunque e la ricerca gastronomica è sempre rivolta all'eccellenza.

Benché l'associazione tra cibo ed eros sia quanto mai esplicita nel caso di Murakami Ryū, nella raccolta presa in esame il ricordo che scaturisce non è sempre di natura sessuale. Nell'ultimo racconto il protagonista si trova a Marsiglia per lavoro. Volendo provare la cucina tipica del luogo si reca in un ristorante considerato il migliore nella preparazione della *bouillabaisse*. È solo e lontano da casa: in un momento di malinconia, bevendo un bicchiere di Blanc de Blancs, si ritrova a pensare ad una donna, conosciuta due mesi prima, con la quale aveva bevuto lo stesso vino. I suoi pensieri vengono interrotti dall'arrivo del cameriere, al quale ordina un piatto di peperoni sott'olio come antipasto e la famosa *bouillabaisse*. Cena continuando a pensare alla donna, e, pienamente soddisfatto dal punto di vista gastronomico, torna in hotel, la chiama e le dice: «Ho mangiato la *bouillabaisse*». Dopo un momento di esitazione la donna confessa di aver atteso da tempo una sua telefonata. Nell'accordarsi per un nuovo incontro, lui prova un improvviso senso di sollievo, che lo porta a riflettere sui suoi sentimenti:

Col passare del tempo abbiamo sempre più paura del sentimentalismo

perché aumentano i momenti che non si possono recuperare. Ma, allo stesso tempo, può anche succedere che ci si imbatta in qualcosa che, da questo sentimentalismo possa proteggerci, la *bouillabaisse* per esempio. Quella *bouillabaisse* era piena del profumo del mare e dell'anima. (Murakami 1988, p. 101)

È di nuovo un cibo a scatenare, nella mente del narratore, non solo il ricordo di una donna, ma tutta una serie di riflessioni sulla vita e sui sentimenti che solo il succulento profumo di una speciale *bouillabaisse* sembra essere in grado di appagare.

Dalla lettura della raccolta di storie brevi traspare, inoltre, la profonda conoscenza di Murakami dei piatti rappresentativi di diverse nazioni e, in questo senso, ciò di cui ci parla è il cibo esotico per eccellenza, con una particolare predilezione per la cucina francese, italiana e cinese. L'io narrante appare costantemente alla ricerca delle pietanze tipiche del luogo che sta visitando e, la ricercatezza con la quale sceglie la bevanda che meglio possa esaltare il gusto del cibo che consuma, tradisce la sua passione per il vino oltre che per il viaggiare. Da questo punto di vista, tralasciando per un attimo i ben espliciti richiami erotici delle descrizioni, Murakami sembra aver raccolto l'eredità degli altri scrittori di genere maschile che, come lui, hanno trattato la passione per il buon gusto, per il sapore ricercato e per il vagabondaggio per il mondo come Tanizaki Jun'ichiro (1886-1965) e Dan Kazuo (1912-1976).

Gli esempi finora menzionati, scelti per la loro fedeltà rispetto al tema, rappresentano solo una piccola fetta di una produzione estremamente ampia, che non è stata approfondita in questo contesto solo per esigenze di brevità. Si pensi, per esempio, ai casi di *Meguri ai sandoitchi* (Sandwich da ricordare, 2019) di Tani Mizue (1967-), raccolta di storie brevi in cui i pensieri e i ricordi degli avventori del negozio di sandwich chiamato "Picnic Basket" diventano i veri e propri ingredienti dei panini che propone la chef, come anche alla raccolta di Kakuta Mitsuyo (1967-) intitolata *Kanojo no kondoatechō* (Il suo taccuino, 2011), che propone quindici storie brevi sulla cucina, tutte accompagnate da una ricetta, oppure al caso di *Makan Maran nijūsanji no yashoku kafe* (Makan Maran, la locanda notturna delle ore 23, 2015) di Furūchi Kazue (1966-), dove Sharl, proprietaria drag queen prepara con passione proprio il pasto di cui il cliente ha più bisogno. L'elenco potrebbe continuare a lungo e ogni esempio risulterebbe ricco di spunti di riflessione riguardo alla funzione che il singolo autore decide di attribuire alla pietanza che sta trattando.

Da quanto finora analizzato, appare dunque evidente come la

narrazione del cibo diventi un vero e proprio specchio delle dinamiche della società che vive e di conseguenza dei rapporti umani che descrive. Proprio per questo, nell'utilizzo del cibo in funzione metaforica, o quando più strettamente legato alla costruzione di immagini letterarie incentrate sulla pura passione per lo stesso, le diverse declinazioni del tema e gli stili personali delle scrittrici e degli scrittori possono concretizzarsi in esiti narrativi anche profondamente diversi tra loro. Ciò che accomuna, però, le autrici e gli autori rimane precisamente la scelta autoriale di dipanare la narrazione, e con essa il profilo psicologico dei vari personaggi, così come il loro mondo emotivo, attraverso la lente di uno dei più ricchi e complessi elementi culturali quale è il cibo. Ed è proprio tale ricchezza a permettere alla tematica culinaria di essere infinitamente declinata all'interno della narrazione, divenendo in alcuni casi vero motore per lo svolgimento del plot, in altri casi metafora di questioni più profonde e complesse.

Bibliografia

- Aoyama T., *Reading food in modern Japanese literature*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2000.
- Aoyama T., *Food and gender in contemporary Japanese women's literature*, in «Us-Japan Women's Journal», 17, 1999, pp. 111-136.
- Ashkenazi M., Jacob J., *The essence of Japanese cuisine: an essay on food and culture*, Surrey, Curzon Press, 2000.
- Barthes R., *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 2002.
- Biasin G., *I sapori della modernità: cibo e romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- Birnbaum A., *Monkey brain sushi: new tastes in Japanese fiction*, Tōkyō, Kōdansha, International, 1991.
- Brau I., *Oishinbo's adventures in eating: food, communication, and culture in Japanese comics*, in «Gastronomica: The Journal of Food and Culture», vol. 4, n. 4, Autunno 2004, pp. 34-45.
- Carrara L., *Intorno alla tavola*, Torino, Codice Edizioni, 2013.
- Ceci C., *Sex & Sushi, Racconti erotici dal Giappone*, Milano, Mondadori, 2001.
- Coci G., *Japan pop, parole, immagini, suoni da Giappone contemporaneo*, Roma, Aracne Editrice, 2013.
- Cwiertka K., *Culinary globalization and Japan*, in «Japan Echo», vo. 26, n. 4, 1999, pp. 56-60.
- Cwiertka K., *Modern Japanese Cuisine: food, power and national*

- identity*, Londra, Reaktion Books, 2006.
- Dan K., *Kataku non hito* (L'uomo della casa in fiamme), Tōkyō, Shinchōsha, 1981.
- Ekuni K., *Suika no nioi* (Il profumo del cocomero), Tōkyō, Shinchō Bunko, 2000.
- Ekuni K., *Atatakana osara* (Piatti caldi), Tōkyō, Rironsha, 2001.
- Henmi Y., *Yude tamago* (Uovo sodo), Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1995.
- Kawakami H., *La cartella del professore*, Torino, Einaudi, 2011.
- Kawakami H., *Pasta mashin no yūrē* (Il fantasma della macchina per la pasta), Tōkyō, Shinchōsha, 2010.
- Kubota J., *Bungaku to shoku* (Letteratura e cibo), Tōkyō, Geirin Shobō, 2004.
- Montanari M., *Il cibo come cultura*, Bari, Laterza, 2004.
- Mori Y., *Dezāto ha anata* (Il dolce sei tu), Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1993.
- Murakami R., *Murakami Ryū Ryōri Shōsetsu Shū*, Tōkyō, Kōdansha, 1988.
- Natsume S., *Io sono un gatto*, Venezia, Neri Pozza, 2006.
- Northrop F., *Anatomia della critica, Teoria dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969.
- Ogawa I., *Il ristorante dell'amore ritrovato*, Vicenza, Neri Pozza, 2010.
- Ogawa I., *La cena degli addii*, Vicenza, Neri Pozza, 2012.
- Thomas P., *Il romanzo alla ricerca di se stesso, Saggio di morfologia storica*, in Moretti F. (a cura di), *Il romanzo*, Le forme, vol. II, Torino, Einaudi, 2002.
- Saitō M., *Bungakuteki Shohingaku* (Merceologia letteraria), Tōkyō, Kinokuniya Shoten, 2006.
- Seymour C., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche Editrice, 1981.
- Shimizu Y., *12 sara tokubetsu ryōri* (12 piatti di cucina speciale), Tōkyō, Kadokawa Bunko, 1997.
- Tawara M., *Sarada Kinenbi* (Salad anniversary), Tōkyō, Kawade Shobō, 1987.
- Yoshimoto B., *Kitchen*, Milano, Feltrinelli, 1997.

フ



fūdo shōsetsu



Recensioni | comunicazioni
interviste

Betina Lilián Prenz, ‘Morte con lode’: un romanzo moderno, Milano, Baldini & Castoldi, 2019, ISBN 9788893882224

di Luisa Emanuele

Betina Lilián Prenz, scrittrice di origini argentine, nel 2019 pubblica, con Baldini & Castoldi, un romanzo ambientato nel mondo accademico, dal titolo *Morte con lode*, sottotitolato *La prima indagine di Sara Katz*. Realtà e finzione si mescolano in maniera fluida, creando un universo narrativo ibrido e sfaccettato. È un romanzo moderno, con tinte di giallo, che sfugge ad una classificazione precisa e netta. Esistono, infatti, testi che non appartengono a nessun genere, e opere che non rispettano le norme di un solo genere letterario. L’approccio sperimentale della scrittrice è dato, dunque, non solo dalla commistione di generi letterari, ma anche da un dinamismo interno generato da punti di vista diversi, da incroci tra sequenze narrative e descrittive, dalla presentazione dei personaggi che, il più delle volte, avviene dall’interno, dall’intersezione tra un tempo cronologico e un tempo in cui si innestano istanti contemporanei. La presenza di due voci narranti, quella del narratore onnisciente e quella interna di Sara Katz, permette di leggere la storia attraverso due piani trasversali, uno soggettivo ed uno oggettivo. Nel prologo, la storia viene definita «incredibile» (p. 5), in quanto comincia in una «mattinata di primavera che aveva visto sorgere il sole come tutte le altre, l’ingranaggio del mondo mettersi in moto come a ogni risveglio» (p. 5) «[...] un inizio di giornata come qualsiasi altro» (p. 12). La straordinarietà, dunque, si insinua nell’ordinario: «l’orrore [...] nelle cose comuni, abituali e quotidiane» (p. 8). Quasi tutti i titoli dei capitoli rimandano ad una dimensione temporale, non solo nella successione cronologica, ma anche nella contemporaneità degli eventi. Infatti, l’avverbio “intanto” ritorna spesso, proprio ad indicare una simultaneità di avvenimenti diversi. Ciò determina una narrazione non lineare, una storia dentro la quale si dipanano tante piccole storie intrecciate. Altri titoli specificano gli spazi in cui si svolgono gli avvenimenti: la facoltà, l’ufficio dell’ispettore, il bar, il parco, il parcheggio dell’università. Altri ancora fanno riferimento ad alcuni personaggi e a qualcosa che li caratterizza: il prof. Pagliaro è contraddistinto dalle sue tribolazioni, il professor Augeri dalle sue stranezze, Sara dai suoi sospetti. Il romanzo si apre con una

quotidiana lezione all'Università da parte della docente Sara Katz, che chiede agli studenti: «Secondo voi, di che cosa tratterà un brano che s'intitola *Racconto d'orrore?*» (p. 8). Le risposte di Giorgio, dai «capelli raccolti in un codino» (p.8) e Matilde «la bionda» (p.9), «alta e snella (p.19), ritorneranno nella mente di Sara, soprattutto per il tono «secco, freddo e calmo» (p. 9) con cui avevano pronunciato rispettivamente le parole “sangue” e “morte”. Due giorni dopo avverrà il delitto, narrato con poche parole, senza ricorrere ad immagini cruente:

Era distesa sul pavimento, la testa immersa in una pozza di sangue [...] la sagoma nota, un po' robusta, alta, ingombrante, dai capelli bianchi come la neve, della vecchia professoressa (p. 11)

A svolgere le indagini è l'ispettore Giuseppe Meneghini, ex allievo dell'Università, dai «capelli leggermente brizzolati» (p. 19) e dalla «figura alta e riccioluta» (p. 66). La prima a trovare il corpo è la studentessa Matilde:

La ragazza era rimasta in piedi, pietrificata, lo sgomento in volto, come se l'urlo l'avesse svuotata di ogni capacità di reazione, a fissare quel corpo inerte (p. 11).

Il primo indiziato è il professor Augeri:

[...] non arrivava in facoltà mai prima delle undici. Lasciava la sua macchina, quasi sempre, o in doppia fila o parcheggiata in modo tale da ostruire un passaggio o un'uscita. La sua Fiat Punto rossa era famosa per questo. [...] faceva un tratto di strada, si fermava mugugnando qualcosa e tornava indietro di cinque passi, poi si girava di nuovo, rifaceva in avanti un altro tratto di strada, si fermava parlottando da solo ancora una volta e ritornava indietro, di nuovo, di qualche passo [...] tic nervoso che s'imprimeva sul suo volto mentre compiva questa specie di rituale: il movimento delle labbra, durante i brontolii, era spesso accompagnato da un ripetuto sollevarsi in alto delle sopracciglia. Augeri era un bell'uomo sulla cinquantina, alto, imponente, non sempre curatissimo, anzi, talvolta persino un po' trasandato, ma a modo suo elegante. Il suo volto, dalle occhiaie molto pronunciate sulle quali risaltava l'azzurro limpido degli occhi, mostrava sempre un'espressione seria, anche cupa a volte...La colazione la faceva rigorosamente da solo. [...] Rigorosamente da solo doveva stare anche in ufficio [...] al telefono non rispondeva mai [...] A lezione arrivava sempre puntualissimo [...] veniva colto da un'ira rabbiosa tutte le volte che, a suo parere, quelle giovani menti non attivavano tutti i loro neuroni per dare di più, per pensare un po' più a fondo [...] era il professore più benvenuto (pp. 67-71).

Aveva sofferto moltissimo per la morte della moglie, «un colpo dal

quale Augeri non si era mai del tutto ripreso e che aveva lasciato delle zone d'ombra nella sua vita» (p. 72). Sarà lui a dare il contributo più grande nella risoluzione del mistero:

I ragazzi sono entrati in due da Viviana [...] La ragazza [...] non vuole dire la verità: che Giorgio era in auletta con lei sin dall'inizio. Perché? È evidente che cerca di proteggerlo [...] Giorgio stava in piedi davanti al corpo di Viviana steso a terra. Matilde era molto dietro di lui e si copriva il volto con le mani» (233-234).

Molti personaggi vengono descritti sia nel loro aspetto esteriore che interiore. La segretaria Bertucci ha «i capelli tra il biondo e il platino, una specie di biondo argentato, e tutti cotonati. Il trucco molto pronunciato. I tacchi piuttosto alti. La camicia parecchio scolata e piena di merletti. Un tipo. Ma gentilissima» (p.94) «riusciva a combinare, in modo così naturale, una chiara espressione di sdegno con la languidezza del piagnucolio» (p.100) Anche il professor Pagliaro ha una sua specificità: «giovane, alto, il fisico prestante, i capelli scuri e lievemente ondulati, lo sguardo intenso e focoso, la pelle liscia, quasi da ragazzino ancora imberbe, e la bocca carnosa, che quando si snodava in un sorriso, lasciava intravedere dei denti bianchissimi sul colore abbronzato del suo bel volto (p.54); «dono-giovanni incallito che amava spassarsela con le giovani studentesse, preferibilmente bionde (p.89). Ha una relazione con la studentessa Matilde, forse più per colmare il vuoto legato ad un'insoddisfazione coniugale, che per una reale passione per la ragazza:

Che c'era di anormale nel ritagliarsi uno spazio unico e privato fuori dal mondo, soltanto per sé? (p. 175).

Tra tutti i difetti che gli si potevano imputare, il professore aveva questo dono: sapeva cogliere l'attimo, spremere fino all'ultima goccia, abbeverarsi e rifocillarsi di tutto quello che dall'attimo riusciva a ricavare, peccato che poi... passato l'attimo, alle sue spalle non sarebbe rimasto che un essere svuotato di tutto se stesso, uno straccetto accartocciato a terra, una bionda priva di forze a domandarsi come e perché fosse finita in quel gioco perverso e quando sarebbe riuscita a porvi termine (p. 181)

Un personaggio, che inizialmente sembra semplicemente una comparsa, è quello di Lidia:

Sull'uscio di casa si stagliava una signora robusta [...] Esibiva una pancia enorme e un po' ovale, tanto da sembrare incinta [...] con fare brusco e antipatico, aprì la bocca, mostrando i suoi brutti denti ingialliti e storti» (pp. 31-32).

Attorno a lei, ruotano le vite della professoressa Longo e del mari-

to che, nel tempo, aveva subito un mutamento, forse per il naturale avvicinarsi della vecchiaia, «penombra del tramonto della vita» (p. 33), ma anche per il dolore che aveva portato dentro per tanti anni:

[...] storpiava le parole, balbettava frasi sconnesse, sembrava parlare di altri tempi, poi del figlio, *ma figli non ne hanno mai avuti*, di quando questo figlio era piccolo, *ma figli non ne hanno mai avuti*» (pp. 33-34).

[...] il discorso s'ingarbugliava, facendosi via via più sconnesso, fino a trasformarsi, sempre più, in un'accozzaglia di frasi del tutto incomprensibili. Urlava come un forsennato: «E si è presa il bambino [...] Voglio telefonare, ma non ho i numeri. [...] Cerco di ricordare, ma non ci riesco...tre quattro otto sei nove quattro...» (p. 64)

Apparentemente un delirio insensato, ma in realtà una crepa da troppo tempo latente, una ferita non completamente cicatrizzata, una verità relegata nella parte più profonda dell'anima.

Sara è un personaggio molto particolare. Sposata con un figlio quindicenne, cerca di mettere un muro tra lei e l'ispettore, rifiuta il "tu", vuole creare delle distanze per non cadere in un sentimento indefinito, che crea disagio e imbarazzo. Un'emozione che viene solo accennata durante lo svolgimento degli eventi, e che solo alla fine verrà sottilmente delineata, nell'ultimo dialogo tra Sara e l'ispettore:

«Professoressa Katz», mi dice prima di salutarci e di prendere ognuno la propria strada, «ora possiamo finalmente dire di essere amici?» (Nonostante le sue lunghe ciglia, avrebbe voluto aggiungere, talmente lunghe da riuscire a vedere la loro ombra proiettata dal sole sulle guance un po' lentiginose per l'abbronzatura. Ma si trattiene. È consapevole, di una consapevolezza spietata che gli trafigge il cuore [...] E lo sa anche Sara) «Sì, ispettore, possiamo dire di essere amici», rispondo io (p.243)

Pur essendo protagonista, come si evince dal sottotitolo, rimane sfumato e poco delineato e, proprio per questo, risulta affascinante e avvincente. Nel romanzo c'è un unico accenno ad un particolare fisico:

Sara era veramente affascinante, così, assorta, seria, lo sguardo fisso tra quelle lunghe ciglia (p.91).

In ogni pagina c'è una parte di sé, pur senza una descrizione puntuale. È la voce che ascolta con attenzione, è lo sguardo che osserva il mondo accademico dall'interno, ma anche dall'esterno, riuscendo ad avere una prospettiva privilegiata. La sua indagine è quella più profonda, che non si ferma all'oggettività degli indizi: scruta le pie-

ghe dell'animo umano, ed è lì che trova la verità prima di tutti gli altri. L'epilogo mette in luce alcuni aspetti del mondo accademico, che fanno da sfondo al romanzo, come finanziamenti illeciti e casi di corruzione: «[...] infinite beghe di facoltà, dalle ultime vicende sull'abilitazione, alle estenuanti lotte interne per i concorsi e per accaparrarsi i posti, ai privilegi e ai favori...» (p. 29). In quest'ultima parte, Sara fa un resoconto di quelle tre settimane in cui molte cose erano successe, e tante altre erano cambiate. Nell'insondabile animo umano, rimangono tracce che diventano solo nostre, e che solo il silenzio porta a galla:

Ogni volta che vado a correre, come un automatismo, mi inoltro per lo stesso sentiero. Destra, destra, sinistra, sinistra e sbuco dritta davanti al cancello della casa di Viviana, i cani mi vengono incontro, io li accarezzo attraverso la ringhiera, annuso il profumo dei gelsomini. Non sempre suonano il campanello. Mi piace restare lì, da sola, a pensare. Ma quando accade, Lidia, come se nulla fosse successo, mi lascia aspettare un bel po' davanti alla porta, e io aspetto perché tanto so che arriva, poi, con quel suo atteggiamento brusco e scortese, mi fa accomodare, e senza mai pronunciare il nome di Viviana, o dell'avvocato, restiamo lì, pensose, una di fronte all'altra, con una tazzina di caffè di mezzo, a scrutarci dentro l'anima (p.249)

Un romanzo coinvolgente e appassionante, che restituisce la complessità e la ricchezza di esistenze e identità della realtà contemporanea, attraverso un ampliamento delle prospettive e un superamento dei netti confini del canone e delle sue rigide catalogazioni letterarie.

“



”

“



sa

EL

Angela Bubba, 'Elsa', Firenze, Ponte alle Grazie, 2022, ISBN 978-8833315294

di Riccardo Innocenti

C'è qualcosa, nelle biografie dei grandi artisti del passato, che ci spinge a voler entrare nelle loro case e spiarli mentre conducono la loro vita. Vorremmo capire cos'è che gli permette di trasformare la materia in arte, la nostra realtà nella loro. Se questo è vero per il *Limonov* di Carrere, libro e autore di cui si è parlato moltissimo recentemente e che sembra aver imposto il genere "biografia romanzata" nel nostro mercato editoriale, lo è a maggior ragione per *Elsa*, di Angela Bubba, scrittrice premiata e al suo quinto romanzo.

Fin dal primo capitolo di questo romanzo biografico, che si distingue dalla biografia romanzata per le libertà che si permette rispetto ai fatti storicamente documentati, la camera da presa di Bubba salta di corpo in corpo, di gesto in gesto, muovendo lo sguardo del lettore attraverso i 23 capitoli che raccontano i 73 anni di vita di Elsa Morante. La vista, infatti, è il senso al quale Bubba ha deciso di appellarsi maggiormente nella costruzione di questo romanzo, creando immagini che si proiettano distintamente davanti agli occhi del lettore per disegnare con tratti marcati le linee di forza che hanno definito la vita della protagonista: una madre oppressiva, due padri assenti, un numero sterminato di gatti, amori disperati e sfortunati. Se vi è, in questo procedere per scene, un'impersonalità dovuta alla gelida macchina da presa letteraria, questa è una strategia utilizzata per inscenare i traumi vissuti dalla scrittrice. Gelo che tuttavia si affievolisce man mano che Elsa diventa più presente a sé stessa e cerca di padroneggiare il suo passato tormentato.

Le scene di interni, in cui Bubba indugia nel dipingere i pensieri di Elsa, sono alternate ai dialoghi serrati che ricostruiscono gli affetti della protagonista, personaggi chiave della storia del nostro dopoguerra come Alberto Moravia, Natalia Ginsburg e Pier Paolo Pasolini, ma non solo. Bubba sembra suggerirci che il vero uomo della vita di Elsa sia stato Arturo, fantasma del figlio che abortì appena ventenne, e che torna ossessivamente a visitarla alimentando oltremodo un cortocircuito fra realtà e immaginazione. Il romanzo, infatti, ruota intorno a questo personaggio figlio del rimpianto, proponendo un tema indagato recentemente anche dal film *Blonde*, ispirato alla vita di Marilyn Monroe. Entrambe le narrazioni trovano nel rimorso per un aborto rinnegato il motivo scatenante di una

messa in crisi della realtà stessa, della proiezione di un passato il cui trauma sembra impossibile da cancellare, come una maledizione. Il fantasma di Arturo trascina Elsa fuori dal mondo, scollandola progressivamente dal tessuto della realtà così prosastica alla quale il marito Alberto, nichilisticamente e placidamente arido, sembrava poterla ancorare. Il ritratto di Elsa Morante che l'autrice ci restituisce è quello della poetessa visionaria alla quale il trauma ha concesso di accedere a un mondo di immaginazione e fantasmi, nascosto alle persone comuni. Angela Bubba ci dice che è stato questo mondo ad ispirare la penna infuocata di Elsa Morante, noi le crediamo e continuiamo a spiare.



Il ritratto di Elsa Morante che l'autrice ci restituisce è quello della poetessa visionaria alla quale il trauma ha concesso di accedere a un mondo di immaginazione e fantasmi, nascosto alle persone comuni.

Sulle note, annotazioni, excursus e altre forme rapide (?) di pensiero e scrittura

Giovanna Zaganelli

Università per Stranieri di Perugia

29 ottobre 1986, dal carteggio tra J. Lotman e B. Uspenskij¹:

Caro Boris Andrevič,

... non c'è bisogno di accorciare la bibliografia, mentre le note le abbrevierei un po', anche se è il Suo modo di scrivere prediletto. Mi sembra che (quando il testo è sovraccarico di note e queste ultime si trasformano in studi autonomi in miniatura, simili a *excursus*, o quando si aumenta la quantità di materiale già presentato in modo convincente) ciò renda difficoltosa la lettura e, come diceva Pietro I, «i lettori priva del desio».

I. Ci troviamo all'interno dell'intenso rapporto epistolare intercorso fra i due studiosi che si protrarrà fino al 1993, anno della morte di Lotman e le sue parole, inviate a Uspenskij che gli chiedeva un giudizio sul suo articolo *Storia e semiotica. (La concezione del tempo come problema semiotico)*, ci permettono di entrare in modo spedito nel cuore di una particolare forma di brevità testuale, quella delle note a piè di pagina a cui vorremmo dedicare qualche riflessione. Quasi "studi autonomi in miniatura", li definisce felicemente Lotman, nel momento in cui si dispiegano in modo eccessivamente corposo rispetto al testo che li ha generati, e sembrano persino ostacolarne la lettura. L' incisiva espressione "studi autonomi in miniatura" in effetti ci rimanda ad una area della *brevitas* spaziale innanzitutto, tipograficamente parlando, e poi anche temporale (una data, poche cifre, possono tracciare un percorso lunghissimo rispetto all'io che scrive qui e ora), che abbiamo indagato naturalmente grazie a Genette², ma anche ad Anton Popovič. Lasciamolo, quest'ultimo, parlare attraverso un passo tratto da *Testo e Metatesto*³ dedicato appunto ai rapporti fra testi:

1. Zaganelli G. (a cura di), *La scuola semiotica di Tartu-Mosca nel carteggio tra J. Lotman e B. Uspenskij*, Palermo, Sellerio, 2018, pp.280-283.

2. Genette G., *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972 (trad.it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976).

3. Popovič A., *Testo e metatesto (tipologia dei rapporti intertestuali come oggetto delle ricerche della scienza della letteratura)* in C. Prevignano (a cura di) *La semiotica nei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 530-532.

[...] Il secondo modo di riproduzione di un testo rappresenta il principio del “discorso indiretto”. Si tratta della catena seguente: testo→traduzione interlineare→rielaborazione del racconto→riassunto→annotazione→indicazione bibliografica (titolo dell’opera). Questa gamma si estende dalla libera rielaborazione del racconto, del contenuto dell’opera fino al dato bibliografico sull’autore e sull’opera come grado riproduttivo dell’informazione su un testo. [...] L’indicazione bibliografica - il titolo dell’opera - si trova in una posizione modellizzante per quel che concerne il suo rapporto con il testo. [...] Da un punto di vista semiotico, il titolo dell’opera è un metasegno. Il titolo porta istruzioni duplici riguardo al testo: identifica certe informazioni contenute in esso, oppure genera informazioni codificate in esso.

Si direbbe che questo passo di Popovič, così come le parole di Lotman rivolte a Uspenskij, servano efficacemente a introdurre il tema della nota a fondo pagina, e a inquadrarne il rapporto con il testo di riferimento, fatto di autonomia e di dipendenza, e in cui il sistema delle annotazioni⁴ è in grado di identificare informazioni contenute nel testo, ma al tempo stesso di generarne anche di nuove. In ogni caso l’aspetto più rilevante è che la nota ha già acquisito in questo modo il suo preciso statuto entrando in una catena di riproduzione testuale.

II. Per tornare al caso specifico del carteggio, in effetti per Boris Uspenskij linguista, oltre che filologo, slavista, e tra i maggiori fondatori della Scuola di Tartu-Mosca, le annotazioni bibliografiche, le note, gli excursus sono una sua esigenza stilistica, e per lo più, delle preziose opportunità di approfondimento filologico e argomentativo di cui il focus centrale si avvantaggia andando incontro al lettore curioso e interessato⁵. Ma quali sono le funzioni che assumono le note intervenendo a fondo pagina nella struttura tipografica del testo a corredare il contenuto esplicitato invece al suo interno? Una prima e più immediata risposta consente di dire che la nota attesta la presa visione delle fonti attinenti al tema trattato sulla scorta del quale si è costruita una nuova e originale versione o argomentazione. In fin dei conti in questo senso la nota al piede pur con la

4. Sulle annotazioni e sui significati specifici si rimanda al paragrafo IV del presente scritto.

5. Si veda ad esempio, tra le tante possibili esemplificazioni, *La Pala d’Altare di Jan Van Eyck a Gand: la composizione dell’opera. La prospettiva divina e la prospettiva umana* (Lucretti Editori di Comunicazione, 2001) in cui le note bibliografiche, e soprattutto gli Excursus (da I a V), corredano e concludono il volume, permettendo all’autore un surplus di narrazione tecnica, come un complemento di argomentazione non intralciato dal timore di offuscare le tesi prodotte e anzi una disciplinata e piana e libera illustrazione dei temi: per sé stesso e per i lettori.

sua “uggiosa” e secca presenza è rassicurante, testimonia la provenienza scientifico-tecnologica dello scritto, o come dice Grafton, è «parte del prezzo che i benefici della scienza e della tecnologia moderne esigono». ⁶ Tuttavia le sue funzioni non si esauriscono qui, limitandosi al ruolo di testimoni di attività scientifica e di solidità della ricerca o, piuttosto, all’obbedienza di alcune regole accademico-scientifiche, e con ciò all’esercizio di una professione. In effetti dietro alla epidermica ed uniforme omogeneità si nasconde, direi, un preciso codice: lo studioso può operare per omissione, ad esempio, e in questo modo l’assenza intenzionale di un riferimento suona come una decisa presa di distanza, una lontananza, un intento polemico, immediatamente percepibili alla comunità di riferimento. Diversamente si può operare per inclusione, confermando in questo modo le scelte autoriali della cerchia scientifica di appartenenza, una strizzata d’occhio amichevole, insomma, un richiamo ed una convocazione ad un condiviso *parterre* scientifico.

Nel mondo accademico le note a piè di pagina con i loro rinvii, perciò, identificano il grado di approfondimento cui è giunto uno studioso in quel preciso campo di indagine, e le fonti originarie da cui si sviluppano i lavori, ma sono in grado di compiere ben di più: testimoniano i progetti intellettuali della comunità, parlano della didattica nei diversi corsi universitari, esplicitano le preferenze dei direttori di riviste, di collane editoriali, di Centri di ricerca. Sono delle piccole-grandi biblioteche poste a fondo pagina, o a fondo capitolo, che informano sui programmi narrativi del testo, dei loro autori, e degli attori culturali a livello nazionale. Certo ogni studioso percorre, poi, in modo soggettivo le fonti di riferimento, portando acqua al proprio mulino, al fine di convalidare le proprie tesi e così costruendo il proprio, i propri sintagmi bibliografici a partire dagli – spesso - smisurati paradigmi, e selezionando in base ai propri criteri di pertinenza, necessariamente diversi da quelli di altri che si potranno magari trovare a contatto con gli stessi materiali. Dunque la nota trova la sua misura in una sorta di obbedienza a delle regole culturali e alle scelte soggettive dell’autore, la sua consistenza tra le

6. Si veda Grafton 2000, p. 16. Le riflessioni a seguire sulle note sono elaborate sostanzialmente sulla scorta di Grafton A. (*La nota a piè di pagina. Una storia curiosa*, Milano, Sylvestre Bonnard, [1998] 2000; di Zaganelli G., Capaccioni A., *Catalogare l’universo*, Torino, Testo&Immagine, 2004; di Atkinson, *Un’applicazione della semiotica alla definizione di bibliografia* [1980] in Zaganelli Capaccioni, 2004; di Barthes R., *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999. Per uno sguardo recente ai problemi riguardanti la paratestualità si veda Marino T., *Il testo provvisorio. La comunicazione paratestuale e i processi di lettura*, Roma, Aracne, 2017.

esigenze stilistiche e quelle editoriali della comunità scientifica, la sua energia tra passato e presente. Una sola e rapida annotazione bibliografica, infatti, in poche parole può attraversare e aggiornare un tempo lungo e assai distante dal presente.

Qualcuno dirà, a proposito di tempi passati, che le note a fondo pagina non sono una invenzione degli studiosi, storiografi e letterati moderni, perché in effetti le pagine dei manoscritti e poi degli incunaboli e successivamente del libro a stampa nella sua versione stabilizzata - parliamo dunque del mondo classico e del mondo rinascimentale - erano attraversate nei bordi laterali e negli spazi sottostanti la scrittura, persino con interventi all'interno del testo, da note, annotazioni, chiose, postille, commenti. La pagina, come unità di misura testuale, usciva compattamente equilibrata attraverso questo dialogo tra scritture depositate su campi spaziali diversi e anche cronologicamente diversificate, a volte coeve, altre volte apposte e interpolate in tempi successivi rispetto alla costituzione del testo. Ad esempio i documenti che compongono le Sacre Scritture di una cultura, sono corredati da commenti di diverso genere. Sappiamo che gli scribi, al pari degli autori, inserivano commenti nel testo della Bibbia ebraica, così come le glosse, relative a parole difficili o non conosciute, che diventavano poi parte integrante del testo, e venivano citati anche dai libri successivi che a loro volta commentavano i precedenti. Non diversamente ciò accade anche nell'area laica, con i grammatici che avvicinavano gli allievi a Virgilio e Orazio, o in quella giuridica ad esempio, siamo all'incirca negli anni Quaranta del Milleduecento, in pieno Medioevo, con la *Magna Glossa* di Accursio, commentatore e riordinatore del *Corpus Iuris* di Giustiniano in cui le spiegazioni finiscono con l'essere parte costitutiva del testo. Parliamo anche in questo caso di didattica universitaria in cui note e commenti sono strumenti di insegnamento e di apprendimento da parte dei maestri e degli allievi.⁷ C'è tuttavia un *ma*. C'è infatti qualcosa nelle pratiche delle note e delle annotazioni che distingue gli Antichi dai Moderni. Infatti, e qui torniamo a Grafton che scrive riferendosi sostanzialmente agli storici - ma noi abbiamo ampliato le riflessioni anche alle altre scienze - le note non sono dettate dalla consuetudine per cui tutti gli scritti ritenuti importanti vengono commentati successivamente come nelle scuole medievali o nelle

7. Si vedano su questo argomento almeno Céard J., *Les transformations du genre du commentaire*, in J. Lafond et A. Stegmann (a cura di), *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, XXII Colloque international d'études humanistes, Tours, 2-13 juillet 1979, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1981; Grafton A., op.cit., pp. 33-35; Cavallo G., Chartier R. (a cura di), *Storia della lettura*, Roma-bari, Laterza, 1999.

corti rinascimentali. Le note al piede, pur magari simili dal punto di vista della forma alle glosse tradizionali, differiscono da esse dal punto di vista della sostanza in quanto testimoniano che il testo acquisisce senso a partire dalle condizioni storiche della sua creazione, e dunque dalle situazioni contingenti, che lo collocano in tempi e spazi precisi. La nota allora, pur vivendo della sua fragilità, della sua transitoria congiuntura, del suo orizzonte “limitato”, è in grado di attribuire, per contro, forza e autorevolezza al testo scientifico attraverso le fonti e il lavoro di ricerca che sta dietro ad esse.⁸

III. È allora arrivato il momento, in chiusura, di avanzare qualche altra proposta sul ruolo della nota, sul dialogo che intrattiene con il testo e al tempo stesso sulla sua vita autonoma rispetto al testo, come in principio di queste pagine sosteneva Lotman. Quindi, lasciando da parte per quanto possibile il discorso storico, vorremmo piuttosto suggerirne un profilo legato al suo costituirsi in quanto libero spazio enunciazionale, in grado di offrire una “seconda” voce all’autore del testo stesso. E in fondo i due temi, quello storico e quello della costruzione della soggettività testuale, non sono per nulla distanti. Va fatta allora una distinzione tra la “semplice” e secca annotazione bibliografica che riporta il nome dell’autore e dell’opera accompagnati da anno di edizione e, appunto, casa editrice, che tuttavia, si è visto, anche in questa sua sobrietà, è spia di scelte e di esclusioni, e invece una nota la cui forma stilistica travalica la precedente, ospitando una narrazione del tutto differente per obbedire a funzioni di approfondimento di singole parti del testo, aprendo finestre informative o invece ospitando voci difformi rispetto a ciò di cui si sta parlando. Nel primo caso, quello più stringato, gli studi riguardanti l’enunciazione⁹, cioè il costituirsi dell’io all’interno del testo, parlano di forma oggettivante in cui l’autore si affaccia nella pagina in modo distaccato e neutro (il discorso indiretto di Popovič); nell’altro caso invece abbiamo un io, un soggetto testuale che parla apertamente diffondendosi in particolari di cui il testo principale non si fa carico. Spesso in questo caso la voce

8. Grafton parla schierandosi dalla parte degli storici, ma noi apriamo la prospettiva aggiungendo anche le scienze filologiche e più ampiamente umanistiche: il fatto che la letteratura lavori tematiche fondamentali sull’esistenza umana (vita, morte amore, amicizia...) non pregiudica affatto la fondatezza scientifica delle citazioni e dei rinvii, non certo privi di riferimenti precisi ai fatti, agli accadimenti e di fatto alla storia. La letteratura è un documento storico.

9. Greimas A. J., Courtés J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979, pp. 124-126.

dell'autore è diversa da quella presente nel testo, assume timbri enunciazionali marcati da ironia, da maggior disinvoltura stilistica e maggiore informalità che forse riuscirebbe di intralcio al racconto di base e alla sua architettura narrativa principale. Uno spazio, questo della nota a piè di pagina, da cui l'autore compare per parlare direttamente ai propri amici e per far infuriare i propri nemici, in modo sarcastico, o ironico, e comunque libero dalle briglie del testo da cui essa prende corpo. È ancora Grafton che saccheggiamo per procurare degli esempi, come quando parla di Edward Gibbon, autore di *Storia del declino e della caduta dell'impero romano*: "È piuttosto singolare, commenta in una nota (Gibbon, appunto), che Bernardo di Chiaravalle, registrando tanti miracoli dell'amico san Malachia, non dia mai notizia dei propri, che però vengono a loro volta puntualmente riferiti dai suoi compagni e discepoli".¹⁰ Così c'è un Gibbon autore e un Gibbon annotatore. C'è un io nel testo che sostiene: "Lo storico non è tenuto a intervenire con il proprio personale giudizio in questa delicata e importante controversia"¹¹, c'è poi un io nella nota che abbandona questa pacata posizione e che esce da ogni reticenza con commenti assolutamente pungenti, in grado di colpire la memoria del lettore. Questi brevissimi esempi tratti da Gibbon e da Grafton, mostrano come le note sorreggano le finalità polemiche dell'opera oltre che quelle informative. A noi interessa mostrare in questo veloce scritto come si abbiano, con esse, degli altri spazi di scrittura, diversificati dal punto di vista enunciazionale (con una soggettività più sfacciatamente chiara), ma che si richiamano vicendevolmente con il testo base, il *prototesto* direbbe Popovič. Abbiamo allora a che fare con una riserva testuale, quella a fondo pagina, da cui si possono elaborare nuove informazioni, come sostiene l'autore nella sua teoria dei testi e metatesti, e quindi non una periferia da contrapporsi ad un centro, ma un sistema modellizzante, e in questo senso capace di imprinting testuale, e al medesimo tempo un testo prodotto da un altro che lo precede, non tanto tipograficamente, quanto piuttosto come struttura generale di organizzazione narrativa. I confini non sono netti, ma permeabili: la nozione di periferia e di centro sono instabili nel sistema delle annotazioni.

IV. E allora siamo giunti, o siamo tornati, alla parola annotazio-

10. Gibbon E., *Storia del declino e della caduta dell'impero romano*, (History of the decline and fall of the Roman empire, 6 voll., 1776-88), I, cap.15, n.81.

11. Grafton, op. cit., p. 13; Gibbon op. cit. I, cap. 15.

ne, da annoverarsi senza dubbio all'interno della grande famiglia della testualità breve. I significati di questi rapidi, e a volte rapidissimi scritti, sono molteplici, per niente omogenei e tutti di grande interesse. Come promesso nel titolo, rientriamo nel carteggio Lotman-Uspenskij che ha dato l'avvio a queste veloci riflessioni, oggetto della comunicazione, con una citazione che risulta assai stimolante nel nostro contesto e, come sempre, nei due studiosi attraversata da una sottile vena di ironia. In questo caso si tratta di Boris Uspenskij che si rivolge a Lotman:

Sono costretto a farle notare, Jurij Michajlovič, che continua a scrivermi non al mio indirizzo, ma quello di Galja, il che non agevola affatto la nostra corrispondenza (dato che all'indirizzo a cui scrive non vivo io e neppure Galja). [...] Confesso che ricordo con una certa stupita malignità come mi spiegò il sistema con cui segna gli indirizzi nel primo libro che Le capita a portata di mano. La prego, si segni il mio indirizzo su uno dei libri che tiene sempre sulla scrivania e Le capita più spesso in mano (d'altra parte per lei tutti i libri sono dei 'manuali!').

In questa lettera del 3 novembre 1964¹², Lotman ci offre l'esempio di una annotazione, di un appunto, di una nota che si prende come promemoria, da scriversi "dove capita". E come suggerisce e si augura Uspenskij, soprattutto dove si possa ritrovare! Ma annotazione può esprimere anche un significato diverso, che va al di là di appunto volante, che si deposita, sì, su una pagina di un libro, o forse su un qualunque pezzo di carta o altro supporto di fortuna, ma per segnare, attraverso l'immediatezza di un gesto, uno spunto, un'idea, un pensiero, che forse darà luogo, o forse prelude ad una riflessione più distesa, soprattutto più sistematica, come capita, è capitato, ai letterati, agli scrittori, agli artisti. Le annotazioni, inoltre, e qui veniamo ad una terza accezione, possono anche rappresentare una integrazione al testo di riferimento, come ad esempio

12. A questo proposito è forse interessante segnalare che naturalmente c'è un gioco di richiami lessicali, per lo meno nella traduzione italiana, tra le espressioni "a portata di mano", "che le capita più spesso in mano" e il sostantivo "manuali". Dunque ogni libro a portata di mano potrebbe essere per Lotman un buon supporto per annotazioni, appunti, promemoria. Ma c'è di più. Non si esclude che Uspenskij non si riferisca alla questione trattata insieme a Lotman in *Il meccanismo semiotico della cultura* (in Lotman J. M., Uspenskij B. A., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, pp.39 - 68) relativa alle culture testualizzate (basate cioè su repertori di esempi, o modelli di comportamento; esse privilegiano l'espressione) e le culture grammaticalizzate (rette cioè da sistemi di regole e maggiormente orientate al contenuto): le prime danno luogo al Libro e le seconde al Manuale. "Un manuale [...] provvede regole per costruire un numero indefinito di oggetti, mentre il Libro è un testo che produce solo modelli da imitare" (Eco U., *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 194-195).

in *Enciclopedia delle Scienze filosofiche in compendio*, e siamo nel 1830, nella sua versione definitiva, con Hegel, dove le *anmerkungen* - le annotazioni - che compaiono con importante e regolare frequenza, rappresentano una integrazione al testo, o una sua prosecuzione, un contributo, una esplicitazione e occupano uno spazio imprescindibile, nella trattazione scientificamente organizzata del Sistema Hegel¹³. Allora, per chiudere, se dessimo la parola alla strumentazione d'analisi semiotica per un ultimo sguardo alle annotazioni, si potrebbe azzardare un asse semantico in cui collocarle e ricomprenderle, dove uno dei termini è rappresentato dall'occasionale, dallo sporadico, quasi dal casuale, e l'altro, al polo opposto, invece dal sistematico, dal metodico e dal rigoroso. L'un polo contrario all'altro? O l'uno che piuttosto scaturisce dall'altro?



13. G. W. F. Hegel, *Enciclopedia delle Scienze filosofiche in compendio*, trad.it. di V. Verra, Torino, Utet, 1981.

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences

GENTES

9

