



SCRIBA

Collana di testi e studi letterari

9







SCRIBA

Collana di testi e studi letterari diretta da Paolo Giovannetti

Comitato editoriale

Marco Antonio Bazzocchi, Giuliana Benvenuti, Stefano Ghidinelli,
Mauro Novelli, Stefania Sini, Rodolfo Zucco





Paolo Giovannetti

«THE LUNATIC IS IN MY HEAD»

L'ascolto come istanza letteraria e mediale



BIBLION
edizioni



ISBN 978-88-3383-155-8
1ª edizione maggio 2021

I diritti di riproduzione e di adattamento
totale o parziale e con qualsiasi mezzo
sono riservati per tutti i Paesi.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta
senza il consenso dell'Editore.

© 2021 Biblion Edizioni srl Milano
www.biblionedizioni.it
info@biblionedizioni.it

In copertina: Béla Bartók presso l'Accademia ungherese delle scienze
riascolta registrazioni di canti popolari da lui raccolti e corregge le
sue precedenti notazioni (anni Trenta del Novecento).

Indice

<i>Nota al testo</i>	7
I. Doppia iscrizione: effetti destabilizzanti e costruttivi dell'ascolto	9
I.1. L'azione inavvertita	13
I.2. Ascolto narrativo: HEARING	17
I.3. Decostruire la scena	25
I.4. Quattro possibili "iscrizioni"	33
I.5. Due tradizioni convergono	51
I.6. Orizzonti schizogenici: oltre le questioni storiche	69
II. La performance dalla parte dell'ascolto	81
II.1. Una premessa	83
II.2. Un <i>excursus</i> storico: ascoltare / estetizzare il popolo	85
II.3. Una prospettiva filosofica	89
II.4. <i>Exit</i> l'oralità?	93
II.5. Modi della performance poetica	97
II.6. Un piano di lavoro?	105
III. Dal romanticismo (in versi) a Verga: un ascolto introiettato?	109
III.1. Un <i>continuum</i> paradossale?	111
III.2. La ballata romantica e il suo sentimentalismo "femminista"	115
III.3. Il nodo controverso del patetismo	121
III.4. Da "parlare" ad "ascoltare", tra novella e romanzo: l'approdo verghiano	127

IV. Verifiche su Manzoni e De Roberto	135
IV.1. Una premessa storica e di metodo	137
IV.2. Il «ronzìo» di Milano, la voce dell'Adda, i crucci di Lucia	143
IV.3. I dolori silenziosi di Matilde Palmi, le grida di Don Blasco, voci acusmatiche	157
V. Jahier prima di (e per) Caporetto	175
V.1. Qui c'è un populista	177
V.2. La ricerca del consenso	179
V.3. Contraddizioni preziose	185
V.4. La regressione ideale e formale	193
V.5. Caporetto	201
VI. Ascoltando la narrativa di Antonio Porta	203
VI.1. Un Porta "normalizzato" dalla voce?	205
VI.2. L'ascolto come azione in <i>Partita</i>	207
VI.3. Violenza e mito nel <i>Re del magazzino</i>	213
VI.4. Di nuovo il sogno, e qualche incoerenza	217
VII. Camilleri dietro lo specchio della tv	221
VII.1. Vergognarsi in (e della) tv	223
VII.2. Montalbano buca lo schermo	229
<i>Indice dei nomi</i>	237

NOTA AL TESTO

Il primo capitolo è inedito. Fornisco gli estremi bibliografici degli altri sei, che sono stati sottoposti a numerose modificazioni, non però di sostanza:

[2.] *La performance dalla parte dell'ascolto*, in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, ed. Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri, Torino, Accademia University Press, 2020, pp. 54-70;

[3.] *La forma breve tra incubazione di racconti lunghi e autonomia espressiva*, in *Il romanzo in Italia*, ed. Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, vol. II: *L'Ottocento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 177-190;

[4.] *Ascoltare nei romanzi. Verifiche su Manzoni e De Roberto*, in *Nuove narrazioni medialì. Musica, immagine, racconto*, ed. Fabio Vittorini, Bologna, Pàtron, 2019, pp. 85-114;

[5.] *Introduzione. Piero Jahier prima di (e per) Caporetto*, in Piero Jahier, *Con me e con gli alpini. Edizione 1918*, ed. Fabio Pastorelli, Torino, Claudiana, 2018, pp. 5-25;

[6.] *Ascoltando la narrativa di Antonio Porta*, "Il Verri", 74 (2020), pp. 57-66;

[7.] *Camilleri dietro lo specchio della tv*, in *Gran teatro Camilleri*, ed. Salvatore Silvano Nigro, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 193-204.

Il titolo è l'omaggio a un *sound* – più esattamente, a un bisogno di *sound* – che negli ultimi quasi cinquant'anni non mi ha mai ab-

«The lunatic is in my head»

bandonato; ma *Brain Damage* dei Pink Floyd (in *The Dark Side of the Moon*, 1973) è oggi per me inseparabile da un bellissimo saggio di Friedrich Kittler risalente al 1982 da cui mi auguro di avere imparato qualcosa. Vedilo nella versione inglese presente in *The Truth of the Technological World* (Stanford, Stanford U. P., 2014, pp. 45-56): *The God of the Ears* (il volume che ne contiene la traduzione italiana è qui ricordato al § I.3., nota 5).



I

DOPPIA ISCRIZIONE:
EFFETTI DESTABILIZZANTI E
COSTRUTTIVI DELL'ASCOLTO





*...se non si hanno le parole per descrivere un fenomeno,
il fenomeno viene ignorato, per cui se non si hanno strumenti
per descrivere il paesaggio sonoro, il paesaggio sonoro non esiste*

Raymond Murray Schafer



I.1. L'AZIONE INAVVERTITA

In questo libro sono raccolti saggi che hanno a che fare con diverse declinazioni dell'ascolto in quanto attività connessa alla sfera estetica, per lo più letteraria. A volte, “ascoltare” o “udire” sono intesi in accezione soprattutto tematica; e alcune osservazioni possono apparire, e in parte sono, utili più a un'ermeneutica testuale che non a una teoria. In realtà, l'idea di una disseminazione dei significati mi interessa marginalmente, ed è tirata in ballo con l'intenzione di rivolgersi ad altro, di rivolgersi a questioni – come dire? – morfologiche, fondative (si può ancora scrivere: *strutturali?*).

Quella che il lettore ha di fronte, cioè, *non* è un'indagine sulla presenza di contenuti *mimetici* quali emergono nei mondi finzionali abitati da personaggi, narratori o incarnazioni dell'io lirico. Più esattamente: l'obiettivo è, *anche*, di tener conto di tali presenze, di tale nesso di temi e motivi; ma solo per procedere oltre. Si tratta di cogliere, in questo “oltre”, il momento in cui l'ascolto enunciato sul piano della storia comincia a intaccare le forme del racconto o le modalità enunciative della poesia. In che maniera ascoltare e udire comportano un'inflexione, la modificazione positiva, al limite la torsione, di alcune fra le istanze narrative o liriche del testo: punto di vista, focalizzazione, mimesi della parola parlata o pensata, discorso indiretto libero, metrica, ritmica, articolazione

«The lunatic is in my head»

fonica ecc. In che maniera “ascoltare” è a tal punto implicato nei modi di pensare la prosa e il verso, il romanzo e la lirica, la *short story* e il ritmo, da non potere essere da loro scisso se non a costo di una perdita secca di consapevolezza critica e teorica.

Ora, a precedere le obiezioni, e ad anticipare le conclusioni di questo capitolo, è opinione di molti studiosi, Peppino Ortoleva in testa, che una vera e propria «“falsa coscienza” dell’universo mediatico»¹ ci abbia tenuti lontani dalla corretta considerazione del mondo sonoro (voce, musica, rumori...) come fattore decisivo anche se sfuggente della nostra esperienza del mondo, e in particolare della nostra attività estetica. Il “calore” *selettivo* della vista, la sua capacità di imporsi come senso dominante, se non altro nei discorsi che affrontano i media, si oppone alla “freddezza” *inclusiva* dell’udito, che spesso è lasciato sullo sfondo, al di là tuttavia del ruolo che assume nella vita di tutti i giorni. E che assume, aggiungo subito, nel campo letterario, sia esso narrativo o poetico. In letteratura siamo di fronte all’*abilità* linguistica più negletta. Parlare, leggere e scrivere hanno un ruolo evidentissimo nel nostro modo di pensare la produzione artistica fatta di parole (per lo più) scritte; molto limitato, viceversa, è il ruolo di tutto ciò che è incardinato sul senso dell’udito. E non credo che un’eventuale esemplificazione dettagliata possa aggiungere molto alla mera evidenza: basti pensare all’importanza di nozioni come *voce* (parlare), *lettura letteraria* (leggere) ed *écriture* (scrivere), a fronte delle limitatissime connotazioni di *ascolto* (ascoltare, udire).

Eppure, non solo l’ascolto assolve una funzione da sempre rilevata negli studi sulla poesia; ma sono convinto che si tratti di un’abilità attivamente implicata in almeno un paio di modulazioni narrative, moderne o moderniste. Non diversamente dai medio-

¹ Peppino Ortoleva, *Le tecnologie del suono e la coscienza del Novecento*, in *Un secolo di suoni, i suoni di un secolo*, ed. Massimo Pistacchi e Peppino Ortoleva, Bologna, Minerva Edizioni, 2012, pp. 73-93: 83-84.

logi, i critici letterari pensano alla visività come a una dimensione decisiva del modo di raccontare. Punto di vista, prospettivizzazione, focalizzazione evocano variamente la centralità di *quel* senso. Dire *punto di ascolto* significa invece dire qualcosa di molto vago, quasi di incomprensibile, anche se poi non è difficile scoprire che chi scrive o filma tiene perfettamente conto di certi problemi. Un esempio cinematografico, fra i molti possibili.² Nella sua famosa intervista a François Truffaut quel geniale artigiano di Alfred Hitchcock spiegò a chiare lettere in che modo nel suo *primo* film sonoro, *Blackmail* (1929), era riuscito a comunicare qualcosa che noi definiremmo ascolto *focalizzato*. Una giovane donna che ha commesso un omicidio usando un coltello sente qualcuno che parla dell'evento criminoso e che pronuncia la parola *coltello*:

[...] la ragazza non ascolta neanche più, il suono diventa una poltiglia sonora, molto confusa, indefinita; solo la parola coltello si sente molto distintamente ed è ripetuta più volte: coltello, coltello. E ad un tratto la ragazza sente distintamente la voce del padre: "Alice, per favore, passami il coltello del pane" [...] Ecco la mia prima esperienza sonora.³

Insomma, in questo libro il problema è cogliere le *tracce positive* dell'ascolto, caratterizzare in modo convincente la sua presenza inavvertita. Che peraltro, una volta colta, appare irrinunciabile, e in qualche caso persino istitutiva. Non "vedevamo" (!) l'ascolto, le sue *evidenze* (!) aurali, ma una volta concepito, una volta udito, ci pare del tutto irrinunciabile.

² E comunque si ricordi la nozione operativa, in cinematografia, di *punto-macchina*.

³ François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock* [1966 e 1984], Milano, il Saggiatore, 2014, p. 54 dell'edizione kindle.



I.2. ASCOLTO NARRATIVO: HEARING

È questo, esattamente, il caso di ciò che chiamo HEARING, e che nei miei studi ho promosso a vero e proprio *frame* percettivo potenzialmente attivo in ogni romanzo, per lo meno del modernismo.

Mi rendo conto che l'argomento richiederebbe una trattazione estesa anche di tipo linguistico e pragmatico, che per il momento non sono in grado di fornire. Ma, per provare a intenderci, traggio una citazione dal libro seminale di Ann Banfield che mi ha messo sulla buona strada; parlo di *Unspeakable Sentences*, anno 1982. E si tratta certo non per caso di una citazione da Jane Austen, una delle maestre della tecnica modernista quasi per eccellenza, il discorso indiretto libero. Il passo è tolto da *Emma*,¹ e ci racconta le profferte sentimentali del signor Elton nei confronti della protagonista:

¹ Cfr. Ann Banfield, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London-Melbourne-Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982, § 3.2.1., in particolare pp. 130-135. Il passo di *Emma* viene da Jane Austen, *The Novels*, ed. Robert William Chapman, t. IV, London, Oxford University Press, 1966, p. 129.

«The lunatic is in my head»

Scarcely had they passed the sweep-gate and joined the other carriage, than she found her subject cut up – her hand seized, her attention demanded, and Mr Elton actually making violent love to her: availing himself of the precious opportunity, declaring sentiments which must be already well known, hoping – fearing – ready to die if she refused him; but flattering himself that his attachment and unequalled love and unexampled passion could not fail of having some effect, and in short very much resolved on being seriously accepted as soon as possible.

Come osserva Banfield, qui il centro percettivo è costituito dal sé di Emma («making violent love to») ha a che fare con il suo linguaggio, se pensiamo che ha il significato galante di “corteggiare in modo pressante [una giovane donna]”) e che da *availing* in poi incontriamo il resoconto di ciò che Emma percepisce con tutto il suo corpo – ma in particolare con l’udito. La protagonista si collocerebbe nella posizione di un *tu* in terza persona, reso figurale dal discorso indiretto libero. E inoltre precisiamo, come fa la stessa Banfield: si tratta di un discorso indiretto libero che ha come oggetto parole *pronunciate*, suscettibili di essere concretamente ascoltate. Siamo dunque di fronte a un dialogo “incassato”: a un rapporto io-tu che però è inserito in un discorso trasposto alla terza persona. E insomma (dove DIL è discorso indiretto libero):

1. È rappresentata (con il DIL) la *coscienza* di Emma

che

2. rappresenta (con il DIL) le *parole* di Mr Elton da lei *udite*.

Tra l’altro, a dimostrare che non si tratta di un’osservazione legata a episodi marginali, Banfield legge l’incipit di *Portrait of the Artist as a Young Man* quale rappresentazione delle parole del padre di Stephen Dedalus, come erano state udite dal protagonista.

La precisazione riguardante la necessaria verbalizzazione orale, parlata, di questa “tecnica” è, a ben vedere, quasi scontata; ma lo è molto meno se la applichiamo all’opera di Giovanni Verga e a una tradizione che definiamo verista. Altrove, ho lavorato sul particolarissimo a priori percettivo che viene chiamato in gioco in questi casi, riferendomi soprattutto all’inizio dei *Malavoglia*, anzi alla quasi interezza del primo capitolo, da leggersi come un sommario in analessi esterna.² Qui, mi limiterò a proporre quattro citazioni e a suggerire al mio lettore di provare ad attivare una modalità conoscitiva del testo conforme a ciò che chiamo HEARING. Non credo che ci sia quasi bisogno di ricordare che si tratta degli incipit, rispettivamente, di *Rosso Malpelo*, *Cavalleria rusticana*, *La Lupa* (non per caso, tre novelle contigue in *Vita dei campi*) e della quarta parte di *Mastro-don Gesualdo*.

Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone. Sicché tutti alla cava della rena rossa lo chiamavano Malpelo; e persino sua madre col sentirgli dir sempre a quel modo aveva quasi dimenticato il suo nome di battesimo.

Del resto, ella lo vedeva soltanto il sabato sera [...].³

Turiddu Macca, il figlio della gnà Nunzia, come tornò da fare il soldato, ogni domenica si pavoneggiava in piazza coll’uniforme da bersagliere e il berretto rosso, che sembrava quello della buona ventura, quando mette su banco colla gabbia dei canarini. Le ragazze se lo rubavano cogli occhi [...].

² Cfr. Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 67-130.

³ Giovanni Verga, *Rosso Malpelo*, in Id., *Tutte le novelle*, ed. Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 173; i due incipit successivi (*Cavalleria Rusticana*, *La Lupa*), ivi, pp. 190 e 197.

«The lunatic is in my head»

Era alta, magra; aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna e pure non era più giovane; era pallida come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano.

Al villaggio la chiamavano *la Lupa* perché non era sazia giammai – di nulla. Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare [...].

Erano appena trascorsi sei mesi, quando sopravvennero altri guai a don Gesualdo. Isabella minacciava di suicidarsi; il genero aveva preso a viaggiare fuori regno, e faceva temere di voler tentare causa di separazione, per incompatibilità di carattere. Altre chiacchiere giunsero in segreto sino al povero padre, il quale corse a rotta di collo alla villa di Carini, dov'era confinata la duchessa per motivi di salute. Ritornò poi invecchiato di dieci anni, pigliandosela colla moglie che non capiva nulla, maledicendo in cuor suo la Cirmena e tutto il parentado che gli dava soltanto bocconi amari, costretto a correr dietro al notaio per accomodare la faccenda e placare il signor genero a furia di denari.⁴

Sono “voci” narranti il cui statuto è per lo meno dubbio. L'inflessione popolareggiante, vale dire il riferimento a un mondo peculiare e a peculiari modi linguistici, *non* si accompagna mai a una personalizzazione del presunto narratore, la cui soggettività, di fatto, non si manifesta. Non c'è un vero io narrante extradiegetico dotato di una riconoscibile personalità. Non solo: siamo sempre di fronte a *sommari*, sintesi di eventi, in cui prevale l'imperfetto e in subordine il trapassato prossimo (solo nell'ultima citazione gli aoristi tendono a imporsi). L'imperfetto italiano e francese di questo tipo (che definiamo *continuo* o anche *descrittivo*) produce un'impressione di coinvolgimento empatico nella storia e una tendenziale

⁴ Id., *Mastro-don Gesualdo*, 1889, in appendice l'edizione 1888, ed. Giancarlo Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1992, pp. 377-378.

riduzione del peso specifico del narratore. L'imperfetto disloca la deissi e attiva una prospettiva *interna*, assecondando la condizione cosiddetta *etic*, una situazione cognitiva in cui molti contenuti non sono esplicitati e devono essere ricostruiti nel corso del racconto. E, tuttavia, è altrettanto chiaro che questo "entrare" nella storia, in qualche modo immersivo, non valorizza il punto di vista del singolo personaggio "in scena" – anzi. Malpelo, Turiddu, la Lupa sono colti da una percezione a loro esterna. Il punto di vista di una comunità gioca un ruolo importante, ed è ragionevole credere che quanto detto sui protagonisti rifletta ciò che è narrato a loro riguardo dentro il gruppo sociale cui appartengono. Nel caso di Gesualdo, il riferimento alle *chiacchiere* appare inequivocabile. Questo vocio rinvia anaforicamente a quanto precede: e insomma la quarta parte del romanzo comincia con affermazioni che sono state discusse *a proposito di* Gesualdo Motta.

Ora, a me sembra che la proposta di applicare il frame HEARING a passaggi di questo genere consenta di risolvere parecchie contraddizioni e di avvicinarci correttamente alle intenzioni di Verga. In particolare, ci permette di capire che il racconto cui partecipiamo è un racconto mediato, è *l'esperienza di un racconto condiviso*, di una diceria. Si ricordi (qui, cfr. § III.4.) che in un momento decisivo della carriera di Verga, com'è quello costituito dalla novella *Nedda*, l'autore si rappresenta quale parte del mondo della storia; e tutto farebbe credere che il contenuto narrativo sia il resoconto di ciò che Giovanni Verga "reale" si è sentito raccontare dentro lo *storyworld* di *Nedda*. Del resto, in *Fantasticheria* accade qualcosa del genere: Verga e la sua interlocutrice vivono ad Acì-Trezza a contatto con i personaggi dei *Malavoglia*, in una particolarissima omodiegesi testimoniale (che, ovviamente, dovremmo considerare alla stregua di una metalessi dell'autore).

Sono cioè convinto che Verga avesse in mente un "radicale di presentazione" di questo genere:

«The lunatic is in my head»

Io, autore, ho sentito che “la gente del posto” raccontava che:

Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi [...].

Turiddu Macca, il figlio della gnà Nunzia, come tornò da fare il soldato, ogni domenica si pavoneggiava in piazza [...].

Era alta, magra; aveva soltanto un seno fermo e vigorosa da bruna e pure non era più giovane; era pallida come se avesse sempre avuto addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano.

Al villaggio la chiamavano *la Lupa* [...].

Erano appena trascorsi sei mesi, quando sopravvennero altri guai a don Gesualdo. Isabella minacciava di suicidarsi; il genero aveva preso a viaggiare fuori regno, e faceva temere di voler intentare causa di separazione, per incompatibilità di carattere.

Ovviamente, bisognerebbe entrare nel dettaglio, caso per caso. Ma chi conosca le pagine in cui Verga dichiara le sue intenzioni sa che l'idea di scrivere un'opera in cui l'autore esce di scena e lascia parlare i fatti è meno un'ossessione che un obiettivo tecnico ben preciso, cui ha sempre lavorato con impegno costruttivo.

I problemi anche pratici sono molti. La natura in ultima analisi *collettiva* di tutte queste enunciazioni i cui centri deittici sono sfuggenti differenzia la procedura verghiana da quella di Austen. In Verga, i trapassi sono più ambigui, la “figuralità” (la percezione *con*) è molto più mobile e meno gerarchizzata. Basti pensare (oltre *I Malavoglia*) a ciò che accade anche solo nel breve passo tolto da *Mastro-don Gesualdo*, dove in effetti la cornice HEARING convive con la prospettiva del protagonista, infine trionfante nell'espressione «signor genero», che può essere riferita solo a lui.

Ecco, sono convinto che in futuro ripensare alla presenza attiva nella narrativa (italiana e non solo) di questa emarginazione del

narratore (o autore) alla stregua di un ascoltatore che si diletta per *far parlare il proprio ascolto* possa aiutare a capire meglio alcune questioni interne alla modulazione “modernista” del romanzo. Certo, ci vorrà un lettore critico disponibile a relativizzare la funzione del narratore, della sua vocalità, a contemplare la possibilità della sua scomparsa; disponibile a cogliere, in termini cognitivisti, la natura proteiforme del testo narrativo,⁵ accettando l'esistenza di modelli ricettivi coesistenti, ognuno dei quali però riconducibile a *frame* (a possibilità di lettura) ben individuati.

⁵ Cfr. Manfred Jahn, *Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives. Towards a Cognitive Narratology*, “Poetics Today” 18 (Winter 1997), pp. 441-468.



I.3. DECONSTRUIRE LA SCENA

I.3.1

Credo che uno dei momenti fortunati della mia ricerca si sia verificato quando ho cercato di capire che cosa significa “ascoltare” / “udire”, nei *Promessi sposi*. L’idea era di fare il punto della situazione in un dominio *realistico* strettamente inteso, in accezione lukacsiana; e di testare il modello così definito attraverso il confronto con un’opera come *I Viceré*, che peraltro cresce sopra il modello di Verga e di altre scritture (secondo-)ottocentesche – fra cui le opere di Paul Bourget non sono le meno importanti. L’esperimento poteva risultare tanto più significativo – dal mio punto di vista – perché, come tutti sanno, un radicale di presentazione orale è denunciato dallo stesso narratore autoriale, il quale infatti ci dice che l’Anonimo scrisse la cronaca secentesca dopo avere appreso i contenuti della storia dalla viva voce di Renzo. E va aggiunto che il recente studio di Daniela Brogi sui *Promessi sposi*, *Un romanzo per gli occhi*,¹ pur incentrato sulle ascendenze visive dell’opera, in realtà recupera anche aspetti della cultura popolare

¹ Cfr. Daniela Brogi, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018, in particolare pp. 95-134.

«The lunatic is in my head»

in senso lato orale, aprendo prospettive interpretative di notevole interesse. Laddove una studiosa come Giovanna Rosa aveva insistito su un radicale di presentazione viceversa tipografico, esemplarmente muto, quale fondamento primario dei *Promessi sposi*.² In gioco insomma c'era qualcosa di risolutivo.

In maniera – a pensarci ora – quasi istintiva se non imprudente, vale dire eccessivamente conforme a un credo narratologico codificato, la mia scelta metodologica era stata quella di prendere a riferimento la definizione canonica, genettiana, di *scena*: e di lavorare appunto sullo studio degli equilibri interni al rapporto fra dialogo vero e proprio (mimesi) e discorso del narratore (diegesi); quest'ultimo a sua volta declinato a livello delle mere didascalie, dei sommari e delle descrizioni. Insomma, partendo da un supposto equilibrio fra questi elementi – suscettibile di restituirci un sistema scenografico, teatrale –, quali variazioni si osservano? Nello specifico della presente ricerca: quali sono le infrazioni più significative, che suggeriscono l'azione di un percepire “ascoltante”?

Nulla è meno innocente delle petizioni di principio metodologiche. E in effetti dietro la mia assunzione della scena a invariante costruttiva del romanzo premevano almeno un paio di discorsi critici ben consolidati, che conferiscono alla mera tecnica un valore “epocale”, sintomatico di un tempo molto preciso. In primo piano, senza dubbio, ci sono le osservazioni di Lotman relative a quello che potremmo definire il *dispositivo teatrale* dominante nella cultura ottocentesca a livello europeo.³ I rapporti fra personaggi comportano una plasticità esteriore, visiva, che motiva pratiche

² Cfr. Giovanna Rosa, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008.

³ Jurij M. Lotman, *La scena e la pittura come dispositivi codificatori del comportamento culturale nella Russia del primo Ottocento* [1973], in Id. - Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 277-291.

rappresentative come i *tableaux vivants*, in quanto tentativi di importare la pittura nella vita; e che insieme suggerisce l'idea che la parola e il dialogo siano pensati in termini scenografici. Chi legge la scena di un romanzo ottocentesco, di fatto, la *vede* come se si svolgesse dentro un teatro. Con Roberto Bigazzi (ma sullo sfondo, naturalmente, c'è il lavoro di Peter Brooks⁴), poi, tutto ciò assume la fisionomia del *romance*, potremmo persino dire del romanzo melodrammatico, in quanto espressione di una certa letteratura ottocentesca in grado di raffigurare, cioè di rendere comprensibili, *leggibili*, i conflitti non solo fra personaggi, ma proprio fra individui e storia. L'estroversione del *romance* è una delle “risorse” che dà forza e motivazione a ciò che i personaggi dicono, a una parola “vista” e sbilanciata verso l'agire.

Non solo (sul tema ritornerò: § I.4.4.): a me pare piuttosto evidente che in larga parte delle osservazioni di Bachtin intorno al dialogismo romanzesco sia presente un a priori ideologico di natura in fondo non molto diversa da quella che stiamo osservando. Se è vero che dialogo in lui è innanzitutto capacità, da parte dell'autore, di far *rifrangere* la propria lingua su quella del mondo rappresentato, di trasformarla in una lingua «semialtrui», tutto ciò sembra escludere una vera posizione di ascolto, in quanto *accoglienza* dell'inflessione d'altri. Il dialogismo bachtiniano è tutto interno alla scena ottocentesca, di cui certamente è in grado di mostrare – come nessun altro prima di lui aveva fatto – la ricchezza di sfaccettature, ma di cui in fondo accetta l'equilibrio invariante, le principali caratteristiche strutturali.

A chiudere il cerchio di questo orizzonte (storicamente) necessario, non posso trascurare un altro riferimento, che peraltro reputo decisivo. In un saggio del 1984, *Respiro del mondo* (sottoti-

⁴ Cfr. Roberto Bigazzi, *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996; Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* [1976], Parma, Pratiche, 1985.

«The lunatic is in my head»

tolato *La tecnologia dei media in Wagner*), Friedrich Kittler definisce la specifica innovazione “auditiva” di Wagner come una messa in crisi del teatro classico, nella forma specifica in cui era stato declinato dal melodramma ottocentesco. Dunque, fino a Wagner il dialogo canonico «non era altro che uno scambio di informazioni verbali fra personaggi che conversavano e si ascoltavano in modo del tutto naturale»; e anche nell’opera lirica si verificava un ordinato «flusso acustico di dati», consistente innanzi tutto nell’«interazione [...] formulata dai recitativi». Questo «modello drammatico» di fatto era attivo anche nelle arie, i cui «affetti» appunto «avevano ripercussioni minime sull’interazione drammatica». ⁵

L’Ottocento, in parole povere, secondo Kittler codifica un’articolazione del melodramma che implica la separazione fra parole e musica, due ambiti ben regolati che non si sbilanciano mai verso il «respiro» – sia esso dell’individuo o del mondo. I personaggi dialogano, certo, e si esprimono liricamente, soggettivamente, dicendo i propri sentimenti nelle arie; ma ciò non comporta quasi mai la valorizzazione del suono (in tutte le sue accezioni), come qualcosa di *veramente* udito dalle figure coinvolte e suscettibile di influire sulle loro emozioni e sulle loro scelte pragmatiche. ⁶

Nel teatro e nel romanzo ottocenteschi, il personaggio ode qualcosa che, *coeteris paribus*, qualsiasi astante udrebbe; e ciò, tale cognizione dei fatti, in definitiva coincide con quella che il let-

⁵ Friedrich Kittler, *Respiro del mondo. La tecnologia dei media in Wagner* [1987], in Id., *Preparare la venuta degli dei. Wagner e i media, senza dimenticare i Pink Floyd*, Roma, L’orma, 2013, pp. 15-44: 18-19.

⁶ Sembra dunque che Kittler intenda la sonorità dell’opera lirica come una mera decorazione, *abbellimento* esterno privo di funzione drammatica. È un’opinione discutibile, senza dubbio, ma sintomatica di una visione mediale per noi preziosa. Il dispositivo melodrammatico ottocentesco, nel momento in cui promuove gli affetti, ne censura anche le possibilità espressive.

tore-spettatore è in grado di costruirsi. Paradossalmente, le posizioni percettive del destinatario e del personaggio coincidono. Chi è in scena non è nelle condizioni di flettere soggettivamente le parole altrui; le ode insieme al pubblico. Non per caso, come osservano tanti studiosi del cinema (a noi interessa soprattutto l'opinione di un esperto di sonorità come Michel Chion⁷), tuttora larga parte della produzione filmica convenzionale è condizionata da questo modello – con ogni evidenza fondativo.

I.3.2.

E insomma, nei *Promessi sposi*, in quali luoghi cogliamo le prime falle di un sistema tradizionale codificato? in che modo è problematizzato l'ascolto drammatico? come è messo in discussione un tipo di replica dominato dalla naturalezza teatrale, addirittura dall'esteriorizzazione melodrammatica? A me sembra evidente che i punti critici si situano agli estremi. In primo luogo, e forse soprattutto, Manzoni è preoccupato dal *ronzìo* popolare, dalla parola collettiva che dice caos e violenza moralmente e storicamente riprovevoli. Il medium scenico è assediato da qualcosa di sopraindividuale, quasi per definizione confuso e disordinato. Ma la scena può anche collassare su se stessa: una parola individuale usata in modo eticamente sbagliato (don Abbondio che inganna se

⁷ Mi riferisco a quella che Chion chiama *parola-teatro*, contrapposta alle più intrinsecamente cinematografiche “parola-testo” e “parola-emanazione”. «Nella *parola-teatro* [...] il dialogo sentito ha una funzione drammatica, psicologica, informativa e affettiva. Esso viene percepito come proveniente da esseri umani inseriti nell'azione stessa, senza potere sul corso delle immagini che li mostrano, e viene sentito parola per parola, offerto a una intelligibilità totale». Michel Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema* [1990], Torino, Lindau, 2001, p. 164.

«The lunatic is in my head»

stesso, Gertrude che raggira Lucia ecc.) tende ad attivare un ascolto problematico. In questo senso, sia udirsi sia udire denunciano un'infrazione al *patto "auditivo"* del dramma-melodramma; vale a dire, problematizzano dall'interno quanto era tenuto a risolversi in relazioni esteriori. Quando la parola ferisce nel profondo, bisogna cercare di raffigurarla dalla parte del danneggiato, di chi la ferita ha subito. Nel caso del rapporto Lucia / innominato, di fatto eccezionalmente, può avvenire anche l'opposto: e il rimuginio interiore di ciò che la giovane ha depositato nelle orecchie dell'avventuriero criminale è in grado di salvarlo, di aprirlo all'ascolto fiducioso di una folla santificata dal messaggio della Chiesa.

Come spero di aver efficacemente argomentato, poi, questo spostamento di accento – tutto sommato trascurabile – dovrebbe indurci a ripensare alla relazione tra dialogo e sommario, secondo una dinamica che la narrativa naturalista, in genere modernista, avrebbe sviluppato in modo esemplare nei decenni successivi. Leggiamo ad esempio un indiretto libero inserito in una sequenza dialogica dei *Malavoglia* (siamo nel cap. II):

- Le ragazze devono avvezzarsi a quel modo, rispondeva Maruzza, invece di stare alla finestra “A donna alla finestra non far festa”.
- Certune però collo stare alla finestra un marito se lo pescano, fra tanti che passano; osservò la cugina Anna dall'uscio dirimpetto. La cugina Anna aveva ragione da vendere; perché quel bietolone di suo figlio Rocco si era lasciato irretire dentro le gonnelle della Mangiacarrubbe, una di quelle che stanno alla finestra colla faccia tosta.
- Comare Grazia Piedipapera, sentendo che nella strada c'era conversazione, si affacciò anch'essa sull'uscio [...].⁸

⁸ Giovanni Verga, *I Malavoglia*, ed. critica Ferruccio Cecco, Catania-Novara, Fondazione Verga - Interlinea, 2014, pp. 30-31; la cit. successiva alle pp. 311-312.

L'indiretto libero con funzione di sommario («La cugina Anna [...] faccia tosta») soggettivizza le voci, cioè mette a fuoco una percezione interna: dapprima collettiva (tutti sapevano⁹ che «La cugina Anna aveva ragione...»), poi individuale, quando entra in scena comare Grazia. La dinamica della scena – a questo punto – appare del tutto modificata, e il lettore va incontro alle parole pronunciate dai personaggi munito di un *filtro* auditivo che lo colloca su un piano diverso da quello di chi si limita a constatare una parola indiscutibile. L'azione percipiente di alcune figure fa premio sulla teatralità, la erode.

Nei *Malavoglia*, un piccolo capolavoro di questo procedimento, più esattamente della sua evoluzione nella direzione di un HEARING virtuosistico, è l'ascolto fatto da padron 'Ntoni dell'arringa dell'avvocato (*dottor*) Scipione. Siamo nel cap. XIV, e il discorso di chi perora – in indiretto legato e indiretto libero, oltre che in diretto legato – è ricevuto, quasi costantemente in indiretto libero, dal capocasata, che un po' vede e reagisce annuendo, un po' con ogni evidenza *pensa*.¹⁰ Pensieri sono quasi certamente quelli che sono introdotti da «E padron 'Ntoni [...] capo» e arrivano sino alla fine.

Il dottor Scipione tornava a dire che voleva sapere dov'era il contrabbando! e da quando in qua un galantuomo non potesse andare a spasso all'ora che gli pareva e piaceva, massime se ci aveva un po' di vino in testa, per smaltirlo. Padron 'Ntoni allora affermava col capo, e diceva di sì! di sì! colle lagrime negli occhi, chè avrebbe abbracciato in quel momento l'avvocato il quale diceva che 'Ntoni era un ubbriacone. Ad un tratto rizzò il capo.

⁹ Il frame HEARING implica un sentire comune, e non tanto il fatto che qualcuna abbia realmente detto: «La cugina Anna ha ragione» ecc.

¹⁰ Certo, è possibile immaginare il resoconto di una focalizzazione interna collettiva: «*Si udì Padron 'Ntoni esclamare: – Questa è buona [...]. Opzione che mi convince meno dell'altra: «*Padron 'Ntoni pensò: – Questa è buona [...].».

«The lunatic is in my head»

Questa era buona! questa che diceva l'avvocato valeva da sola cinquanta lire: [...] – Chi dice che gliel'ha data [la coltellata] 'Ntoni Malavoglia? predicava l'avvocato. Chi lo può provare? e chi lo sa se don Michele non se l'era data da sè la coltellata, apposta per mandare in galera 'Ntoni Malavoglia? Ebbene volevano saperlo? Il contrabbando non ci entrava proprio per nulla! Fra don Michele e 'Ntoni di padron 'Ntoni c'era della ruggine vecchia per affar di donne. – E padron 'Ntoni tornava a far segno col capo, che se l'avessero fatto giurare davanti al Crocifisso l'avrebbe giurato, e lo sapeva tutto il paese, la storia della Santuzza con don Michele, il quale si mangiava le mani dalla gelosia, dopo che la Santuzza s'era incapricciata di 'Ntoni, e s'erano incontrati di notte con don Michele, e dopo che il ragazzo aveva bevuto; si sa come succede quando non ci si vede più dagli occhi.

Siamo in presenza di un trattamento della percezione (soprattutto) sonora che innova il rapporto fra parole ascoltate e coscienza del personaggio. Non esiste solo uno spazio comune in cui il suono verbale si diffonde in modo omogeneo; ma fa capolino una diversa gerarchizzazione, entro la quale il corpo-orecchio della figura, delle figure, gioca un ruolo cruciale.

Le parti di questo libro dedicate ai *Viceré* credo forniscano un utile regesto di alcuni fenomeni che tra anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento prendono forma nella narrativa cosiddetta verista. In particolare, mi sembra interessante che in casi poi non così isolati l'ascolto interiore e quello esteriore tendano a sovrapporsi. Come suggeriva genialmente Bigazzi,¹¹ la sensibilità psicologica e melodrammatica dei veristi di fatto favorisce gli scavi interni. Perché insomma una parola pensata è anche una parola ascoltata – ascoltata dentro di sé.

¹¹ Cfr. R. Bigazzi, *Le risorse del romanzo*, p. 214; ma vedi anche, dello stesso autore, *Da Verga a Svevo. Polemiche sul romanzo*, in Id., *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978 (II ed.), pp. 455-500.

I.4. QUATTRO POSSIBILI “ISCRIZIONI”

I.4.1.

Quest’ultima osservazione, importante perché altamente controversa, dovrà essere ripresa più volte e discussa (cfr. soprattutto, qui sotto, § I.5.3.). Cosa significa in concreto affermare che un pensiero consiste in una specie di dialogo che il soggetto intrattiene con se stesso? E ha senso ridurre, in letteratura e non solo, l’atto di pensare a un comportamento del genere? Il fatto è che l’assenza quasi totale di trattazioni sistematiche su tutta la materia mette lo studioso di fronte a questioni che possono essere lette in maniere molto divaricate, se non si acquisiscono punti di riferimento stabili.

A mo’ di mozione d’ordine e di chiarificazione preliminare, mi sembra utile provare a cogliere gli ambiti della teoria in cui, a qualsiasi titolo, si è fatto posto ai discorsi sull’ascolto. In particolare, ritengo opportuno usare un concetto da anni circolante negli *auditory studies*, che è quello di *iscrizione* e di *sistema di iscrizione* (in tedesco *Aufschreibe* e *Aufschreibesystem*).¹ In un contesto specialistico, il problema è capire a quali trasformazioni medialità vanno incontro

¹ Cfr., su tutti questi temi, il libro di Simone Dotto, *Voci d’archivio. Fono-grafia e culture dell’ascolto nell’Italia tra le due guerre*, Milano, Meltemi, 2019.

«The lunatic is in my head»

certi dati esterni, “naturali”, nel momento in cui vengono trasposti e conservati in un archivio. Appare sempre più importante, sul piano sia storico sia teorico, cogliere come è stata realizzata l’iscrizione di contenuti sonori tradizionali, e insieme come il mezzo abbia attivato la scoperta di qualcosa che – precedentemente – non poteva essere udito.² Fonografo, grammofono, registrazione digitale fanno cose ben diverse (producono effetti di senso molto lontani) da quanto la letteratura è in grado di realizzare (è fin troppo ovvio); ma ciò non toglie che possiamo pensare la letteratura come un *medium* che nei millenni ha provveduto a iscrivere in sé suoni variamente modificati da un ascolto. Del resto, non si tratta di riferirsi solo alle parole pronunciate (o pensate), ma a una dimensione sonora *on the air*, che in modo più o meno evidente entra a far parte dei mondi letterari vissuti o rappresentati.

Ora, a me sembra verosimile che nella tradizione degli studi letterari possa essere colta l’esistenza di quattro livelli di iscrizione, che qui ordino da quello più materiale e sostanziale a quello più metaforico, ossia dal livello più vicino all’oralità a quello più astratto, più lontano dalla fenomenologia “fisica” del suono. Parleremo (I.4.2.) di iscrizione *poetica*, quindi (I.4.3.) di iscrizione *narrativa* e di iscrizione *dialogica* (I.4.4.), infine di un’assai problematica iscrizione *analogica* (I.4.5.).

I.4.2.

Paul Zumthor nel suo notissimo *La presenza della voce*³ ha autorevolmente dichiarato che l’ascolto nelle culture a dominante orale implica il discioglimento dell’*io* nel *noi*, la creazione di un

² Ci torneremo, *infra*, nei §§ II.5. e II.6.

³ Cfr. Paul Zumthor, *L’ascoltatore*, in Id., *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale* [1983], Bologna, il Mulino, 1984, pp. 287-305.

dominio fruitivo in cui è la collettività a prevalere e non l'intenzionalità soggettiva del cantore. Prima dei dispositivi di riproduzione meccanica del suono, prima del fonografo, l'ascolto di una performance implicava la partecipazione a uno spazio-tempo ricettivo, variamente regolato da convenzioni che condizionavano a priori i comportamenti degli esecutori. Ad esempio, alla fine di questo percorso millenario (ovviamente lascio da parte il mondo del teatro⁴), nei salotti borghesi italiani della prima metà dell'Ottocento, gli ultimi poeti-improvvisatori (abbiamo testimonianze riguardanti Giovanni Prati) mettono in scena poesie dal piglio melodrammatico, per lo più di tema patriottico, a uso di un pubblico a dominante femminile, la cui faccia nascosta è la comunicazione privata di versi sentimentali e seduttivi – non meno improvvisati peraltro – affidati a bigliettini vergati *ad personam*.⁵

Nel cap. II esprimo le mie perplessità nei confronti di tutti i miti delle origini e di tutti i primitivismi. Ma il suggerimento di Zumthor manifesta un grado di accettabilità molto alto, se non altro perché è indubbio che il genere lirico e le sue istituzioni formali hanno introiettato le modalità sociali dell'esecuzione reale, trasformandole in una vera e propria *forma interna*. Anche se da un

⁴ Il teatro occidentale secondo David Bordwell (*Narration in the Fiction Film*, London - New York, Routledge, 1985, pp. 4-7) manifesta una spazialità astratta (quella, peraltro, giunta fino a noi attraverso la forma delle sale tradizionali) che non valorizza la presenza del pubblico, se non nei termini di una visione-ascolto regolata dalla prospettiva centrale, per effetto della quale gli spettatori si costituiscono come una comunità separata. Le ricorrenti, novecentesche e poi duemillesche, aperture della quarta parete non hanno nei fatti modificato una struttura risalente al Rinascimento. Cfr. inoltre Richard Schechner, *Performance Theory*, London - New York, Routledge 1988, pp. 170-210. Dello stesso autore vedi ora *Introduzione ai Performance Studies*, ed. Dario Tomasello, Bologna, Cue Press, 2018.

⁵ Cfr., ad esempio, Raffaello Ricci, *Memorie della baronessa Olimpia Savio*, Milano, Treves, 1910, pp. 147-171.

«The lunatic is in my head»

punto di vista estraneo alla cultura orale, in Italia è stato soprattutto Franco Fortini ad avere agitato un simile argomento, per rapporto alla poesia. Nel suo pensiero non c'è alcuno spazio per una mitologia del "popolare" archetipico. Altri semmai sono gli archetipi in gioco. Le convenzioni liriche cristallizzerebbero una tradizione, persino una memoria: che è soprattutto tradizione di oppressione e sfruttamento; la metrica, in particolare, se da un lato segnala l'esistenza di un discorso regolato secondo la cerimonialità connessa al dominio della "poesia", dall'altro suggerisce un pubblico, relazioni, comportamenti collettivi che in ultima analisi sono quelli delle classi dominanti e della loro storia.⁶

Su un piano socialmente e sociologicamente meno impegnativo, ma forse più vicino alle tematiche che qui c'interessano, Alberto Mario Cirese ha proposto una limpidissima teorizzazione della forma metrica come ascolto ossificato, reificato in forma. Si parla infatti del «discorso metrico» come «contenuto fonico-uditivo, e oralità interna». La metrica trasformerebbe in segno quanto in origine non lo era. Insieme, cercherebbe di suggerire suoni che eccedono la parola. E dunque:

[la scrittura poetica] si sforza di rappresentarli [appunto i suoni] *in quanto tali*, e non soltanto in quanto significanti di significati mentali. E per il fatto stesso di avvertire l'occhio che il leggere deve attivare l'orecchio affinché *oda* quel che di certo fu in qualche modo *detto* prima d'essere scritto o mentre lo si scriveva, nella versificazione la scrittura recede dalla sua autosufficienza.⁷

⁶ Fra i molti possibili rinvii, cfr. almeno Franco Fortini, *Metrica e libertà* [1957] e *La poesia ad alta voce* [1981-1982], in Id., *Saggi ed epigrammi*, ed. Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 783-798 e 1562-1578.

⁷ Alberto Mario Cirese, *A margine*, in Id., *Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali*, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 13-31: 21, 21-22; la cit. successiva a p. 23.

Si legge una poesia *udendo*, una volta che il tessuto metrico sia stato correttamente valorizzato dal destinatario. In questo senso, allora, la versificazione almeno in parte relativizza l'opposizione oralità-scrittura, dato che attraverso la sua azione regolativa si verifica un «processo» collocato

al di qua o al di là della scrittura, sia alla fonte o emittente che necessariamente *dice* (e ode) tra sé, anche se poi esteriorizza scrivendo, sia alla foce o ricevente che può cogliere le forme solo se *ode* (e in qualche modo ri-dice) ciò che interiorizza leggendo.

Sono affermazioni di notevole importanza, che dovrebbero essere approfondite nel dettaglio con riferimenti alle teorie cognitive del testo poetico e, soprattutto, alla fortunatissima sintesi di Jonathan Culler realizzata nel suo *Theory of the Lyric*.⁸ Studiosi come Tsur e Schaeffer⁹ hanno confermato una vecchia idea formalista e strutturalista, secondo la quale la poesia impiega un patrimonio sonoro – per così dire – lasciato a disposizione dalla lingua in quanto *sistema* e da essa non utilizzato “strutturalmente”. La poesia lavora più con la fonetica che con la fonemica: con le risorse della *parole*, oltre che con quelle della *langue*. L'orientamento verso la ricezione, attivo negli studi cognitivisti, valorizza le ricadute auditive che un corretto «stile cognitivo» chiama in gioco. Quelle utilizzate dalla poesia non sono mai sonorità astratte, ma vengono incarnate nell'(e dall')azione fruitiva del lettore, che insomma *deve* udirle, non può non udirle, se mette in opera un

⁸ Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge - London, Harvard University Press, 2015.

⁹ Reuven Tsur, *Poetic Rhythm. Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics*, Brighton-Portland-Toronto, Sussex Academic Press, 2012, in particolare pp. 429-447; Jean-Marie Schaeffer, *Esthétique et styles cognitifs: le cas de la poésie*, “Critique”, 1 (2010), pp. 59-70.

«The lunatic is in my head»

adeguato processo di lettura. Il poetico in ultima analisi risiederebbe nella capacità di elaborare pazientemente un complesso di eventi verbali e sonori che il destinatario esaurisce (processa mentalmente) secondo una logica che non è (più) solo quella della lingua, appunto della *langue*.

Entrare in una poesia, ci ricorda del resto Culler, significa partecipare a una forma di ritualità che si concretizza in un evento *interiore*, le cui caratteristiche in linea di principio sono distinte dagli eventi “esterni” del teatro e della narrazione. In poesia più che una voce udiamo un *voicing*, un’istanza che unisce elementi biografici ed esistenziali (l’io del poeta) a un retaggio antropologico suscettibile di codificare, di condizionare il dialogo in corso. La poesia consiste in un ascolto ripetuto, in un periodico ritorno sui testi, messi al centro di una scena in cui il lettore *si ridice* – ridice a se stesso – certe parole altamente formalizzate.

Sappiamo tutti benissimo (ma sul tema si veda il cap. II) che la modernità poetica può essere letta come la messa in discussione di questo paradigma, in presenza di una poesia che, ci insegnò Barthes nel lontano 1953,¹⁰ è destinata a farsi *oggetto*, uscendo fuori di sé, frustrando la propria udibilità, negando il patto con i lettori-ascoltatori propiziato dalle metriche. Vero è che anche una lirica *ammutolita* com’è stata quella del Novecento non solo ha avuto suoi peculiari suoni e metriche, ma soprattutto non ha smesso di chiedere al lettore un’esecuzione interiore, per quanto ardua e anzi a volte frustrata e frustrante. Le metriche anti-orali della modernità hanno continuato a svolgere quel ruolo di *auto-comunicazione* di un codice che secondo Lotman è una delle componenti fondamentali di una cultura.¹¹ Il modernismo ha adottato

¹⁰ Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, seguito da *Nuovi saggi critici* [1953], Torino, Einaudi, 1982, pp. 5, 37 e *passim*.

¹¹ Cfr. Jurj M. Lotman, *I due modelli della comunicazione nel sistema della cultura* [1973], in Id. – B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, pp. 111-133.

convenzioni discontinue e frante, impure e ibride, in ultima analisi sottrattive; ma la negazione contiene sempre il negato – come ben si sa. E in questo senso il rinvio al vecchio saggio di Fortini sulla poesia ad alta voce¹² è un ottimo antidoto contro ogni semplificazione, perché suggerisce che porsi il problema della ricezione/esecuzione corporea di un testo scritto in versi apre sempre un campo interessantissimo di possibili osservazioni.

I.4.3.

Se la metrica garantisce una forma di iscrizione e quindi di ascolto collocata ancora a stretto contatto con una parola e un sistema di suoni effettivamente detti, il secondo tipo di iscrizione sembra ormai fare a meno di una vocalità udibile. Sto pensando alla nozione di *voce* com'è stata tematizzata nei suoi studi da Gérard Genette, a stretto contatto dell'istanza del narratore. Il peso specifico di questa teoria è talmente alto che nel mondo del cinema si è potuto farvi riferimento in modo sistematico da parte di André Gaudreault per costruire una coerentissima teoria del *narratore cinematografico*.¹³ Del resto, dal Benjamin che descrive la presenza di un particolare, anzi esemplare *Erzähler* nell'opera di Nikolaj Leskov al tentativo da parte di Gabriele Frasca di cogliere l'azione dell'oralità in molti aspetti del cinema russo delle origini (specie in Dziga Vertov), parlare di voce narrante e di narratore rinvia inevitabilmente all'immagine di qualcuno che *articola ad alta voce un racconto*.¹⁴

¹² Cfr., *supra*, § I.4.2., la nota 6.

¹³ Cfr. André Gaudreault [1988], *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2006.

¹⁴ Fin troppo scontato il riferimento a Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* [1936], in Id., *Angelus novus. Saggi e fram-*

«The lunatic is in my head»

Comunque si voglia affrontare la questione, non c'è dubbio che una tematica del genere è sbilanciata verso un "dire" attivo, chiamando dunque in causa indirettamente (ma non troppo) la problematica dell'ascolto. Insomma: che cosa ode il lettore di un romanzo che si suppone raccontato da una voce tipicamente extradiegetica (omo- o etero-diegetica che sia)? Di che tipo di ascolto possiamo parlare, in questi casi?

A dirla tutta, l'impressione è che il tema sia stato, di fatto, eluso. Ha avuto buon gioco, da questo punto di vista, Richard Aczel a denunciare in un paio di saggi non recentissimi i problemi «ontologici e metaforici» che appaiono inseparabili anche dall'uso tecnico della parola *voce*.¹⁵ La sua ricerca si rivolge tuttavia non al problema della vocalità come progettazione complessiva di un'opera sotto l'egida, appunto, di un narratore, bensì agli *effetti* locali di *voce* che l'opera narrativa richiama. Del resto, come tra pochissimo vedremo, questo è il campo del dialogismo bachtiniano: al quale in fondo Aczel non può non ricondursi.

È come se – a ben vedere – non si desse una vera risposta alla domanda. Più esattamente la "vocalità" genettiana appare – tipicamente, dicevamo – *muta*, e le manifestazioni di *voicing* che interessano lo studioso francese pertengono all'articolazione fra racconto e storia, cioè a una serie di questioni (focalizzazioni, anacronie, anisocronie, ellissi ecc.) in cui la sonorità della parola è fuori questione. La voce di Genette è, quasi per definizione, priva di un suono udibile. Il narratore di *Figure III* e anche il nar-

menti, ed. Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, pp. 247-274. Di Gabriele Frasca cfr. almeno *Un colpo d'occhio all'ascolto del mondo*, Torino, Aragno, 2018 (a integrazione di Dziga Vertov, *L'amore per l'uomo vivo* [1922-1940], impresso "specularmente" nel medesimo volume).

¹⁵ Cfr. Richard Aczel, *Hearing Voices in Narrative Texts*, "New Literary History", 29 (1998), pp. 467-500, e *Understanding as Over-Hearing. Towards a Dialogics of Voice*, "New Literary History", 32 (2001), pp. 597-617.

ratore di Gaudreault hanno ben poca risonanza, e anzi sembrano esprimersi attraverso una materia scritturale (o audiovisiva) in cui la presa di parola attiva, soggettivizzata, è *delegata* al mondo rappresentato. Detto in altri termini, e semplificando al massimo, la *narration* appunto francese è più una messa in movimento, l'attivazione, l'*enactment* di una comunicazione "strutturale" che non la manifestazione di un parlato. La "voce", qui, è un'*istanza* – com'è ben noto. E di sonoro, di veramente ascoltabile, ha ben poco. Deve sì attivare dei meccanismi sonori (dialoghi, monologhi, suoni ambientali, ecc.), ma in quanto fenomeni *interni al mondo della storia* e non in quanto *prodotti diretti* di *quella* voce. Il narratore di Genette o di Gaudreault non parla, non emette suoni – bensì *articola, manipola, modula* parole e suoni *pre-esistenti* in una forma, solitamente detta racconto.

Dall'altra parte, l'enfasi sull'oralità in Benjamin e soprattutto Frasca viene revocata in dubbio dalle teorie *narratorless*, come per esempio quella di Banfield, che considerano destituite di spessore acustico i procedimenti (come l'indiretto libero) da Frasca viceversa ritenuti "sonori". Tornerò (troppo) brevemente su tutta la faccenda (qui, § I.5.3.);¹⁶ ma insomma oralizzare i dispositivi di restituzione in particolare della vita interiore comporta rischi notevoli.

¹⁶ Non si dovrebbe liquidare Benjamin in due parole, com'è fin troppo evidente. E tuttavia il suo *Erzähler* suggerisce temi che travalicano il dominio narratologico. Anche nel pensiero di Frasca ciò è evidentissimo. Questioni etiche e politiche (la verità, l'opposizione narrazione-comunicazione ecc.) fanno premio sulle problematiche che nello specifico qui c'interessano. Lungi da me proporre una scissione fra i due momenti, se non altro perché il percorso concettuale che stiamo seguendo avrà un approdo esplicitamente pubblico, politico: però sovrapporre *e silentio* i divergenti denotati della stessa parola (*narratore*) non aiuta né la narratologia né il pensiero critico.

«The lunatic is in my head»

Ancora: la vecchia ma come sempre lucida teoria formalista ci ricorda che una manifestazione narrativa orale quasi per definizione è quella dello *skaz*, ma che in questi casi colui che affabula è un narratore particolarissimo, molto vicino alla fisionomia di un personaggio, per di più di un personaggio poco colto, popolare. Il dominio tende a essere, inevitabilmente, prossimo a quello del monologo drammatico. Certo, il suono assume qui un'importanza fondamentale, anche perché *skaz*, di fatto all'opposto, può essere sinonimo di prosa ornamentale, retoricamente costruita, "poetica".¹⁷ Ma siamo, in questo caso, in un ambito di confine sbilanciato verso la lirica. Tutto ciò, dunque, dice poco della voce narrante viceversa caratteristica del romanzo moderno, realista prima e modernista poi. Che certe soluzioni estreme (*Tristram Shandy*, *Finnegans Wake*) siano leggibili come *skaz*, è ipotesi praticabile; ma insomma ricondurre la voce del romanzo in accezione genettiana a un accadimento estremo, collocato ai bordi del sistema, mi pare eccessivo.¹⁸

I.4.4.

Naturalmente, se parliamo di intrecci di voci nel mondo narrativo, siamo tenuti a convocare Michail Bachtin (del resto, lo abbiamo già fatto un paio di volte). Nella sua teoria, la voce prima

¹⁷ Cfr. Wolf Schmid, *Narratology. An Introduction*, Berlin - New York, de Gruyter, 2010, pp. 129-137.

¹⁸ Banfield, non per caso, tratta lo *skaz* in un ambito separato, utilizzando argomenti non lontani da quelli qui proposti. In particolare, è sottolineata la natura dialogica di questa tradizione, che infatti comporterebbe la costante presenza del *tu*. Cfr. A. Banfield, *Unspeakable Sentences*, 4.3., pp. 171-178.

non è mai (o quasi mai)¹⁹ quella di un narratore alla maniera di Genette, ma, più tradizionalmente, di un *autore*, deputato a dialogare con le voci dei personaggi, con la loro lingua, i loro punti di vista. Ora, ci si potrebbe chiedere quanto pesi per Bachtin una dinamica di ascolto, ovverosia la possibilità che le istanze in gioco traggano profitto dalla parola di altre persone elaborandone formalmente la ricezione. In realtà, al centro della teoria bachtiniana non c'è praticamente mai l'aspetto ricettivo in quanto tale, ma c'è quasi l'opposto, vale a dire la *replica*, la risposta; fenomeno che per lo più è reso con il termine tedesco *Gegenrede*.

Forse, in modo più esatto e critico, potremmo affermare che Bachtin si muove fra un *difetto* e un *eccesso* di risposta, fra un troppo poco di reazione alla parola altrui e uno sbilanciamento nei

¹⁹ Si dà narratore per Bachtin in due modi: o, tutto sommato prevedibilmente, con certi tipi di racconto *in prima persona* (cfr. Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 121-122); oppure, almeno se badiamo a quanto afferma Valentin N. Vološinov, attraverso una procedura grosso modo conforme alla situazione narrativa figurale, allorché «L'intero racconto può essere posto fra virgolette come racconto di un "narratore" per quanto tematicamente e compositivamente non rilevato» (Valentin N. Vološinov, Michail M. Bachtin, *Marxismo e filosofia del linguaggio. Problemi fondamentali del metodo sociologico nella scienza del linguaggio* [1929], ed. Augusto Ponzio, Lecce, Manni, 1999, p. 266; e cfr. anche p. 250). Questo secondo caso, molto curioso (visto che si tratta dell'enunciatore di un tipo di racconto da alcuni definito *narratorless*), dovrebbe essere meglio approfondito. A p. 250 in nota, peraltro, è citato il libro di Käthe Friedemann (*Der Rolle des Erzählers in der Epik* [1910], ristampa anastatica, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969) in cui per la prima volta si fa uso della parola *Erzähler* per evocare il narratore nell'accezione moderna del termine. In *Estetica e romanzo*, là dove sono analizzati fenomeni di indiretto libero e di protagonismo del personaggio, alle pp. 123-128, questa interessante intuizione è indebolita, e comunque non è impiegata la categoria di narratore.

«The lunatic is in my head»

suoi confronti. Una forma di ascolto della parola pronunciata, la cosiddetta «parola internamente convincente»,²⁰ è sì presa in considerazione, ma sembra essere collocata in una dimensione pre-letteraria, o forse più esattamente pre-romanzesca. La letteratura comincerebbe proprio nel momento in cui ci si libera da questo tipo di discorso interiorizzato, che tra l'altro confina con quello scientifico. Bisogna cioè andare incontro allo smascheramento della parola altrui, anche se ragionevole e non autoritaria:

La conversazione con questa smascherata parola internamente convincente [...] assume un altro carattere: la parola è interrogata e messa in una nuova situazione per smascherarne i lati deboli, saggiarne i confini, sentirne l'oggettivazione.²¹

Questo significa dire che il romanzo si dà nel momento in cui la lingua dell'autore e quella del personaggio *risuonano simultaneamente* e l'autore parla nel personaggio, mentre il personaggio parla nell'autore.

All'estremo opposto possiamo collocare lo sfumato espressivo di un certo tipo di romanzo contemporaneo, in cui – dichiara Vološinov – si profila una «dissoluzione del contesto autoriale»; e insieme ciò «testimonia [...] di un individualismo relativistico della percezione discorsiva».²² Quando l'autore è messo in scacco dal discorso dei personaggi, ne viene spiazzata anche la necessaria funzionalità, ne viene diminuita l'importanza in quanto fattore decisivo del dialogo: che – insomma – finisce per *esaurirsi* nella parola esterna. Si avrebbe una messa in crisi dell'autore in seguito alla prevalenza dei discorsi e dei pensieri prodotti dalle vite fittizie raccontate. Per Vološinov una simile dinamica relega in uno

²⁰ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, pp. 153-155.

²¹ Ivi, p. 156.

²² V. Vološinov, M. Bachtin, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, p. 251.

spazio interiore, soggettivo, quell'impulso pluridiscorsivo che era nato dalla relazione conflittuale fra istanze narrative. Ed è evidente che questa particolarissima soluzione è vista, appunto, come un "troppo" di *ascolto intimo*, che modificherebbe la struttura stessa del romanzo.

Ora, l'ultimo rilievo rivela una caratteristica molto sintomatica del pensiero bachtiniano: e cioè l'idea che la vita intima debba essere concepita in termini rigorosamente *dialogici*. «Non a caso già i pensatori antichi presentavano il discorso interiore come *dialogo interiore*».²³ Altrove Vološinov argomenta anche la natura sociale di questa strana conversazione agonistica: nel senso che il soggetto – potremmo dire – è *parlato* dentro di sé da una miriade di lingue pubbliche.²⁴ In questo modo Bachtin si colloca in un filone di riflessione linguistica intrinsecamente ostile all'idea che il pensiero consista in un'azione di ascolto. Sia Benveniste sia Jakobson – e la convergenza dei due linguisti è in questo senso formidabile, come peraltro è stato rilevato²⁵ – non riconoscono alcuna vera autonomia al discorso interiore, che deve essere ricondotto alle modalità esterne del rapporto io-tu, modalità che sono appunto quelle del dialogo. In § IV.2.2. osserveremo un paio di esempi interessanti, riguardanti dialoghi interiori di Lucia e don Abbondio.

²³ Ivi, p. 154.

²⁴ Ivi, p. 212.

²⁵ Anche secondo Jakobson «il discorso interiore è essenzialmente un dialogo»: Roman Jakobson, *Language in Operation*, in Id., *Language in Literature*, eds. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, Cambridge, Mass.-London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987, pp. 50-61: 54 (trad. mia). Su Benveniste e in generale sul nesso di problemi che qui si affronta, cfr. Laura Santone, *Egger, Dujardin, Joyce. Microscopia della voce nel monologo interiore*, Roma, Bulzoni, 2009, in particolare pp. 25 (l'introduzione di Pierre Léon) e 47.

«The lunatic is in my head»

In definitiva, questo è un modo per negare che il pensiero intimo abbia un'esistenza primaria, precedente il confronto con un interlocutore (nel caso, sociale). Ne discende – suppongo – un evidente contrasto con posizioni, come ad esempio quelle di Piaget e Vygotskij,²⁶ che invece considerano fondamentale nella formazione dell'individuo il linguaggio *egocentrico*, con la sua attività appunto monologica. Tra i due studiosi ci sono molte differenze: ma per entrambi è chiaro che una sorta di autoreferenzialità (se non di autismo) linguistica e mentale è alla base della formazione della soggettività.

Confesso di non essere in grado di approfondire adeguatamente il problema (comunque ci tornerò nel § I.5.3.); ma mi appare sufficientemente chiaro che una visione come quella di Bachtin e di un certo tipo di linguistica limita di molto l'ascolto, in quanto *accoglienza* interiore del diverso, della diversa voce. All'attenzione verso un'alterità si sostituiscono le istanze *energetiche* della *replica*, della parola in ultima analisi risonante all'esterno: che può sì interiorizzarsi, ma senza smarrire la propria intensità polifonica. L'ascolto si aliena e insieme si inverte nella risposta: solo nella *Gegenrede* ha la sua ragione di esistenza.

I.4.5.

Ultima iscrizione di cui prendere atto: l'iscrizione dell'ascolto come *metafora* in senso lato *etica*. In questa accezione, ascoltare significa assumere una posizione di apertura disponibile al mondo. In senso leggermente più tecnico, ma con esiti parecchio sintomatici, si badi a quanto teorizzano gli esperti di *counselling*, di

²⁶ Sia sufficiente il rinvio a Lev S. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio. Ricerche psicologiche* [1934], ed. Luciano Mecacci, Roma-Bari, Laterza, 1992, in particolare pp. 23-83, dove è discusso anche il pensiero di Piaget.

psicologia sociale. Quasi a livello di lapsus o di ossimoro, in un libro molto bello, peraltro, di Marianella Sclavi intitolato *Arte di ascoltare e mondi possibili*, l'introduzione è intestata a *L'arte di ascoltare/osservare*.²⁷ Ossia, l'atteggiamento dell'ascoltatore viene messo sullo stesso piano dell'atteggiamento dell'*osservatore*; ed entrambi stanno a indicare una partecipazione disponibile e «attiva» alle dinamiche interpersonali, ai comportamenti delle comunità umane. Su un piano naturalmente molto diverso, il tema del *volto* come fulcro, momento cruciale nel processo dell'*incontro*, nel pensiero di Emmanuel Lévinas colloca in una relazione visiva quanto potrebbe essere definito ascolto. La *rettitudine* teorizzata dal filosofo è soprattutto apertura dello *sguardo* alle identità altrui.²⁸

Non si prenderebbe in considerazione il problema, enunciato in questi termini, se nella cultura letteraria italiana non si fosse manifestata da più di vent'anni a questa parte una posizione critica, fertilissima, che ha costruito il proprio discorso sul paradigma etico dell'ascolto e dell'accoglienza. Mi riferisco al lavoro di Enrico Testa, dapprima incentrato sulla poesia italiana in particolare dagli anni Sessanta in poi,²⁹ quindi sulla narrativa più recente entro uno scenario addirittura mondiale.³⁰ Il lavoro di Testa è straordinariamente sfaccettato sul piano culturale e anche ricco di implicazioni linguistiche e antropologiche. Il punto decisivo è che la sua visione di alcune trasformazioni letterarie avvenute nei campi del lirico e del narrativo diagnostica la *crisi* o l'*arretramento* di istituzioni ereditate, all'insegna di una loro porosità capace di

²⁷ Marianella Sclavi, *Arte di ascoltare e mondi possibili. Come si esce dalle cornici di cui siamo parte*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

²⁸ Cfr. per questo tipo di interpretazione Adriana Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Cortina, 2013.

²⁹ Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

³⁰ Idem, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.

«The lunatic is in my head»

fare spazio a soggetti altri, a istanze precedentemente escluse. Così, in poesia è la morfologia dell'io lirico a subire uno smacco nel momento in cui il testo dice soprattutto di *voci* che non sono quelle del poeta e che lo spiazzano, tanto più efficacemente quando provengono dai *morti*, dai *trapassati*. La poesia un po' drammatizza le proprie partiture avvicinandole al teatro, un po' le narrativizza, assumendo in sé la responsabilità di personaggi e mondi finzionali; in questo modo il soggetto poetico risulta decentrato rispetto a relazioni esterne che è tenuto – che si sente tenuto – a ospitare.

In narrativa, poi, l'istituzione chiamata in gioco è quella del *personaggio*, in particolare del personaggio modernista, novecentesco, *assoluto*, cosiddetto *convesso*: quello che – pensiamo a Kafka – si scontra con una realtà oscura e ostile cercando di proclamare “assurdamente” la propria autonomia, la propria residua forza vitale. Si tratta di una figura che si era tanto più assolutizzata e irrigidita quanto più le sue condizioni d'esistenza apparivano impossibili. A questo tipo di *character* ne viene opposto uno – più recente – viceversa *relativo*, e *concavo*, in grado di rovesciare certi tratti del primo. Quasi una capostipite – forse non per caso femminile – è la Clarissa Dalloway di Virginia Woolf, come quella che davanti a un altro personaggio «mette in opera una deposizione di sé, rinuncia al proprio io e [...] dispone la sua anima come una superficie concava per accogliere – quasi maternamente – l'esperienza di Septimus e la sua entrata nella morte». ³¹

In particolare nella riflessione narrativa di Testa, risulta chiara la natura *metaforica* dell'ascolto. Semmai, è “ospitalità” a risultare concettualmente più vincolante, secondo una suggestione che viene dal pensiero di Lévinas. Ad esempio: «L'identità è quindi, fin da subito, ospitalità: dipendenza da un altro irriducibile e inafferrabile e replica di una *dynamis* originaria che apre

³¹ Ivi, p. 52.

il soggetto al ritmo per cui l'altro pulsa già da sempre nel Medesimo». ³²

Vero è che nell'orizzonte della poesia italiana l'opzione di superamento della lirica (*Oltre la lirica* è il titolo di un'antologia di Testa, uscita nel 2005) ha comportato l'attenzione a una serie di fenomeni anche tecnici riconducibili alla romanzizzazione del testo, a una mutata – radicalmente – modalità di costruzione. In questo senso, com'è evidente, non siamo di fronte solo a una metafora; ma alla definizione di una procedura innovativa, anche dal punto di vista della ricezione del diverso, nella misura in cui la sua penetrazione nell'orbita dell'io può conseguire risultati eversivi. Testa ad esempio cita alcuni versi di una poesia di Sereni del 1965, *Pantomima terrestre*, dove i due personaggi dialoganti si incontrano nella citazione in spagnolo del passo di un romanzo (*Sotto il vulcano* di Malcolm Lowry):

E lui per rami di scale, mezza faccia già disfatta
mezza in ombra, canzonandomi con parole d'autore: *¿le gusta este jardín que es suyo? Evite...*
dal basso gli completo la frase: *que sus hijos lo destruyan*
rifacendogli il verso. ³³

Chi dice *io* e il personaggio convergono su un testo che li accomuna, in un'eco di voci esplicitamente tematizzata anche in chiave ironica.

Eppure, resta l'impressione che i singoli aspetti tecnici di questa modificata posizione del soggetto non siano del tutto scindibili dalla motivazione *tematica*, e anzi proprio (ripeto) etica. Le

³² Ivi, p. 102.

³³ Cfr. Idem, *Per interposta persona*, p. 22. La poesia di Sereni citata è *Pantomima terrestre* degli *Strumenti umani* (1965). La si legge in Vittorio Sereni, *Poesie*, ed. Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 181-182.

«The lunatic is in my head»

infrazioni al modo tradizionale di proporre l'enunciazione di una poesia hanno un senso *solo* se vengono ricondotte a un processo di apertura disponibile al mondo che le precede e appunto le motiva. Il messaggio – il tema – si fa medium, in altre parole. E l'ascolto è un'utilissima anzi indispensabile questione di principio, chiave di interpretazione *contenutistica* di un sistema di fenomeni.

I.5. DUE TRADIZIONI CONVERGONO

I.5.1.

Insistere sul concetto di “iscrizione” ha un valore anche strategico che non deve essere sottovalutato. Chi si occupa del paradigma dell’ascolto assiste alla convergenza di due alterità, che fra Settecento e Novecento seguono percorsi apparentemente molto lontani; ma poi alle soglie del XX secolo, quindi sempre più chiaramente nei decenni successivi, rivelano elementi di somiglianza tanto spiccati da apparire perfettamente interni al medesimo tipo di logica. Le due alterità, diciamo i due contenuti letterari (in senso lato estetici) banditi dalla rappresentazione, e quindi suscettibili appunto di iscrizione, si manifestano attraverso due voci:

1. la voce (le voci) del popolo,
2. la voce (le voci) del pensiero individuale, dell’interiorità.

Si tratta di mondi collocati in spazi diametralmente opposti. Uno si situa *là fuori* e inevitabilmente si riferisce più a un gruppo che non a un singolo, se è vero che da Herder in poi è quasi inevitabile pensare all’esistenza delle «voci dei popoli nei canti» (*Stimmen der Völker in Liedern*, 1775). L’altro è installato *qui dentro*, dentro la singola esperienza, e si confronta sul piano psicologico con il problema dell’endofasia e sul piano filosofico con la *durée* bergsoniana. Se da un lato è in gioco addirittura una questione politica, com’è

«The lunatic is in my head»

evidente quando ci si pone di fronte al tema del popolo, prima romantico e poi sempre più nazionalista; dall'altro abbiamo a che fare con una problematica letteraria ed estetica, culminante in modo quasi finalistico nelle tecniche del monologo interiore e del flusso di coscienza. E ancora: *dalla parte delle voci popolari* è dominante una preoccupazione *poetica*, tanto che fin dal 1798 delle *Lyrical Ballads* è chiaro che un aspetto non secondario della poesia romantica – e poi moderna – è la sua capacità di narrativizzarsi per dire la (nuova) verità del soggetto lirico e insieme della natura.¹ Anche solo a badare a una delle poesie romantiche inglesi più popolari persino in Italia (dai primi romantici fino a Pascoli), vale a dire *We Are Seven* di William Wordsworth, è ben visibile quanto l'espressione del poeta sia *costretta* a fare i conti con un'*altra* espressione e un'*altra* logica. La fanciulla di otto anni con cui l'io lirico si trova a dialogare annichilisce il suo ascoltatore, del tutto incapace di far capire alla bambina il senso adulto e borghese della morte. «'Twas throwing words away – prende atto alla fine della poesia – ; for still / The little Maid would have her will, / And said, “Nay, we are seven!”».² Sono parole gettate via, quelle del poeta; resta però l'effato dell'interlocutrice che il soggetto lirico ha *accolto*.

Certo, gli ideali di chi, per lo meno da Mme d'Aulnoy e da Joseph Addison in poi, guarda alle tradizioni basse implicano un'attenzione specifica al mondo della narrativa anche lunga (l'epica ballattistica, *Ossian*) e breve (i *contes de fées*, le grimmiane *Märchen*), e non sempre si può insomma parlare di “poesia”; ma è indubbio che la dimensione del *canto* popolare acquisisce nel tempo un'importanza tale da propiziare la tradizione, anche scientifica, dell'etnomusicologia.

¹ Cfr. Murray H. Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica* [1953], Bologna, il Mulino, 1976.

² William Wordsworth, *We Are Seven*, in Id. – Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads*, ed. Carole Coates, Oxford, Heinemann, 1996, p. 109.

Quest'ultimo rilievo possiede un senso maggiore se badiamo a ciò che succede *dall'altra parte*, dalla parte dell'ascolto interiore. Qui, siamo situati entro un'eredità, un genere, viceversa modernissimi: siamo dentro la trafila del romanzo, con tutta la sua efficacia polifonica e mimetica; e la posta in gioco è il modo giusto di esprimere (come in parte abbiamo visto) l'emergenza di un suono verbale il più possibile *soggettivizzato*.

In comune, se vogliamo proporre un riferimento storico e tipologico forte, c'è il superamento della logica disciplinare che secondo Barthes e Havas comporta una rigida attribuzione di funzioni e gerarchie. Oggi, infatti,

i ruoli impliciti nell'atto di ascoltare non sono più considerati fissi come un tempo: non c'è più da una parte chi parla e si confida, confessa e dall'altra chi ascolta, tace, valuta e sanziona [...] Non è possibile immaginare una società libera, se si accetta che in essa siano mantenuti gli antichi luoghi di ascolto: quelli del credente, del discepolo, del paziente.³

Luoghi, modi e tipologie di ascolto ben definiti, che la modernità rimette in discussione. Un testo antico, d'altronde, li aveva disciplinati in termini tanto chiari quanto desublimati e prescrittivi. Mi riferisco al trattatello *L'arte dell'ascolto* di Plutarco⁴ (I-II sec. d.C.), che ha come scopo normare un senso tanto pericoloso come l'udito adibendolo a un agire virtuoso: si tratta di ammonire chi (tipicamente il giovane) deve «essere aperto all'ascolto dell'esposizione altrui», poiché è chiamato ad assimilare con profitto

³ Roland Barthes - Roland Havas, *Ascolto*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 982-991: 989-990. Cfr. anche la ristampa del saggio, ed. Stefano Jacoviello, Roma, Luca Sossella, 2019, pp. 94-95.

⁴ Plutarco, *L'arte dell'ascolto (e di tacere)*, ed. Alessandro De Blasi, Milano, Garzanti, 2018; le due citazioni alle poss. 219 e 34 dell'ed. kindle.

«The lunatic is in my head»

le azioni verbali dei maestri. L'arte dell'ascolto secondo Plutarco presiede alla capacità di far propri atteggiamenti corretti davanti alla voce degli oratori e dei filosofi, mediante pratiche conformi a gerarchie e ruoli istituiti. Si tratta di imparare «la maniera giusta di stare a sentire chi intende persuaderti». Con ciò l'ascolto è collocato dentro una precisa trafila *retorica*: a compimento, per così dire, di un percorso comunicativo costituito. Nello svolgimento dell'*actio*, dell'evento pubblico, in altri termini, l'uditorio è *tenuto* ad assumere una certa postura, oggetto dunque di codificazione “aurale”.

I.5.2.

Procediamo con ordine. Nel suo bel libro sulla fiaba, Jack Zipes⁵ ha mostrato con estrema chiarezza la difficoltà, e insieme l'incalcolabile utilità, di far riferimento al radicamento orale di un genere cui tutti, quasi istintivamente, affidiamo una patente di popolarità. Che si sia potuto negare l'origine autenticamente folk di quei brevi testi che denominiamo *contes de fées*, è però cosa che stupisce solo fino a un certo punto. I negazionismi hanno potuto allignare in questo ambito di ricerche per la semplice ragione che le documentazioni inoppugnabili sono sfuggenti e i “raccoltori” hanno quasi sempre lavorato, a partire dal Seicento, in maniera molto ideologica. Evidentemente, in ogni momento della ricerca si trovava soprattutto quello che si cercava. Era presupposta un'idea di trasmissione popolare di un certo contenuto, che poi i “fatti” finivano, quasi automaticamente, per confermare. Poco importava se i “fatti” manifestavano basi parecchio discutibili. Ed è fin troppo facile, in questi casi, rifarsi a un «ordine del discorso»,

⁵ Jack Zipes, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, Roma, Donzelli, 2012.

alla maniera di Michel Foucault:⁶ secondo una procedura che suggerisce di assumere concettualmente come *necessaria* l'esclusione dei testi fiabeschi popolari dalla ricezione delle classi colte, fino almeno agli ultimi anni del Seicento.

Il punto nondimeno è che quanto più ci si avvicina alle origini di certi studi, tanto più si può mettere in dubbio l'autenticità dei reperti. È davvero esemplare che l'origine dell'ascolto fiabesco, l'origine della *ricezione* di un certo *corpus*, sia radicata in una società aristocratica come quella francese di fine Seicento, presso la corte del Re Sole, e per iniziativa di alcune dame *salonnières*, fra le quali spicca il nome di Marie Catherine d'Aulnoy. A lei si deve la coniazione del nome designante il genere, per lo meno in lingua francese e, di riflesso, inglese: appunto *conte de fées* (*fairytale*).

Il fenomeno di ascolto e di raccolta delle prime fiabe riconosciute come popolari, dunque, è stato a tal punto ideologizzato da essersi manifestato alla stregua di un gioco di corte: dame che *si pensano* come fate assumendone le fattezze, con conseguente messa in scena delle *féeries*... Eppure, come Zipes argomenta, anche quel trastullo è tenuto a legittimarsi attraverso il richiamo a un'origine autenticamente orale.⁷ In quegli stessi anni (siamo nel 1697) ed entro lo stesso tipo di società *I racconti di mamma oca* di Perrault rafforzano il proprio paradigma nel momento in cui il

⁶ Ovviamente: Michel Foucault, *L'ordine del discorso e altri interventi* [1971], Torino, Einaudi, 2004.

⁷ Sulle radici orali e popolari delle fiabe riprese da d'Aulnoy e colleghe, J. Zipes tra l'altro rinvia (*La fiaba irresistibile*, p. 64, nota) al lavoro documentatissimo di Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Nancy, Presses universitaires, 1982, pp. 108-121, che in effetti mostra sia la modificazione del retaggio popolare in senso non di rado romanzesco, sia – e soprattutto – l'accesso a fonti diverse da quelle di autori “letterati” (Straparola, Basile ecc.), e quindi il contatto *diretto* con modelli folklorici.

«The lunatic is in my head»

loro “autore” *garantisce* che le sue fiabe sono testi *uditi* dalla viva voce della balia.

Insomma, lo statuto fondante della fiaba e dei generi orali è la loro capacità di esemplificare un contenuto narrativo o poetico *tanto* presupposto *quanto* documentato. A priori “filosofico” e certificazione fattuale coesistono, e nella storia di queste tradizioni si complicano in maniera ulteriore quando accade (come nel caso dei fratelli Grimm) che l’ascolto delle fiabe comporti una curiosa biforcazione. Da un lato infatti si impone il mito di una narratrice prototipica, la donna del popolo, ad esempio la (semileggendaria) Dorothea Viehmann; dall’altro, non è possibile nascondere che molte delle storie raccontate erano state tratte dalla viva voce non di persone dei ceti bassi, bensì di borghesi provinciali.⁸ L’oralità può essere (ritenuta) garantita: ma altro è raccoglierla dalla testimonianza di chi è a stretto contatto del mondo che si vuole suffragare, altro è lavorare su una mediazione sociale alta.

Proviamo a verificare quali sono le conseguenze (logiche e) storiche di un orizzonte così configurato. Nel cap. II mostrerò che l’elemento ideologico (la centralità di un popolo romanticamente venerato) entra in crisi già nella seconda metà dell’Ottocento, ed è sostituito o da interessi di tipo scientifico o da un’attenzione estetica alla poesia come valore eventualmente presente in quei reperti (fondamentale è la posizione di Croce). Dunque, a guardare alle questioni molto da lontano, si può facilmente rendersi conto che lo scioglimento (non, si badi, il superamento) delle contraddizioni fin qui registrate si verifica nel tempo attraverso una procedura *semplificante*, anche se foriera di grandi conseguenze. Da una parte “popolo” perde la sua carica ideale,⁹ la sua capacità di suggerire

⁸ J. Zipes, *La fiaba irresistibile*, pp. 223-242.

⁹ Cfr. Alberto Mario Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo, Palumbo, 1973, pp. 148-

scenari anche storici suggestivi; dall'altra parte si mira a *registrare* in modo sempre più obiettivo e *scientifico* i documenti che si vuol portare all'attenzione del pubblico dei lettori, al pubblico alfabetizzato.

Uno snodo emblematico e forse cruciale, in questo senso, è costituito dal lavoro di raccolta di racconti popolari («fiabe e novelline»), svolto da Vittorio Imbriani con la *Novellaja fiorentina*, del 1871, opera poi integrata nel 1877 con la *Novellaja milanese* (che era uscita nel 1872). Dopo la pubblicazione della prima raccolta, uno studioso come Alessandro D'Ancona, la cui perizia “scientifica” anche nel campo degli studi sulle tradizioni popolari è indubbia, aveva rimproverato Imbriani di aver mantenuto forme linguistiche discutibili, in definitiva di non essere intervenuto sul testo per modificarlo in conformità al «carattere comune e generale del parlar fiorentino».¹⁰ Del resto, Imbriani era stato chiarissimo sin dal sottotitolo, che infatti parlava di *Fiabe e novelline stenografate in Firenze dal dettato popolare*; e nell'introduzione il concetto è ribadito in maniera inequivocabile:

Intendevo dar le novelle *tali e quali* m'erano state raccontate, e c'era il suo perché. Certo, mi sarebbe stato più facile il narrare rifacendo di pianta la dicitura; anzi, con più ci avrei messo di mio nel lavoro e più mi sarebbe tornato agevole e meno avrei trovato noioso il compito. Ma mi stava a cuore di ritrarre esattamente la maniera, in cui fraseggia e concatena il pensiero il volgo.¹¹

149. Con gli studiosi positivisti, Carducci in testa, si smette di credere nella capacità del popolo di *creare* opere vive.

¹⁰ Vittorio Imbriani, *La novellaja fiorentina con La novellaja milanese* [1877], ed. Italo Sordi, Milano, BUR, 1976, p. [2]. Cfr. Alessandro D'Ancona, *Notizia letteraria*, “Nuova antologia”, XIX (1872), fasc. 3, pp. 696-704.

¹¹ V. Imbriani, *La novellaja fiorentina*, p. [2]; la cit. successiva, a p. 3.

«The lunatic is in my head»

La fedeltà all'evento verbale *tale e quale* è l'obiettivo che fa premio su tutto il resto. «Insomma – aveva dichiarato presentando la prima edizione – non ho mutato od ommesso od aggiunto nulla, nulla, nulla: fate conto d'ascoltare proprio il dettato di chi è nato all'ombra del cupolone di Brunellesco».

Siamo nel 1877, e al 1877 solitamente si fa risalire l'invenzione del fonografo da parte di Edison. Il problema, ormai, come afferma lo stesso Imbriani, è quello dell'*evidenza aurale*, della possibilità di avvicinarsi il più possibile alla forma dell'enunciato *come era stato proferito*. Del resto, ci insegnano gli studiosi dei media, il fonografo era stato concepito in origine come uno strumento per facilitare il lavoro stenografico, e la prima commercializzazione dell'invenzione lo proponeva – curiosamente ma forse non troppo – come macchina d'ufficio.¹² La dimensione estetica, potremmo concludere, è spiazzata dall'esigenza di documentare in maniera fedele un evento esterno.

Si tratta di un cambiamento di paradigma, la cui continuità con una tradizione quasi bisecolare tuttavia non può essere sottovalutata. L'istanza documentaria passa in dominante, sconfiggendo l'ideologia e il valore d'arte. Il mezzo secolo successivo, secondo un percorso che culmina nelle nuove tecniche di registrazione su nastro magnetico messe a punto in Germania negli anni Trenta, implica il progressivo *allargamento* di ciò che della voce del popolo *può essere raccolto* e documentato. Ma (di nuovo) con una palese contraddizione interna, una specie di falla in ultima analisi filosofica, alla stregua di un errore di principio. A mano a mano che il ricercatore si avvicina alle caratteristiche “vere” della voce, anzi della voce-corpo dell'esecutore, emerge con chiarezza la difficoltà a registrare *esattamente* l'evento che si vorrebbe duplicare. Si ingrandisce a tal punto l'oggetto da non riuscire più a vederlo. In un

¹² Paolo Magauda, *Per una storia sociale della fonografia*, in *Un secolo di suoni*, ed. M. Pistacchi - P. Ortoleva, pp. 21-37.

intervento del 1935-1936, *Come e perché dobbiamo raccogliere la musica popolare*, Béla Bartók sottolineava la complessità del lavoro, diciamo, dell'etnomusicologo dedito alla «metodica ricerca scientifica» e costretto dalle caratteristiche stesse del suo ambito di studio a lavorare con fonografo o grammofono per non perdere le sfumature soprattutto timbriche dell'originale; e addirittura a incidere più volte l'esecuzione dello stesso cantore o cantatrice, per documentare l'intrinseca variabilità degli eventi, di ciò che dev'essere studiato.¹³

Da questa serie di considerazioni discendono almeno due conseguenze. La prima – giù enunciata, che però deve essere portata al suo estremo logico-tecnologico – è che nel tempo il senso stesso dell'oggetto iscritto tende a smarrirsi. La natura semiotica – codificata, anche se in modo complesso – del prodotto acustico perde di rilevanza, e lascia spazio all'attenzione verso *il suono in sé*. La riproduzione sonora fa i conti con un'articolazione *priva di significato*. Gli esperti di *sound studies* osservano che la fonografia favorisce la valorizzazione di materiali acustici che nel tempo ci avvicinano o alle sonorità variabilissime del mondo (il cosiddetto *soundscape*) o alla manipolazione di suoni artificiali (musica elettronica, *sampling* ecc.).¹⁴

A noi interessa la seconda conseguenza, di importanza capitale. Lo stesso, laicissimo (e leggermente positivista) Bartók l'aveva suggerita, quando aveva affermato in modo quasi prescrittivo l'importanza di *entrare a far parte* – almeno provvisoriamente – *delle*

¹³ Béla Bartók, *Come e perché dobbiamo raccogliere la musica popolare?* [1935-1936], in Id., *Scritti sulla musica popolare*, ed. Diego Carpitella, Torino, Boringhieri, 1977, pp. 48-73: 50 e 70.

¹⁴ Cfr. S. Dotto, *Voci d'archivio*, in particolare pp. 10-13, 33-38, 102-106; ma il *Leitmotiv* dell'intero libro è la documentazione delle molte sfaccettature teoriche e storiche di una simile tesi.

«The lunatic is in my head»

comunità di cui si vuole documentare la voce.¹⁵ Se la fonografia, quasi inevitabilmente, riduce l'importanza estetica del canto o della novella da preservare, le esigenze intrinseche dell'evento chiedono la *condivisione* di aspetti anche *sociali* del mondo rappresentato. Ripeto: non si tratta solo di registrare probamente un accadimento – cosa peraltro quasi impossibile. Ascoltare il diverso significa capirne e in qualche modo *condividene i modi d'esistenza*.

In Italia – non c'è quasi bisogno di ricordarlo – certe esigenze passano attraverso il pensiero di Antonio Gramsci, che in pagine memorabili dei *Quaderni del carcere*¹⁶ teorizza la necessità politica di cogliere il significato sociale delle tradizioni popolari. L'approdo di questo percorso è costituito dalla riflessione di Ernesto de Martino. E si tratta di un'iscrizione altamente problematica dal punto di vista pratico e teorico (de Martino lavora a lungo all'elaborazione di certi concetti), ma chiara nelle linee di fondo. La chiamerei un'*iscrizione sociale*. Il ricercatore insomma finisce per *iscrivere se stesso* nel mondo che documenta. Non solo vi si aggira attivamente e cerca di familiarizzarsi con esso, ascoltandolo nel modo più corretto possibile; ma finisce per sentirsi «compagno» delle realtà che studia.¹⁷ La «crisi della presenza» riconosciuta nel

¹⁵ Cfr. B. Bartók, *Come e perché dobbiamo raccogliere la musica popolare?*, p. 55.

¹⁶ Cfr. Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci, ed. Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, Quaderno 27 (XI), 1935, *Osservazioni sul "Folclore"*, vol. III, pp. 2312-2317. Da una considerazione del folclore come «elemento "pittresco"», o più esattamente come «materiale da erudizione», secondo Gramsci si deve passare a un suo studio come «"concezione del mondo e della vita" [...] in contrapposizione [...] con le concezioni del mondo "ufficiali"» (p. 2312).

¹⁷ Cfr. Ernesto de Martino, *Gramsci e il folclore*, «Il calendario del popolo», 91 (1952), p. 1109. Una ricostruzione attenta alle sfumature del pensiero demartiniiano è offerta da Amalia Signorelli, *Ernesto de Martino. Teoria antropologica e metodologia della ricerca*, Roma, L'asino d'oro, 2015, cfr. in particolare pp. 34-62.

milieu contadino può unirsi allo stesso tipo di crisi che si patisce nella civiltà borghese, diciamo pure nella città moderna. La «popolarità subalterna» dei diseredati che vivono oltre Eboli può e deve essere messa in relazione con la nostra stessa subalternità.¹⁸ La ricerca del bene e del bello popolare, che aveva motivato la mossa iniziale, viene rimpiazzata – oltre la dimensione scientifica – da preoccupazioni di ordine politico e sociale. In questo modo, e di nuovo, è il testo stesso a smarrire la propria identità: ma per divenire parte di qualcosa di più grande e complesso.

I.5.3.

È una sintesi spericolatissima, quella che ho appena proposto; ma acquista un senso meno sbrigativo se cerchiamo di metterla in contatto con un altro percorso – ora interno, ora a dominante romanzesca – che finisce per giungere a un risultato simile, a un'iscrizione foriera di una crisi e di un mutamento di prospettiva. È per lo meno dai primi decenni dell'Ottocento (*Emma* di Jane Austen risale al 1815) che il discorso indiretto libero tenta di suggerire *come* i discorsi d'altri vengono percepiti, *quale* prospettiva personale è suscettibile di formare (= dare forma a) / *de*-formare le strutture sceniche del dialogo. Ma la ricezione della parola altrui implica nel corso del secolo, di nuovo, una curvatura – che poi è una motivazione – anche di tipo scientifico, sperimentale. Intorno alla metà dell'Ottocento gli studi di linguistica si orientano sempre più chiaramente verso una descrizione oggettiva dei suoni del linguaggio, e nel 1865 in Francia si usa per la prima volta la parola *phonétique*, mentre ventitré anni dopo sarà escogitato l'Alfabeto fonetico internazionale (IPA).

¹⁸ Ernesto de Martino, *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, "Società", 5 (1949), pp. 411-435: 423.

«The lunatic is in my head»

Ma la data per noi decisiva è il 1881. In quell'anno lo psicologo Victor Egger pubblica a Parigi un trattato di «psicologia descrittiva» intitolato *La parole intérieure* (che forse andrà tradotto in italiano come “il discorso interiore”). In discussione è proprio l'articolazione del pensiero. Secondo Egger il pensiero si struttura come un parlato intimo, dal momento che quando pensiamo *udiamo* un discorso in effetti paragonabile a quello esterno. Si tratterebbe di una voce che si differenzia da quella percepita con le orecchie solo per una questione di estrema flebilità. Infatti, «il discorso esterno più fioco è ancora un rumore che supera in intensità il discorso interiore». ¹⁹ Quest'ultimo si manifesta come un incessante «ronzio» (in francese *murmure*) di cui non siamo pienamente consapevoli:

la sua sonorità non è in grado di risvegliare e mantenere viva l'attenzione, e tuttavia, per quanto sia flebile e poco varia, l'udiamo (*entendons*) sempre distintamente, poiché siamo ad essa interessati e siamo abituati ad ascoltarla (*écouter*).

Tra l'altro, la voce in questione compie una sorta di azione *mimetica*, per cui il nostro pensiero così vocalizzato riproduce anche le sonorità di altre persone, nonché di eventi musicali o rumorosi. Viene ascoltata sia l'enunciazione interna dell'io sia quella altrui, che è in questo modo ricondotta a una dominante *endofasica*. La voce interiore è l'«eco debole ma fedele della nostra voce individuale»,

ma può anche imitare voci differenti dalla nostra; possono essere riprodotti interiormente i timbri più vari, le pronunce più strane, e, allo stesso modo, ogni suono naturale.

¹⁹ Victor Egger, *La parole intérieure. Essai de psychologie descriptive*, Paris, Germer Baillière, 1881, p. 68; le citazioni successive ivi e a p. 43 (traduzioni mie).

Il fatto è interessante e sintomatico, perché si colloca in un dominio teorico diametralmente opposto a quello (esaminato qui sopra nel § I.4.4.) di cui Bachtin, Benveniste e Jakobson sono fautori. Se in Bachtin, lo ricordo, implicito in un monologo c'è sempre un dialogo (per lo meno virtuale), in Egger accade invece che anche la “replica”, la parola rivolta al soggetto, è assorbita – e neutralizzata nel suo ruolo di risposta – dall'attività nascosta della persona.

Ci ritorneremo tra pochissimo. Abbastanza chiaramente, tutto ciò ha a che fare con la filosofia di Henri Bergson; ed è accertato che questi abbia preso molto da Egger, pur avendolo citato nei suoi studi solo di rado e marginalmente (pare anche per ragioni di rivalità accademica).²⁰ La fenomenologia dell'ascolto è imparentata, con tutta evidenza, con un tempo soggettivo e con l'esperienza qualitativa della “durata” in quanto opposti ai comportamenti sociali. Un *Leitmotiv* novecentesco, questo – va da sé.

È lo stesso Egger ad avere usato l'espressione «monologo interiore» per definire un simile processo.²¹ La sua interpretazione psico-linguistica del pensiero tematizza, e prova a iscrivere, una seconda *alterità*. In fondo, quel *murmure* è riconducibile a esperienze devianti come la glossolalia, la «lingua giubilatoria» e altre «utopie vocali», secondo la definizione di Michel de Certeau. A fianco dunque della fonetica sperimentale, si profila

una lingua *altra*, sfuggente alla definizione del segno e ad ogni trascrizione fonetica, [che] attraverso gli enunciati e rompe il rapporto fra le parole e le cose.²²

²⁰ Cfr. Victor Egger e Henri Bergson. *Alle origini del flusso di coscienza. Con due lettere inedite di William James e di Henri Bergson a Egger*, ed. Riccardo Roni, Pisa, ETS, 2016.

²¹ V. Egger, *La parole intérieure*, p. 104.

²² L. Santone, *Egger, Dujardin, Joyce*, p. 36; a p. 42 è citato il saggio di Michel de Certeau, *Utopies vocales: glossolalies*, “Traverses”, 20 (1980), pp. 26-37.

«The lunatic is in my head»

Non c'è quasi bisogno di dire che, subito a ridosso di quel 1881, il modernismo narrativo lavora alacremente per mettere a partito una simile opzione. Lo *stream of consciousness* in tutte le sue declinazioni, ma in particolare nella capacità tipicamente joyciana di dare forma a una mescolanza non gerarchizzata di segnali psichici e sonori, appare perfettamente all'altezza del compito. «Shut your eyes and see». In *Proteus* di *Ulysses* Stephen Dedalus comincia a entrare in se stesso nel momento in cui abbandona la centralità del senso della vista e assume una posizione diversa, appunto d'ascolto:

Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells. You are walking through it howsomever. I am, a stride at a time. A very short space of time through very short times of space. Five, six: the *nacheinander*. Exactly: and that is the ineluctable modality of the audible.²³

Ma già lo Stephen del 1914 aveva mostrato come la possibilità di far sprofondare nell'intimo la fisicità di una parola ascoltata è il meccanismo che presiede a ogni attività coscienziale narrata, a ogni pensiero rappresentato. Il suggerimento sonoro è cioè indiscindibile dalla reazione interiore. In conformità alla precisa indicazione di Egger, la nostra soggettività elabora l'input fisico e lo *mentalizza*, lo *monologizza*, trasformandolo in un ronzante mormorio.

Siamo verso l'inizio di *A Portrait of the Artist as a Young Man*, in presenza del protagonista fanciullo che così reagisce alle espressioni sconvenienti di un compagno (ho corsivizzato la frase in indiretto libero, anaforica, “di reazione”, che a sua volta è cataforica rispetto agli sviluppi del successivo *narrated monologue*):

²³ Siamo a p. 37 dell'*editio princeps*. Paris, Shakespeare and Company, 1922.

Cantwell had answered:

– Go and fight your match. Give Cecil Thunder a belt. I'd like to see you. He'd give you a toe in the rump for yourself.

That was not a nice expression. His mother had told him not to speak with the rough boys in the college. Nice mother! The first day in the hall of the castle when she had said goodbye she had put up her veil double to her nose to kiss him: and her nose and eyes were red. But he had pretended not to see that she was going to cry. She was a nice mother but she was not so nice when she cried.²⁴

Più esattamente. Chi conosca le vicende del cosiddetto post-flaubertismo, sa che una simile dinamica è normale in una precisa area del romanzo ottocentesco; e che le sue radici affondano nella tecnica del dialogo teatrale e realista. Ne abbiamo visto un paio di esempi verghiani, qui sopra (cfr. § I.2.2.).²⁵ Ma adesso dobbiamo verificarne le propaggini “psicologiche”.

Quando una parola detta entra nell'orbita di una personalità particolarmente fragile – specie se fanciulla o donna – le convenzioni tardo-realiste incoraggiano l'adito ai recessi della mente. Nei *Viceré* di De Roberto (1894), in continuità del resto con *L'illusione* (1892), è questo il caso tipico di personaggi indifesi e “sensibili” come Matilde Palmi e la di lei figlia Teresa Uzeda. Teresa, fin da bambina, è mostrata reagire all'intreccio delle relazioni sociali in termini di massima ricettività dolente. Per cogliere questa dinamica, leggiamo un passo tratto dall'*Illusione*. Si noti il breve indiretto libero (segnalato dal corsivo, come nel caso delle due congiunzioni avversative), insieme con il contrappunto fra parti parlate e parti narrate. In definitiva, le seconde registrano la ricaduta intima delle prime, nella prospettiva di Teresina che soffre per i litigi dei

²⁴ Siamo a p. 4 dell'*editio princeps*, New York, B. W. Huebsch, 1916.

²⁵ Rispetto agli esempi verghiani, qui prevale lo spazio dell'individuo, la sua reattività. *Via Verga*, De Roberto anticipa James Joyce.

«The lunatic is in my head»

famigliari. Il nonno («il barone») è appena tornato, e la bambina (sempre designata dal pronome femminile di terza persona) passa dal gioco smemorato all'ansia:

Entrò anche Miss, per riverire il barone, chinandosi tutta d'un pezzo, come se avesse inghiottito il manico della granata; e per avvertire subito dopo:

“Maintenant, mesdemoiselles, c'est l'heure de votre leçon.”

Laura quasi stava per seguirla, ma ella saltò su:

“Ah, vous savez, Miss, aujourd'hui c'est fête... c'est l'arrivée de grand-papa; on ne travaille pas!”

Discussero un poco, finché quell'antipatica si decise a lasciarle tranquille. Il nonno frattanto, frugando in fondo alle valige, ne aveva cavato due pupattole grandi, vestite di tutto punto; alla vista delle quali Laretta rimase estatica ed ella ricominciò a saltare. Si rifugiarono insieme in un cantuccio, a prender possesso dei regali; tratto tratto *però* ella alzava il capo, guardava dalla parte della mamma e del nonno che parlavano un'altra volta a bassa voce; udiva qualche parola ogni tanto; il nonno che borbottava: ‘Ci penserò io... Avrò da fare con me!...’ e la mamma che rispondeva, portando il fazzoletto agli occhi, ‘No, no, per carità!... No, no, lascialo stare!...’ *Parlavano del babbo?*

Come sempre, il babbo rincasò tardi, Stefano allora venne a prendere le bambine e le condusse via.

“L'ha forse col babbo, il nonno,” domandò ella alla cameriera “che non l'ha neppur salutato?”

“Niente affatto; perché dovrebbe averla con lui?”

Però a desinare il babbo non comparve [...].²⁶

A mano a mano che la letteratura insegue la parola recondita, finiscono per sgretolarsi le stesse strutture fondanti la narrazione

²⁶ Federico De Roberto, *L'illusione*, in Id., *Romanzi, novelle e saggi*, ed. Carlo A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1984, p. 5. Per la gestione grafica delle virgolette qui adottata, cfr. *infra*, §. IV.3.1., nota 1.

convenzionale. Iscrivere questa specifica alterità, ossia la *parole* del pensiero, significa prendere atto, nei primi due decenni del XX secolo, che il mondo appena scoperto configge con gli equilibri narrativi conquistati dal realismo, e anche dalle prime prove moderniste. Se il “fuori” è suscettibile di ribaltarsi nel suo opposto, che è in grado di ri-dirlo e di ri-codificarlo, sono messe in dubbio le passate gerarchie e la stessa scrittura va incontro a quella mutazione, per lo meno virtuale, su cui assiduamente ha attirato la nostra attenzione Roland Barthes.

Intorno al 1911, del resto, Sigmund Freud scriveva pagine decisive intorno a quell'autorevole personaggio che non molti anni prima aveva descritto con linguaggio molto franco e diretto una «coazione a pensare»:

L'essenza della coazione a pensare consiste nel fatto che l'uomo viene costretto a pensare incessantemente, in altre parole il diritto naturale dell'uomo di concedere la quiete necessaria ai nervi del suo intelletto, non pensando a nulla di tanto in tanto (come accade nella forma più pronunciata del sonno), fu limitato fin dagli inizi dai raggi che erano in rapporto con me e che continuamente bramavano di sapere a che cosa stessi pensando. Ad esempio mi si poneva addirittura con queste parole la domanda: “A che cosa stai pensando adesso?”²⁷

Faccio fatica a interpretare questo passo senza richiamare quanto Barthes scrisse a proposito del *Lied*: «Chi, nel mio corpo, a me che ascolto, canta il lied?».²⁸ In ultima analisi l'ascolto, secondo il percorso narrativo che stiamo seguendo, propizia qualcosa come un'iscrizione di natura in senso lato *corporea*. La soggettività

²⁷ Daniel Paul Schreber, *Memorie di un malato di nervi* [1903], ed. Roberto Calasso, Milano, Adelphi, 1974, pp. 67-68.

²⁸ Roland Barthes, *Il canto romantico* [1976], in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 274-280: 276.

«The lunatic is in my head»

– il pensiero, *il proprio pensiero* – con cui l'io narrato si intrattiene, fa saltare un sistema di valori ereditati, e si scopre *detta* da un discorso altro che la soggioga, che la spiazza.

E non si tratta, sia chiaro, di un persino troppo ovvio solipsismo (di un io che si muove “liberamente” come in una partitura lirica, e nemmeno dell'*Erzähler* di Benjamin che dice la propria esperienza), bensì di qualcosa di più meccanico, quasi di automatico (questo del resto ci ricorda il presidente Schreber). È il dispositivo di restituzione della coscienza, un dispositivo *in terza persona* com'è quello dell'indiretto libero, a constatare – a un certo punto del suo percorso – che *quella* parola rappresentata annulla i confini tra interno ed esterno. Che le persone messe in movimento dal romanzo vivono in un ambiente molto più intricato rispetto a quello “teatrale” del Realismo. E che quindi, inevitabilmente, la soggettività della coscienza così presentata evoca una persona-corpo imprigionata nelle parole, in balia di un processo che il sé dislocato non controlla più.

I.6. ORIZZONTI SCHIZOGENICI: OLTRE LE QUESTIONI STORICHE

I.6.1.

Doppia iscrizione appunto: l'ascolto della voce *esterna* destabilizza le gerarchie dell'etnologo o etnomusicologo messo di fronte alla dissoluzione di ogni risarcimento estetico; l'ascolto della voce *interna* in ambito romanzesco è preliminare non solo alla crisi del personaggio ma proprio l'indebolimento delle impalcature discorsive che consentivano alla forma romanzo di durare nel tempo. Non è il caso, direi, di spendere altre parole su temi pertrattati. Stiamo osservando in una diversa prospettiva – dalla parte dell'ascolto, appunto – cose molto note, e infiniti approfondimenti dovranno essere prima o poi fatti.

Si tratterà, piuttosto, di riprendere in sintesi alcune delle questioni più generali che, a loro volta, additano una possibile, futura valorizzazione di quel “mezzo” o “abilità” o “sensorio” così poco studiato com'è l'ascolto. E sarà il caso di dare di nuovo la parola a Peppino Ortoleva, convocato di striscio all'inizio di questo capitolo. Con grande precisione, in anni non lontani è da lui stata denunciata la condizione di marginalità in cui versa la dimensione aurale; e non solo dal punto di vista storico. Abbiamo visto che i nuovi mezzi di riproduzione del suono, dal fonografo in poi, stanno rendendoci sempre più consapevoli dei confini inesplorati

«The lunatic is in my head»

dell'ascolto; e una certa antropologia ha additato il radicamento pubblico di qualcosa che avrebbe potuto restare confinato nel mondo dei puri valori d'arte (la poesia del popolo, la sua creatività originaria). La macchina fonografo, così come il più raffinato registratore digitale – dichiara Ortoleva – «non dematerializza [...] il mondo dei suoni [...] ma al contrario introduce un elemento di minore astrattezza: un qui e ora sonoro, un suono sporco diverso da quello eseguito dagli strumenti, la possibilità di una musica concreta».¹ Eppure, non archiviamo davvero, non ascoltiamo con attenzione, l'intera gamma dell'udibile. C'è una selezione. A rendere ascoltabili le registrazioni potenziali hanno contribuito precise dinamiche ideologiche e di potere che, per esempio, hanno privilegiato dapprima la registrazione del bel canto lirico, e poi hanno presieduto agli standard di resa della musica classica, con prevalenza del canone romantico.² Come Bartók ha insegnato, quei dispositivi ci permettono di cogliere altro, sfumature sonore che prima non udivamo; e le nuove iscrizioni sonore ci allontanano, o dovrebbero allontanarci, dal platonismo della musica tonale. Ma resta il fatto che un certo tipo di modernità ha fatto di tutto per relegare ai margini ciò che contraddice il suono “educato”, con l'obiettivo di limitare – disciplinandoli – gli ambiti dell'ascolto.

Lo stesso non può dirsi – ricorda Ortoleva – per la vista. Qui l'innovazione tecnologica ha seguito il percorso opposto, anche sul piano del consenso pubblico. La fotografia (e, aggiungiamo, la parallela pratica pittorica impressionista) ha allontanato le arti del visivo dalla concretezza della realtà, aprendo la strada al non-figurativo e all'astrattismo, alla sensibilità per le pure forme dematerializzate. Insieme, l'idealismo – per così dire – dell'esperienza visiva risulta generalmente accettato anche a livello di senso e di sensorio comune. Basti pensare alla pubblicità e alle arti grafiche

¹ P. Ortoleva, *Le tecnologie del suono*, p. 81.

² P. Magaudda, *Per una storia sociale della fonografia*, pp. 27-30.

in genere, che possono essere svincolate dalla necessità di tratteggiare con fedeltà il referente fisico. E forse non è un caso che l'arte concettuale abbia avuto a che fare inizialmente con il visivo, giacché l'occhio del Novecento ha imparato a guardare in modo duttile e a vedere *oltre* la fisicità dell'immagine. Il *fono-grafo* è solo una macchina, mentre il *foto-grafo* è innanzi tutto una persona:³ molto difficile immaginare – fuori di un ambito d'avanguardia – una scrittura musicale realizzata con un'ampia gamma di suoni, rumori compresi; fin troppo ovvio, invece, che con la luce si possa comporre qualcosa di efficacemente espressivo, se non di artistico, e che un largo pubblico possa accettarlo. John Cage è stato ed è un musicista per pochi intenditori; Andy Warhol ha goduto e gode di una popolarità planetaria.

Non solo. Dietro questa marginalità dell'ascolto, agisce anche un altro fattore, più specificamente mediale. In parole povere (come peraltro abbiamo già osservato), secondo Ortoleva agisce una «falsa coscienza» dell'universo mediatico⁴ che discrimina il campo del suono a vantaggio di quello dell'immagine. Solo eccezionalmente, il *soundscape* in cui viviamo riesce a essere messo al centro di una piena consapevolezza intellettuale (la teorizzazione di Luigi Russolo intorno ai rumori, qualche folgorante pagina di Proust, la riflessione di Elliott Gould sull'arte registrata...). E anzi accade che quanto più il nostro universo acustico si è trasformato e forse complicato, tanto meno prestiamo attenzione a certe questioni.

Per fare un solo esempio, in massima sintesi, si pensi che il suono registrato ha seguito un percorso “simbolico” del tutto distinto da quello della fotografia (e della cinematografia). Il suono è riprodotto, certo, ma l'*evento* sonoro mantiene la sua unicità, che si dà nel tempo di ogni nuovo ascolto. I media sonori hanno cioè

³ Cfr. P. Ortoleva, *Le tecnologie del suono*, p. 79.

⁴ Ivi, pp. 83-84.

«The lunatic is in my head»

determinate capacità *schizofoniche*, in grado di «rimuovere suoni e voci dal loro contesto “originario” rendendoli ascoltabili in ogni momento successivo». ⁵ Una registrazione sonora lavora secondo una particolarissima *schizogenia*, una genesi diffratta, che la tiene ben lontana da ciò che accade alla riproduzione fotografica. Si tratta di temi poco studiati, specie in Italia, e a volte sembra che la riproducibilità tecnica di un quadro e quella di una sinfonia rispondano ai medesimi principi “benjaminiani”. Cosa che, a ben vedere, non è. Paradossalmente, la registrazione di un accadimento aurale ne esalta l'unicità (persino in termini “culturali”⁶), anche se instaura la dinamica sdoppiata che si diceva.

Eppure. Eppure, siamo tuttodì circondati da microeventi sonori che caratterizzano la nostra vita di animali planetari, isolati dentro sfere di ascolto apparentemente solo individuali. Ripeto: una tale pervasiva centralità del *sound* non scalfisce l'idea che la nostra sia, essenzialmente, la civiltà dell'immagine.

Dunque – suggerisce Ortoleva – in futuro dovremo essere tenuti a produrre una «riflessione critica sull'intera autorappresentazione mediatica della nostra cultura»,⁷ per riuscire a riconoscere al dominio aurale il suo giusto posto, la funzione in effetti svolta.

I.6.2.

Credo però che una revisione del genere dovrebbe soprattutto sciogliere un nesso ingarbugliatissimo. Cioè, dovrebbe venire a

⁵ S. Dotto, *Voci d'archivio*, p. 104.

⁶ E poco importa se, dagli anni Quaranta-Cinquanta in poi, l'evento “unico” si compone di tracce sonore sovrapposte realizzate in tempi diversi. L'intenditore di musica feticizza *quella* registrazione e non un'altra, a prescindere dalle modalità della sua realizzazione.

⁷ P. Ortoleva, *Le tecnologie del suono*, p. 90.

capo di quel legame che intreccia una questione *teorica* con una *storica*, e ci porta a confondere le due realtà schiacciando la prima sulla seconda, e viceversa.

Prevedibilmente, una simile ambiguità trova le sue (peraltro feconde) radici nel pensiero di Roland Barthes. Intanto, la già ricordata voce dell'*Enciclopedia* Einaudi molto sintomaticamente ha un fondamento tipologico su basi storico-antropologiche. In estrema sintesi, date tre maniere di ascolto –

1. l'ascolto basato sugli indizi,
2. l'ascolto come decifrazione,
3. l'ascolto dell'inconscio

– possiamo dire che il primo nasce in un contesto prelinguistico, il secondo ha a che fare con il linguaggio (con una semiosi linguistica), il terzo con gli sviluppi non solo della psicoanalisi ma con la consapevolezza favorita dai media novecenteschi (è ricordato in particolare il telefono). In senso ancora più schematico:

- il tipo 1. è il cacciatore nomade che deve proteggere la propria comunità da assalti esterni;

- il tipo 2. è l'individuo "plutarchiano", socialmente disciplinato, che elabora codici di lettura della realtà culminanti in precise pratiche codificate (quelle – ripeto – del *credente*, del *discepolo*, del *paziente*⁸);

- il tipo 3. è l'individuo della modernità che attraverso l'azione orizzontale del significante e la possibilità di *ascoltare l'ascolto* si libera dai vincoli ereditati.

Con un gesto azzardatissimo, potremmo persino aggiungere che la soggettività pienamente installata nei nuovi media (digitali compresi) dovrebbe approfittare delle condizioni aurali emancipatorie che essi promettono.

Ma qui bisogna fermarsi. Perché in realtà larga parte della teorizzazione barthesiana di fatto addita una possibilità di pensare

⁸ Cfr. *supra*, il testo cit. nella nota 3, di § I.5.1.

«The lunatic is in my head»

l'ascolto soprattutto *teorica*, appunto *non* storica, indipendente dunque dai fenomeni puntuali in cui si manifesta. Certo, quando in quel bellissimo saggio del 1976 intitolato *Il canto romantico* Barthes parla di *Lieder*, è messa a fuoco una questione riconoscibile a causa della sua collocazione temporale romantico-borghese perfettamente (anche se inquietamente) ottocentesca; al tempo stesso però, l'invocata, affabile *intimità* tra il corpo del cantante e quello dell'ascoltatore, che si manifesta nella prima metà dell'Ottocento, dice qualcosa di molto più generale. Vale a dire, dice il «*godimento* fantasmatico del mio corpo unificato», «una musica che non ha senso se non perché io possa cantarla dentro di me con il mio corpo».⁹ L'*inattualità* del canto romantico consiste in un richiamo molto generale a una voce primamentale che fisica, o, più esattamente, a una voce la cui fisicità è quella che implica il *mio embodiment*, gli fa appello e in qualche modo lo inverte.

Dove insomma, fin troppo evidentemente, la mozione storicistica stinge sullo sfondo di quella di principio. E l'intero discorso deve essere letto alla luce della ben nota nozione di *significanza*, di produzione di un senso non stabile, sfuggente, «che lotta con la scrittura», ecc., su cui non è il caso d'insistere.

Semmai, si dovrà rilevare come una vera e propria disseminazione di «barthesismi» sia una strada obbligatoria per chi si muove in questo dominio. Faccio solo due esempi. Un non facilissimo ma certo suggestivo libro di Gabriel Bergounioux, che ha come obiettivo la fondazione di qualcosa come una «linguistica interiore», una linguistica dell'endofasia, sembra partire proprio dalle pagine di Barthes. Scopriamo infatti che la tesi di questa ricerca è che l'endofasia consista in uno scambio verbale in cui chi parla si confonde con chi ascolta, secondo una trafila sottratta alla co-

⁹ R. Barthes, *Il canto romantico*, p. 276.

municazione ordinaria.¹⁰ Ancora più scopertamente, l'idea di un *ascolto dell'ascolto altrui* agisce nel lavoro del musicologo Peter Szendy, autore peraltro tenuto in gran stima da Jean-Luc Nancy. Nel 2001 Szendy prende spunto dall'imperativo enunciato da Barthes nel lontano 1977 e si chiede esplicitamente: «si può *fare ascoltare un ascolto?*». ¹¹ L'obiettivo, nondimeno, è più pragmatico che speculativo, e l'idea dominante è mettere meglio a fuoco le pratiche sociali dell'*écoute*, attività sempre in corso ma che, paradossalmente, non viene studiata e *ascoltata* con la giusta attenzione.

Né si tratta solo di un gioco di parole, beninteso. Lo sapeva benissimo Calvino, quando nel suo racconto uscito postumo, *Un re in ascolto* (ma già declinato nel 1984 in forma di libretto per un'opera di Luciano Berio¹²), metteva in relazione l'ascolto di una voce femminile da parte del protagonista con il desiderio che costei potesse udire quell'ascolto. Nel 2003 Adriana Cavarero, in *Filosofia dell'esperienza vocale*, su questo spunto ha costruito una serie di considerazioni meritamente famose (in un'importante antologia di *Sound studies* un passo tratto da questo libro concorre all'esemplificazione della questione vocale, sullo stesso piano di scritti di Derrida e Barthes).¹³ Due punti in particolare vanno osservati: il racconto del re che ascolta il proprio ascolto da parte di una donna lontana *non* suggerisce una comunicazione in senso con-

¹⁰ «L'*endofasia* consiste in un'interazione nel corso della quale chi parla si confonde con chi ascolta, un uso della lingua che sembra essere sottratto alla comunicazione, un discorso che tace». Gabriel Bergounioux, *Le moyen de parler*, Paris, Verdier, 2004, p. 26 (trad. mia).

¹¹ Peter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, précédée de *Ascoltando* par Jean-Luc Nancy, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 22 (trad. mia).

¹² Cfr. *infra*, § II.6.

¹³ Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 7-23; cfr. *The Sound Studies Reader*, ed. Jonathan Sterne, Oxford - New York, Routledge, 2012, pp. 520-532.

«The lunatic is in my head»

venzionale (emittente-destinatario), ma la *messa in contatto* di due unicità, legittimate da qualcosa come un'«intenzione reciproca d'ascolto». La voce altrui è oggetto d'una riflessione di cui è protagonista il proprio ascolto, come proiezione appunto di un supposto e reciproco atteggiamento d'altri, dell'altro. Si recupera in questo modo la possibilità, secondo Cavarero, che la voce acquisti una significanza, un senso fluido che il pensiero filosofico tradizionale tenderebbe invece a trascurare. Perché insomma nell'unicità di questo scambio comunicativo “senza comunicazione” è possibile collegare la convenzionalità della lingua a ciò che alla convenzione sfugge. Da questo possibile, auspicato, *giusto* ascolto siamo invitati a istituire una relazione che, «pur risuonando anche e innanzitutto nella voce che non è parola, continua a risuonare nella parola, cui la voce umana è costitutivamente destinata».¹⁴

Sarebbe bello, su queste basi, addentrarsi in certi saperi iniziatici, addirittura nel mondo sufi, e cercare di cogliere gli antecedenti gnostici di un certo tipo di esperienza (tanto più che alla base del misticismo musicale coranico c'è l'idea che nell'ascolto amore, amante e Amato possono fondersi, si rivelano essere una sola cosa¹⁵); e comunque non va dimenticato che, come suggerito anche da Kittler, prendere sul serio il *sound* significa quasi inevitabilmente mettere in discussione confini e gerarchie. Piuttosto, varrà la pena indugiare un attimo (tornerò a farlo nel § II.3.) sul pensiero di Jean-Luc Nancy e sulla dimensione *metessica*, ossia partecipativa, dell'ascolto.¹⁶ Perché, in fondo, proprio a questo obiettivo mi sembra tenda ogni proposizione che intenda porta-

¹⁴ A. Cavarero, *A più voci*, p. 20.

¹⁵ Jean During, *Musica ed estasi. L'ascolto mistico nella tradizione sufi* [1988], Roma, Squilibri, 2013, p. 39.

¹⁶ Jean-Luc Nancy, *All'ascolto* [2002], ed. Enrica Lisciani Petriani, Milano, Cortina, 2004. Cfr. anche, per la nozione di metessico, Jean-Luc Nancy, *L'immagine: mimesis e methexis*, in *Ai limiti dell'immagine*, ed. Cle-

re alle estreme conseguenze un ragionamento sull'ascolto, e non solo sul versante della teoria.

Intanto, per Nancy è chiaro che edificare un sapere sull'esperienza del sonoro significa *accettare* e *agire* la fluidità, la volatilità della conoscenza, la sua possibilità di dissolversi: di contro alla concettualizzazione del visivo, che *finge* una stabilità illusoria. Mi sembra, quest'ultima, un'interpretazione plausibile del seguente passo:

Vi sarebbe, quantomeno tendenzialmente, più isomorfismo fra il visivo e il concettuale, se non altro per la ragione che la *morphé*, la "forma" implicata nell'idea di "isomorfismo", è immediatamente pensata o afferrata nell'ordine visivo. Il sonoro, viceversa, trascina via la forma. Non la dissolve, piuttosto l'allarga, le dà un'ampiezza, uno spessore e una vibrazione o un'ondulazione al cui disegno non fa che approssimarsi di continuo. Il visivo permane fin dentro il proprio dissolvimento, il sonoro invece appare e si dissolve giù nella propria permanenza.¹⁷

Se dalla parte del visivo agisce qualcosa come una fragile *messa in evidenza*, la produzione di qualcosa di solo apparentemente icastico, dalla parte delle attività auditive c'è una più efficace, più preziosa, ancorché non agevole, *messa in risonanza*. E far suonare una seconda volta ("far ri-suonare") significa avvicinarsi molto meglio alla *verità*, in quanto la «verità "stessa" come transitività e transizione incessante tra un venire-e-partire [...] deve essere ascoltata più che vista».¹⁸ Ma, attenzione, non si tratta di un ascolto di primo grado, immediato (il cui risultato, paradossalmente, comporterebbe la scomparsa del suono stesso), ma della capa-

mens-Carl Härle, Macerata, Quodlibet, 2005, pp. 13-28.

¹⁷ Jean-Luc Nancy, *All'ascolto*, p. 6.

¹⁸ Ivi, p. 8.

«The lunatic is in my head»

cità di *prolungare* il suono, quasi di “spaziarlo”, di farlo respirare; più esattamente, si tratta di *riflettere* sul suono. Senso che sfugge al nostro controllo volontario (chiudere le orecchie è cosa ben diversa che chiudere gli occhi), quello dell’udito chiede una meta-riflessione più complessa rispetto a quanto accade con la vista. Udire è, insieme, troppo immediato e troppo complesso, se preso in seria considerazione, se messo al centro di una speculazione ben attrezzata. Ciò significa, volta per volta, collocarsi dentro lo «spazio di un rinvio», accettare «una “medesimezza temporale” essenzialmente mobile», «risalire completamente a monte della significazione, andando verso il senso allo stato nascente»,¹⁹ e ciò accade fondamentalmente perché

si tratta di risalire o di aprirsi alla risonanza dell’essere o all’essere come risonanza. Il “silenzio” [...] deve essere sentito non come una privazione, ma come un dispositivo di risonanza.²⁰

Ora, una simile condizione in senso lato meta-sonora non favorisce un percorso unicamente individuale, come se ci trovassimo di fronte a un processo coscienziale. Né si tratta di pensare alla comunicazione di un contenuto, quanto alla sua *messa in comune*, alla possibilità di viverne la ripercussione *collettiva*, alla stregua di un bene condiviso, anzi proprio di un *bene comune*. Nancy parla di una condizione *metessica*, ripeto. In ultima analisi, della possibilità di partecipare a qualcosa di simile a un rito, alla fruizione sociale di un senso aperto, che accetta la propria ulteriore apertura problematica quale garanzia di verità. Non a caso, Nancy tende a vedere nella poesia un ascolto ritualizzato;²¹ e più avanti coglieremo (nel § II.3.1.) il legame fra il metessico di Nancy e l’epidittico

¹⁹ Ivi, rispettivamente pp. 15, 26, 43.

²⁰ Ivi, p. 33.

²¹ Cfr. ivi, pp. 56-57.

di Culler. La poesia può essere considerata il campo in cui ancora oggi è messa in pratica la valorizzazione conoscitiva di un senso, sì, labile e fluido, che però grazie a una ricorsività normata socialmente (grazie a un ri-ascolto) continua a modularsi nel tempo; e ad accrescersi. Ma molto altro ci sarebbe da dire e soprattutto da studiare.

Centrale è per noi, adesso, appurare che affidarsi all'alea dell'ascolto, alla pericolosità della sua azione così sfuggente, significa elaborare qualcosa come una coscienza, oltre che mediale, sociale e collaborativa. Un pensiero dell'ascolto e sull'ascolto implica la costruzione di una riflessione in ultima analisi pubblica, politica, che metta in discussione alcune delle gerarchie concettuali oggi in vigore. Abbiamo preso atto della parabola di de Martino, nel corso della quale è stato scardinato, e in maniera risoluta, il mondo chiuso di un sapere. Ma nel settore dei nuovi media, davanti a una frammentazione che nel web tende a farsi sempre più anomica, il richiamo a qualcosa che siamo tenuti a definire «bene comune» appare improrogabile. Il confronto con la fragilità del senso cui l'ascolto adeguatamente praticato ci spinge deve essere sprone a misurarci con ciò che al momento ci appare privo di una riconoscibile direzione; ma che, a pensarci sopra un attimo – dunque a *lasciarlo suonare* una seconda volta –, tutti ci riguarda.





II

LA PERFORMANCE
DALLA PARTE DELL'ASCOLTO





II.1. UNA PREMESSA

Cominciamo dall'oralità, dunque, più esattamente da alcuni modi della performance. L'obiettivo è capire come il soggetto borghese abbia *udito* l'altro da sé, e insieme come abbia saputo rappresentare, più che la *tragedia*,¹ la vicissitudine, l'accadimento, il disvelamento, dell'*ascolto*. Vale a dire: come abbia saputo restituire, con i mezzi della letteratura, un'attività di fatto esclusa dalla pratica della scrittura.

Mettendo piede nel campo – a volte un po' mitico, troppo mitico, come avrò modo di ribadire – delle oralità, antichissime e nuovissime, bisogna chiedersi se alcuni tratti del mondo dell'ascolto ci aiutino a capire meglio in che modo funziona una performance verbale (e di striscio anche musicale).

Ritengo necessario, allora:

1. storicizzare la questione – dentro quella che non posso non chiamare la “modernità letteraria” – discutendo il modo di pensare e pubblicare testi popolari, dalla metà del Settecento a oggi;

¹ Mi riferisco all'opera musicale di Luigi Nono, *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (1984), che costituisce un'importante riflessione, *via* Massimo Cacciari, sul tema dell'ascolto in una società postmoderna. Tornerò su questa opera alla fine del saggio.

«The lunatic is in my head»

2. prendere in considerazione per sommi capi, ma con un minimo di precisione, alcuni spunti del dibattito filosofico in materia di ascolto;

3. soprattutto, chiedersi che cosa significa – nel mondo della poesia – voce e insieme performance, e quale ascolto corrisponda a *quel* tipo di voce e a *quel* tipo di performance;

4. azzardare un'ipotesi, nei pressi dell'arte musicale (ho già ricordato Luigi Nono), a proposito del revival teorico e pratico dell'ascolto che si è verificato nella cultura occidentale, e in particolare in Italia, fra anni Settanta e Ottanta – intorno alla riflessione sul tema realizzata da Roland Barthes.

Anticipo alcune conclusioni, che forse sono anche ipotesi teoriche. Vale a dire, che il nesso oralità-ascolto molto spesso (non dico sempre) configura – più che un oggetto ben definito – il *desiderio* di un oggetto. Come se “performare” non esistesse in sé ma fosse una specie di ideologia, di esigenza aprioristica, di atteggiamento verso l'arte. Non si ascolta davvero una voce altrui, ma si riflette attraverso l'arte in particolare della parola, intorno alle condizioni d'esistenza della voce e dell'ascolto. Come se – drammaticamente, e a volte regressivamente – si volesse esprimere la nostalgia per un eden perduto. In modo dunque molto istruttivo, il desiderio di voce e l'ascolto che vi si iscrive più che additare una performance qui e ora, suggeriscono *performance avvenire*, comunità di ascolto del tutto diverse da quelle che oggi esperiamo.

II.2. UN EXCURSUS STORICO: ASCOLTARE / ESTETIZZARE IL POPOLO

II.2.1.

Agli inizi del nostro percorso, del resto, le cose sono andate esattamente così. Colui che forse è lo studioso più acuto di certi fenomeni, Peter Burke, non a caso – a proposito del Settecento e dei canti popolari che quel secolo decide di *cominciare a udire* – ha parlato di «scoperta della cultura popolare». ¹ Se c'è una data di riferimento, questa è il 1711: è allora che Joseph Addison pubblica sul giornale “The Spectator” alcuni articoli intorno al fascino della *balladry* anglo-scozzese, intorno al valore delle voci popolari anonime che nelle ballate si esprimono.

Come tutti sappiamo, nel Settecento furono edite molte sillogi di canti popolari, compilate da raccoglitori antiquari più o meno onesti, più o meno mistificatori. Nel mondo di lingua inglese, si oscilla tra le *Reliques of Ancient English Poetry* di Thomas Percy, del 1765, e gli *Ossian Poems* di James MacPherson (il cui primo libro è del 1761): si oscilla, a ben vedere, tra un minimo di rigore documentario e un massimo di falsificazione. Come Burke ha no-

¹ Cfr. Peter Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna* [1978], Milano, Mondadori, 1980, p. 12.

«The lunatic is in my head»

tato,² di fatto tutti i compilatori delle origini ascoltavano il canto popolare avendo già ben in mente che cosa volevano udire. Forse il più esplicito è stato Johann Gottfried Herder (le sue *Stimmen der Völker in Liedern*, risalgono al 1775: il titolo è traducibile anche così: «come le voci dei popoli si manifestano nei propri canti»). Herder fa riferimento alla *sinfonia di voci* che si possono cogliere in queste poesie.³ Vi si rivelerebbe una varietà intimamente armonica di suggestioni archetipiche, la cui natura è appunto largamente presupposta, cioè è necessitata da una precisa *filosofia della storia*. E si ricordi che l'interesse di questi etnologi *in nuce*, agli inizi, si appunta alla forma verbale, ed esclude quasi del tutto la musica. La ricerca di una poesia più autentica non comporta la fruizione di tutti i suoi caratteri; ma solo di quelli pertinenti a soddisfare una certa concezione del manufatto poetico.

La “poesia” delle classi subalterne è degustata per le connotazioni utopiche e conciliatrici, ireniche, che in essa appaiono – all'insegna anche dell'ideale di letteratura mondiale, *Weltliteratur*, di Goethe (l'interesse per il canto popolare aveva avvicinato Herder a Goethe). Tra Sette e Ottocento, insomma, la percezione di un cambiamento epocale, la nascita di una nuova letteratura cercano la propria legittimazione nell'altro da sé, in un popolo “scoperto” o “riscoperto” – e comunque riassorbito in una totalità coesa, costretto a un'unità circolare di intenti che troverà compimento negli ideali del romanticismo.

² Cfr. *ivi*, pp. 23-25.

³ Un'utile fonte di informazioni su questi temi herderiani è il saggio di Mario Longo, *La storia dei popoli come sinfonia di voci: J. G. Herder al bivio tra nazionalismo e cosmopolitismo*, in *Pensiero e formazione. Studi in onore di Giuseppe Micheli*, ed. Gregorio Piaia - Giuseppe Zago, Padova, Cleup, 2016, pp. 281-297.

II.2.2.

In effetti, il *dispositivo* dell'ascolto rivolto al diverso comporterà spesso come conseguenza quasi diretta la *cancellazione* del diverso e insieme la *sopravvivenza* del suo canto (vero o presupposto che sia), ormai scorporato dalla realtà sociale sottesa. Benedetto Croce (penso al saggio *Poesia "popolare" e poesia "d'arte"*, 1929) in Italia giungerà a una simile paradossale conclusione: è la Poesia, cioè il valore estetico, della produzione popolare ciò che conta, il resto è solo cattiva storiografia; perché le uniche differenze fra i due tipi di poesia sono meramente di tipo "psicologico", di "tono", e non sempre si manifestano (nel senso che la nota caratteristica della poesia popolare, la sua "candidezza", può rivelarsi anche nella poesia d'arte⁴). Ma in fondo, se badiamo a quello che negli stessi anni (1928) Vladimir Propp realizza con l'analisi delle fiabe di magia, in *Morfologia della fiaba*, il discorso cambia bensì (e magari di molto, per le ragioni che tutti conosciamo), ma *non* nella sostanza. Una volta bruciato il preliminare ascolto del popolo, una volta definito un corpus di opere, residua un patrimonio testuale autonomo, sradicato, ma pur sempre sottoposto ad analisi letteraria. In ultima istanza, e a ben vedere, *il popolo era un pretesto* per fare altro.

Non insisto troppo a lungo su una simile lettura dei fatti, se non per precisare che, certo, dagli anni Cinquanta in poi, in particolare in Italia, un Super-io "demartiniano" (mi riferisco agli studi antropologici sulla cultura popolare di Ernesto de Martino) ci ha disposti a miriadi di *altri* ascolti socialmente e politicamente mol-

⁴ Il saggio di Benedetto Croce, *Poesia "popolare" e poesia "d'arte"*. *Considerazioni storico-teoriche*, era uscito nella "Critica", 27 (1929), pp. 321-339 (ho fatto riferimento specificamente alle pp. 329-330); poi, dal 1933 è stato raccolto in volume, XXVIII della serie degli *Scritti di storia letteraria e politica*, sotto il titolo complessivo *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza, pp. 1-64: 12-13.

«The lunatic is in my head»

to più sensibili, anche dal punto di vista musicale. Ma lo stigma originario non per questo è cancellato. *Quella* poesia, *quei* canti sono stati inizialmente uditi per udire e dire altro: vuoi in una direzione a dominante ideologica e identitaria (il romanticismo), vuoi in una direzione a dominante estetica (l'arte, la poesia ecc., tra positivismo e idealismo).

II.3. UNA PROSPETTIVA FILOSOFICA

II.3.1.

Ma che cosa significa ascoltare? Cosa diciamo quando diciamo “udito” e “ascolto”? In anni recenti, Jean-Luc Nancy ha ammesso che il suo saggio del 2002, intitolato *À l'écoute* (alla lettera “In ascolto”, ma tradotto in italiano come *All'ascolto*¹), deve moltissimo a un'affermazione di Hegel (tratta dall'*Estetica*), che suona così:

L'orecchio [...], senza praticamente volgersi verso gli oggetti, percepisce il risultato di quella interna vibrazione del corpo, con cui viene ad apparire [...] la prima e più ideale sfera dell'anima.²

Non si è lontani dal vero se si afferma che il fondamento dell'identità individuale è l'ascolto, inteso come l'azione di recepire appunto un'«interna vibrazione del corpo». Ed è quasi ov-

¹ Jean-Luc Nancy, *All'ascolto* [2002], ed. Enrica Lisciani Petrinì, Milano, Cortina, 2004.

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, ed. Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, Torino, Einaudi, 1976, t. II, p. 994.

«The lunatic is in my head»

vio il riferimento addirittura all'udito prenatale, su cui peraltro è bello tacere – per non cadere nel ridicolo. È lo stesso Nancy a incoraggiarci a far piazza pulita di ogni ingenuo primitivismo o fisiologismo. E si comporta così soprattutto per una ragione che non deve essere mai dimenticata: le implicazioni connesse alle coppie oppositive messe in gioco dall'ascolto sono particolarmente divaricate. Dunque, tra *écouter* e *entendre* (“ascoltare” e “udire/intendere/capire”³), tra *udibile* e *intelligibile* sembra esserci un abisso, gli elementi di continuità sono messi in scacco da quelli di discontinuità. Il filosofo e la filosofia sono stati sempre dalla parte dell'intendere e dell'intelligibile; in questo modo hanno negletto l'ascolto, ciò che è suscettibile di essere udito. Insomma:

Il filosofo non sarebbe colui che sempre intende (e intende tutto), ma non riesce ad ascoltare, o meglio colui che neutralizza in se stesso l'ascolto, e lo fa proprio per poter filosofare?⁴

A me sembra molto utile questo ragionamento, e insieme ciò che Nancy afferma intorno alla nozione di ri-sonanza e alla dimensione che chiama *metessica* (diciamo, partecipativa), la quale occupa una sfera autonoma separata da quella comunicativa.⁵ Per parlare di ascolto, voglio dire, siamo sempre costretti a *raddoppiare*

³ Si tenga presente che il verbo francese *entendre* significa sia “capire” sia “udire”.

⁴ J.-L. Nancy, *All'ascolto*, p. 5; ho corretto leggermente la traduzione («o piuttosto» > «o meglio»).

⁵ La *méthexis*, “partecipazione”, di Nancy è una forma di apertura agli eventi sonori che comporta una serie di conseguenze intorno alla costituzione del sé. Se infatti il soggetto dell'ascolto «si sente sentire», ed «è in se stesso che il soggetto si rinvia o s'invia», il soggetto della visione «si rinvia a se stesso come oggetto» (ivi, p. 17). La *méthexis* significa apertura a uno spazio-tempo mobile, instabile; mentre al visivo corrisponde una *mimesis* oggettivante.

i riferimenti: quindi, a discutere non dell'ascolto *in sé* ma di un ascolto dell'ascolto. Un sentirsi sentire, un udirsi udire: “presenza di presenza piuttosto, piuttosto che pura presenza”.⁶ E ciò dipenderebbe da una condizione primaria, in qualche modo: dalla capacità che l'ascolto ha di intaccare la forma, di renderla volatile, di “allargarla”. In questo senso, *l'écoute* si opporrebbe al *visif*:

Il sonoro [...] trascina via la forma. Non la dissolve, piuttosto l'allarga, le dà un'ampiezza, uno spessore e una vibrazione o un'ondulazione al cui disegno non fa che approssimarsi di continuo. Il visivo permane fin dentro il proprio dissolvimento, il sonoro invece appare e si dissolve già nella propria permanenza.⁷

La ri-sonanza è un modo partecipativo di ri-costituire un rapporto vivo tra suono e sua scomparsa, tra suono e silenzio. E cioè: «il soggetto dell'ascolto è sempre ancora da venire, spaziato, attraversato e chiamato da se stesso, suonato da se stesso»; e tale «soggetto» è il «luogo della risonanza».⁸ Le tante teorie (Nancy si riferisce in particolare alla fenomenologia husserliana) che collocano la voce al confine del silenzio soprattutto questo sottolineano: ogni ascolto autentico è un tentativo di salvaguardare un valore sulla soglia della cancellazione del valore stesso.

II.3.2.

Esaminiamo la faccenda in una prospettiva diversa. In un suo peraltro noto saggio del 1954, intitolato *Logos (Eraclito, Frammento 50)*, Martin Heidegger assume un punto di vista quasi diame-

⁶ Ivi, p. 26.

⁷ Ivi, p. 6.

⁸ Ivi, pp. 34-35.

«The lunatic is in my head»

tralmente opposto. Analizzando le implicazioni etimologiche del greco *léghein*, parola chiaramente connessa a *logos*, il filosofo arriva a definire l'atto del *léghein* – che in ultima analisi significa “leggere” – come la «disvelatezza di ciò che è presente».⁹ Va precisato che *léghein* potrebbe corrispondere persino al contenuto di *ascoltare*, nell'accezione di un'accoglienza, di un'ospitalità nei confronti dell'essere. Si parla di uno «zusammen-ins-Vorliegen-bringen», «raccolgente posare innanzi»: tale è una delle possibili definizioni del *léghein*.¹⁰ Ma Heidegger bandisce recisamente la *phoné*, perché nella sua prospettiva il pensiero *non* può dipendere dal suono. E infatti udiamo perché apparteniamo al mondo, e non il contrario: come sembrava suggerire Hegel (nasciamo al mondo attraverso l'udito). «Noi non udiamo perché abbiamo orecchi. Noi abbiamo orecchi e possiamo essere dotati di orecchi perché udiamo».¹¹ Il «posare raccolgente» del *logos* heideggeriano – oso affermare, certo banalizzando un po' – mentalizza il suono, lo destituisce di incidenza primaria, e ne fa l'effetto quasi residuale di un'altra attività ritenuta fondativa. A imporsi è il *léghein* divenuto *omologhein* – “dire la stessa cosa” –, ossia trasformatosi nella possibilità di raccogliere tutto in uno, realizzando fino in fondo la verità del *logos*. Riduciamo il ragionamento ancor più all'osso: per Heidegger in ballo è la lettura come raccolta di presenze *visive*, di segni grafici, di fatto separati dalla loro bruta sonorità.

⁹ Martin Heidegger, *Logos (Eraclito, Frammento 50)* [1954], in Id., *Saggi e discorsi*, ed. Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1976, pp. 141-157: 145.

¹⁰ Ivi, p. 143.

¹¹ Ivi, p. 146.

II.4. EXIT L'ORALITÀ?

L'*excursus* eccessivamente breve appena svolto ha un'utilità, credo. Ci dice che, comunque lo si affronti, non solo l'ascolto fa problema, si presenta in maniera ambigua e persino sfuggente; ma costringe a interrogarsi sull'esatto statuto di ciò che in esso ri-suona, dei valori che le performance vocali e sonore via via esibiscono. Ciò che può essere considerato ovvio, prevedibile, meramente udibile, l'evento che si svolge pacificamente davanti a me, può rovesciarsi nel suo opposto, in un accadimento enigmatico, da interrogare con strumenti di non facile definizione.

Con questo ragionamento leggermente criptico, mi affaccio al sofisma teorico in cui mi imbattei circa cinque anni fa e che esposi a un convegno-rassegna-festa sulla poesia orale tenutosi a Venezia nel marzo 2016 per iniziativa dei miei amici poeti orali Alessandro Burbank e Julian Zhara, appartenenti al collettivo e rivista "Blare Out".¹ In quei giorni stavo finendo di leggere il bellissimo libro di Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*,² che era uscito da un

¹ Si trattava di «Andata e ritorno. Festival di poesia orale», tenutosi a Venezia a Palazzo Mora, il 10 e 11 marzo 2016.

² Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge - London, Harvard University Press, 2015.

«The lunatic is in my head»

anno circa. Ora, il dato che a me appariva (e appare) sconcertante ma affatto istruttivo (e che mi portò a tenere un discorso molto dubbioso intorno alle principali questioni dell'oralità poetica) è il seguente: Culler di fatto *non* dice nulla della poesia orale nella sua dimensione – diciamo – originaria, archetipica ecc.; e agisce in questo modo, comprensibilmente, perché ragiona su un patrimonio di documenti scritti, quali sono e non possono che essere le testimonianze letterarie della poesia lirica più antica – che per noi è quella greca. Ma, soprattutto, il fatto che trasforma alla radice l'intera questione è che Culler pensa alla performance lirica come qualcosa di interiore, di *silenzioso*. La lettura della poesia consiste nell'azione del lettore che dice a se stesso, recita a se stesso, le sonorità e i sensi del testo lirico. *Performare* significa concentrare su di sé due ruoli: quello del lettore e quello dell'ascoltatore, entro una dimensione che è chiamata *epidittica*. L'opera viene eseguita da chi ne fa uso perché a essa si affidano dei valori, in ultima analisi collettivi, a fondamento antropologico, che determinano una precisa ritualità, la condivisione di un senso.

Si tratta, a ben vedere, della dimensione metessica di Nancy, opposta a quella comunicativa. Non si trasmette un messaggio, con la poesia, non si realizza (solo) un trasferimento di significati e valori genericamente inteso, ma si partecipa a un'attività memorabile, che trova il suo senso nella ripetizione; nella ripetizione di qualcosa di importante, anche e forse soprattutto sul piano etico. L'oralità cui si viene invitati dal libro di Culler è un'esperienza disincarnata, segnatamente sul suo versante "auditivo": il fatto che si immagini un «re-performing reader»,³ un lettore-ascoltatore che ripete nel tempo l'esecuzione della poesia fin quasi a trasformarla in un cliché, sposta il problema nella direzione cerimoniale delle attività letterarie tanto rigorosamente codificate da escludere – di fatto

³ Ivi, p. 120. Va precisato che la definizione è del latinista italiano Alessandro Barchiesi.

La performance dalla parte dell'ascolto

– il cortocircuito dell'evento esterno. La poesia, in questo senso, è la modulazione di un percorso tradizionale, di una metamorfosi diacronica che ha inscritto nella parola certe possibilità di performance e non altre, certe possibilità di ascolto e non altre.

Questa serie di constatazioni ci dice qualcosa di sconcertante, quasi di deprimente: niente aedi, niente trovatori, nessun performer, nessuna voce-corpo. Niente di tutto ciò; per lo meno nella misura in cui ognuna delle istanze orali via via attivate non ha un rilievo pertinente alla definizione della lirica quale si squaderna davanti ai nostri occhi se la studiamo secondo i documenti in nostro possesso. La poesia metterebbe in gioco qualcosa di totalmente diverso. La sua indiscutibile radice orale si è a tal punto reificata nelle forme scritte da rendere quasi superfluo un riferimento a quella perduta origine.



II.5. MODI DELLA PERFORMANCE POETICA

II.5.1.

A quel punto, nella mia ricerca si è aperto un vuoto di senso, da cui – lo confesso – non sono ancora rientrato. L'oralità usciva di scena, o comunque appariva essere un fattore di cui era sempre più arduo fornire una descrizione “scientifica”.

Per provare a colmare quella *béance*, mi sono rivolto a un saggio di straordinaria importanza (un tempo spesso citato, oggi purtroppo assai meno) pubblicato da Franco Fortini nel 1982, *La poesia ad alta voce*.¹ Fra le tante notevoli affermazioni ivi contenute, ce ne sono due che mi sembrano particolarmente preziose. Innanzi tutto, che leggere in pubblico, mettere in scena la poesia, significa – e qui Fortini si riferisce alla teoria di Northrop Frye, peraltro utilizzata dallo stesso Culler – cercare di alludere a quel pubblico che costituzionalmente la poesia *finge assente, finge di non avere*, ma anche che, così agendo, il performer torce il testo, lo sottopone a violenza. Fortini crede che la recitazione attivi sì un destinatario in presenza, ma che questa operazione comporti una forzatura ri-

¹ Franco Fortini, *La poesia ad alta voce* [1981-1982], in Id., *Saggi ed epigrammi*, ed. Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1562-1578.

«The lunatic is in my head»

spetto allo statuto primario del testo poetico. La lirica letta ad alta voce – viene addirittura affermato – «nella più benevola ipotesi è la trascrizione per orchestra di una sonata di violino». ² Ed è un bel paradosso. La poesia non “nasce” orale, semmai lo diventa, e in questa trasformazione si manifesta una specie di sfiguramento.

Su parecchi temi sembra perciò esserci una stupefacente sintonia con Culler (la cerimonialità ³ della lirica, la lettura fra sé e sé, ad esempio). Una differenza capitale però esiste: Fortini parla *solo della lirica moderna*, che per lui è una vera e propria *istituzione* storica, e in quanto tale – dicevo – suscettibile di essere violata e violentata. Del resto, è affermato con chiarezza che si tratta di una violazione a sua volta ritualizzata, sottoposta a certi comportamenti sociali. Se recitare poesia comporta un’infrazione al patto di auto-ascolto, è vero che questa disubbidienza è capace di produrre stili e regole, atteggiamenti tradizionali.

Per capirci, per intuire meglio qual è la posta in gioco, o più esattamente qual è *stata* la posta in gioco per un’intera generazione di poeti per lo meno italiani, rinvio a un video di cui è protagonista Andrea Zanzotto. In un programma televisivo, diciamo, *educational* del 1975, condotto dal grande anche se discusso attore di teatro Giorgio Albertazzi, ⁴ Zanzotto, al momento di cominciare a leggere una sua poesia, fa una precisazione. «Ma c’è un problema» – afferma. Ed ecco la trascrizione delle parole successive:

² Ivi, p. 1575.

³ Se Fortini, ivi, p. 1568, parla di un «tempo sociale e cerimoniale specifico», J. Culler, *Theory of the Lyric*, pp. 122 e 305, usa il termine *ceremoniousness*, ovviamente in relazione alla ritualità del testo poetico, ma nel secondo caso con una particolare enfasi su forme di comunicazione non “razionali”.

⁴ *Ritratto d'autore: Andrea Zanzotto*, <<https://www.youtube.com/watch?v=igsuJDIRb2c>> (5 gennaio 2021).

C'è un vero abisso tra i vari tipi di letture, i rapporti che si costituiscono tra i tipi di lettura [ad alta voce] e la lettura visiva che contemporaneamente si fa. Francamente io sono più che convinto che la poesia, essendo una delle più antiche attività connesse all'umano (si potrebbe dire che è nata insieme con l'uomo, in quanto animale differenziato dagli altri), origine di ogni parola, è soprattutto poesia detta, anche poesia cantata, poesia reinventata in continuazione in archi fonico-ritmici che vanno in una serie infinita di echi. Però, noi siamo anche stati condizionati dal periodo scritturale, che è molto più recente, dopo centinaia di migliaia di anni di poesia parlata, cantata e ballata. [Intromissione di Albertazzi che per un attimo fa perdere a Zanzotto il filo del discorso.] Eppure, nella poesia c'è anche un elemento, almeno per coloro che hanno avuto la mia formazione, che hanno la mia età: la poesia come qualche cosa di assolutamente imprevedibile nella sua essenza. Il fatto che è anche musica mentale, e che non è mai riducibile né a musica puramente fonica o fonico-ritmica, da una parte, né dall'altra, a termini visivi. La poesia sta in mezzo, è una specie di vuoto mobile che si pone fra tutti questi termini. Allora, io mi trovo sempre in uno stato di profonda incertezza, imbarazzo, impossibilità, ogni volta che devo leggere una poesia.

Si dovrebbe imparare a memoria e ripetere appunto ritualmente quello che il poeta qui dichiara. Non è il caso di scendere nel dettaglio; ma è evidente che per Zanzotto come – almeno in parte – per Fortini la lettura pubblica è qualcosa come uno scoglio, un ostacolo, è una questione tutt'altro che pacificata. Zanzotto ci fa percepire anche fisicamente lo “strappo” che la performance introduce nel corpo della lirica moderna. Certo, per Fortini (che era un esecutore a ben vedere fin troppo abile e, diciamo pure, compiaciuto), esiste una relativa fluidità ormai normalizzata tra il momento silenzioso e quello sonoro; ma è indubbio che la sua consapevolezza storica lo rende cosciente dei rischi che nei fatti sono connessi a questo *switch*.

«The lunatic is in my head»

Uno dei poeti anche teoricamente più lucidi del nostro presente, Umberto Fiori, una trentina d'anni fa⁵ aveva insistito sull'ascolto da parte del poeta come ascolto innanzi tutto *interiore*. Il poeta “ode” dentro di sé la parola giusta, quasi ungarettianamente la scopre e la porta alla luce, in un percorso di non facile razionalizzazione. Ma quella parola è anche *la parola di tutti*, si presta a una condivisione, che di nuovo passa soprattutto attraverso un ascolto intimo a opera del lettore; e non attraverso le reboanze (se mi passate il termine) della lettura ad alta voce. Quest'ultima conta sì, e non poco (infatti Fiori è stato con Fortini uno dei più attenti osservatori del modo di “performare” nella tradizione italiana); ma non è il *primum* del fare poesia. Le posizioni di Fiori – che da qualcuno potrebbero essere fatte regredire al rango di una mera poetica personale – mantengono una notevolissima vitalità, proprio perché tematizzano in maniera diretta il problema della vocalità come fenomeno a un tempo privato e pubblico. Oltre i limiti di un lirismo convenzionalmente inteso, a dominante autobiografica, una prospettiva come questa consente di pensare al discorso poetico come a un'attività *necessaria* collettivamente; e che si candida a risuonare dentro ciascuno.⁶

⁵ Umberto Fiori, *La voce nelle parole e la poesia* [1986], in Id., *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Milano, Marcos y Marcos, 2007, pp. 15-27.

⁶ Si tenga presente che il “tutti” di Fiori è molto vicino all'identità “qualunque” di Giorgio Agamben: implica cioè una riflessione molto impegnativa sulle caratteristiche dell'individuo postmoderno. Cfr. in particolare, appunto di Umberto Fiori, *Potenza del canto fra i topi. Lettura di “Giuseppina la cantante ovvero Il popolo dei topi” di Kafka* [1994], in Id., *La poesia è un fischio*, pp. 39-54.

II.5.2.

Evidentemente, le tre testimonianze appena esaminate finiscono per ribadire il “vuoto” di cui parlavo, anche se lo arricchiscono di parecchie connotazioni. E ciò avviene a dispetto di tutti coloro, da Paul Zumthor ai miei amici Gabriele Frasca e Lello Voce,⁷ che vorrebbero convincermi dell'essenza orale della poesia, della necessità della performance, anzi della sua natura originaria e instaurativa rispetto a ogni manifestazione lirica o genericamente poetica – attuale. La poesia – mi suggeriscono – non è letteratura, non è *littera*, non è *litterae*, ma è un medium incardinato nel corpo-voce, e in una pratica metrica che sostanzia e rende memorabile l'azione del corpo-voce.

Vero inoltre è che in molti dei modelli euristici a fondamento orale o aurale che mi capita di prendere in considerazione (ho fin qui glissato sulla differenza: auralità, comunque, si dà in presenza di una cultura scritta) – in quei modelli, dico, orali o aurali che siano, ritrovo molte contraddizioni. Ne derivano diversi, ulteriori dubbi. Mi limito a proporre alcuni esempi, che si spera siano convincenti, pur nella loro estrema sintesi.

Il primo dubbio su cui mi piacerebbe lavorare si lega a un'osservazione fatta una ventina d'anni fa da uno dei maggiori studiosi di musica rock, Simon Frith:⁸ parlando di voce, ha argomentato la natura problematica dell'enunciazione rock, e non solo (o non tanto) per il carattere variamente “mediato” della personalità performante, ma soprattutto per alcune caratteristiche contro-intui-

⁷ Mi piace rinviare al dialogo fra i due, risalente al 2016, cui si può assistere sotto il titolo *Libri da leggere con le orecchie. Lello Voce incontra Gabriele Frasca*, all'URL <<http://www.lellovoce.it/Libri-da-leggere-con-le-orecchie>> (5 gennaio 2021).

⁸ Cfr. Simon Frith, *The Body Electric*, in *The Voice*, ed. Simon Frith, “Critical Quarterly”, XXXVII (summer 1995), pp. 1-10.

«The lunatic is in my head»

tive che vi si manifestano. Frith, ad esempio, si chiede perché le voci maschili sexy siano quasi sempre acute e comunque poco *embodied*, contraddicendo una specie di luogo comune “machista” e rimettendo così in discussione la nozione stessa di «grana della voce» teorizzata da Barthes. In particolare, ha mostrato come la voce rock, in opposizione a chi vi vede la manifestazione di un corpo-voce senza altre attribuzioni (che non siano quelle performative, in senso lato teatrali⁹), costituisca spesso il luogo della contraffazione, della parodia e dell’imitazione.

I due esempi musicali che propongo aiutano forse a riflettere sul tema. Da una parte c’è la famosa esecuzione *live* di *Strange Kind of Woman* dei Deep Purple affidata all’album *Made in Japan*, del 1972, e documentata anche da un video facilmente reperibile in YouTube.¹⁰ Al centro del pezzo figura una lunga improvvisazione in cui la voce del cantante, Ian Gillan, “fa il verso” alla chitarra di Ritchie Blackmore, cercando appunto di imitarla; e si noti come sia il chitarrista a “dirigere”, a imbrigliare la voce, quasi a schiavizzarla (lo si percepisce bene alla fine della cadenza). Dall’altra parte c’è la per me valentissima vocalist jazz (ma il termine è riduttivo) Sidsel Endresen, che (siamo nel 2008) si esprime in una specie di *scat* o *gammelot* e sembra produrre poesia sonora, uno *stream of consciousness* in realtà *incorporeo*, tanto che ascoltiamo-vediamo una cantante “seduta” come se stesse componendo e non eseguendo.¹¹

Il punto è che, a mano a mano che mi addentro in certe questioni, non posso non constatare come parecchi punti del para-

⁹ In Italia una posizione del genere è sostenuta, peraltro con ottime argomentazioni, da Umberto Fiori, in *Scrivere con la voce. Poesia, canzone e rock*, Milano, Unicopli, 2003.

¹⁰ Cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=IBIvkJqCan4>> (5 gennaio 2021).

¹¹ Cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=m044wbjo1V0>> (5 gennaio 2021).

digma orale tengano poco. Ad esempio, quando leggo, in Paul Zumthor, che nella dimensione *performing* la soggettività è cancellata e si trasforma in una ritualità collettiva priva di soggetto¹² (evidentemente tutto ciò contraddice in maniera clamorosa l'esperienza peraltro fondante della vocalità jazz, folk, rock e rap, che viceversa ha bisogno dell'esecutore *uti singulus*, detentore della grana della voce o – se si preferisce – suo parodista), mi riconosco profondamente perplesso. Peggio ancora: quando negli scritti sempre di Zumthor e in quelli per esempio di Corrado Bologna (che sul tema della voce ha scritto pagine un tempo molto in auge, anche se oggi sono a mio avviso molto invecchiate) si colgono frontali esclusioni dell'universo “elettrico”,¹³ cioè di quelle che un tempo erano dette comunicazioni di massa, non posso che provare un forte disagio. Di che cosa parliamo, quando ci occupiamo di performance contemporanee, se non di un universo di esperienze che senza l'elettrico e il digitale non potrebbe nemmeno essere pensato? E quando – infine – Gabriele Frasca, ad esempio nel suo peraltro splendido libro *La lettera che muore*,¹⁴ mette di fatto sullo stesso piano il ritmo vocale del verso e quello (altrettanto vocale, nella sua interpretazione) della prosa narrativa, a mio avviso compie una riduzione concettuale troppo spericolata. Volere a tutti i costi unificare il sistema della letteratura all'interno di una dialettica storica in cui la “lettera” va incontro a vicissitudini correlate positivamente a quelle della “voce”, mi pare uno sche-

¹² Cfr. Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale* [1983], Bologna, il Mulino, 1984, pp. 289-290. Il riferimento successivo è a p. 297: «i media auditivi tendono a eliminare, insieme con la visione, la dimensione collettiva della ricezione».

¹³ Cfr. Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, il Mulino, 1992, p. IX.

¹⁴ Cfr. Gabriele Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, seconda edizione, Roma, Luca Sossella, 2015.

«The lunatic is in my head»

matismo eccessivo. L'indagine metrica oggi sta mettendo a fuoco con sempre maggior chiarezza i rapporti fra parola detta e scritta dal Medioevo al Duemila: e se è certo che l'ambito dell'oralità nella ricerca odierna si sta allargando di molto, oltre i limiti un tempo individuati, questo avviene perché è sempre tenuta presente la relazione, l'interazione – che non è di opposizione – con il “polo” scritto.¹⁵ Tanto più in quanto il sistema mediale d'oggi se da un lato sicuramente favorisce una forma di oralità secondaria, sempre più diffusa, dall'altro lato apre al proprio interno spazi di espressione poetica “installativa”, dominata cioè da fattori che con l'oralità non hanno (quasi) nulla a che fare.

Quando insomma da un quadro che parrebbe unitario emergono tante – grandi e piccole – aporie, che cosa resta da fare al ricercatore?

¹⁵ Mi riferisco in particolare agli studi di Luca Zuliani, di cui cfr. almeno *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino, 2009.

II.6. UN PIANO DI LAVORO?

Resta da studiare: restano dei casi, infiniti casi da affrontare. Casi concreti, *exempla*. Ne propongo due, per concludere. Ho provato per quest'occasione a riflettere sulla curiosa convergenza intorno alla metà degli anni Ottanta fra le due coppie musicali, Italo Calvino / Luciano Berio, autori dell'opera *Un re in ascolto* (prima esecuzione 1984), e poi Massimo Cacciari / Luigi Nono, autori di *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (prima esecuzione sempre del 1984). Niente di più lontano, anche tematicamente, di queste due composizioni: basti dire che la prima si presenta come un teatro o metateatro musicale narrativo (in qualche modo verdiano: lo suggeriva Massimo Mila¹), mentre la seconda evita ogni forma di plot e fa della parola un uso tra il filosofico puro e l'evocativo puro. Le intenzioni di Cacciari scommettevano proprio sulla necessaria compresenza delle due istanze, apparentemente opposte, all'insegna del programma: «danzare col principio stesso della separazione», unendo *fiesta e tragedia*.²

¹ Cfr. Massimo Mila, "Un re in ascolto": una vera opera, in Luciano Berio - Italo Calvino, *Un re in ascolto*, programma di sala e libretto, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1986, pp. 20-22.

² Cito da Massimo Cacciari, *Verso "Prometeo, tragedia dell'ascolto"*, contenuto nel programma di sala della rassegna *Luigi Nono e il suono elettronico*,

«The lunatic is in my head»

E potrei continuare a suggerire differenze. Calvino vede il suo protagonista minacciato da una forza esterna, e per lui l'ascolto è innanzi tutto difesa dalla rivoluzione; in Cacciari-Nono è forte l'idea della liberazione attraverso l'ascolto, e così via.

Queste opere e altre che si potrebbero invocare (a partire dalle esperienze della poesia dialettale più consapevole, in grande espansione in quel decennio,³ ma anche a partire da certe partiture auditive di un narratore come Antonio Tabucchi⁴) dovrebbero forse essere spiegate con quanto scriveva non molti anni prima, nel 1977, Roland Barthes: «“io ascolto” vuol dire anche “ascoltami”»⁵ – questa una sua affermazione capitale. La peculiare valenza dialogica e persino aggregante, attiva e consapevole (metessica, ripeto) di un nuovo tipo di ascolto, che problematizza se stesso, è un portato di quegli anni.

Nella dimensione performativa del nostro *bearing*, in definitiva, non è in gioco alcunché di lineare o compiuto. Dentro quel dominio, si aprono spazi di senso discontinui, intermittenti; l'approccio alla dimensione *acusmatica*, al suono che è nell'aria, non è mai unidirezionale. Noi ascoltiamo il re di Calvino-Berio che ci ascolta e ci teme; chi scrive ricorda (l'evento si tenne al padiglione Ansaldo di

stagione 2000 di “Milano Musica”, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2000, pp. 172-175: 172.

³ Penso soprattutto al compianto Giovanni Nadiani e al gruppo faentino della rivista “Tratti” (1984-2013), il cui sottotitolo era “Fogli di letteratura e grafica da una provincia dell'impero”; e insieme penso alle esperienze coagulatesi intorno alla marchigiana “Lengua” (1982-1994).

⁴ Ricordiamo che *Sostiene Pereira* (1994), significativamente sottotitolato *Una testimonianza*, si presenta come il resoconto di un ascolto: di ciò che il responsabile della narrazione prima (il narratore) ode e insieme restituisce attraverso una sorta di indiretto libero, quasi a definire un verbale *real time*.

⁵ Cfr. Roland Barthes - Roland Havas, *Ascolto*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 982-991: 982. Cfr. la ristampa del saggio, ed. Stefano Jacoviello, Roma, Luca Sossella, 2019, p. 70.

Milano nel 1985) il momento quasi estatico in cui dentro l'arca di Renzo Piano realizzata per il *Prometeo* il suonatore di tuba Giancarlo Schiaffini insieme a un gruppo di fiati dialogava con se stesso, mentre il pubblico dialogava in modo auratico con lui e il relativo ensemble. E non dimentichiamo che sia per Berio sia per Nono, "ascolto" è comunque consapevolezza di un evento auditivo dentro un luogo *chiuso* – teatro o arca che sia. Per entrambi il suono e la sua ricezione sono realizzabili nei confini di uno spazio preciso, che raddoppia il senso, lo fa circolare e lo contiene. L'ascolto è ri-sonanza programmata, divaricazione, diffrazione *in abisso* di un possibile ma sempre allontanato accadimento sonoro (e non solo). È come se si facesse di tutto per reclamare e insieme distanziare un suono primo, originario, e per elevare questo distanziamento percettivo al rango di un'allegoria del mondo: dello spazio realissimo entro il quale si dà cognizione degli eventi solo se vengono messi tra virgolette da una ri-flessione sensoriale e mentale.

Semplificando: l'ascolto spiazza la performance e la rilancia. La interrompe e ne segnala il valore non pacificato, non prevedibile, un valore che forse non abbiamo ancora ben chiaro e che si apre al futuro. Yves Bonnefoy (sempre in quegli anni, guarda caso: nel 1988⁶) scriveva che la migliore lettura della poesia si realizza nell'interruzione della lettura, nel sollevare il capo dalla pagina scritta. Non voglio fare l'elogio – sarebbe una banalità – della non-linearità del testo poetico, della sua necessaria multi-direzionalità. Voglio solo allonare di un minimo di sospetto le teorie che propongono soluzioni troppo coerenti, troppo univoche. È meglio, suppongo, consegnarci agli imprevisti del senso che «nell'aria», a ciò che apparentemente non fa sistema ma prova a sconfiggere le idee ricevute. Per tentare di propiziare quel futuro in cui *performare* non sarà solo ideologia o progetto.

⁶ Cfr. Yves Bonnefoy, *Lever les yeux de son livre*, "Nouvelle revue de psychanalyse", 37 (1988), pp. 9-21.



III

DAL ROMANTICISMO (IN VERSI) A VERGA:
UN ASCOLTO INTROIETTATO?



III.1. UN *CONTINUUM* PARADOSSALE?

III.1.1.

Ogni considerazione in merito alle forme narrative romanzesche nel periodo che qui c'interessa (1843-1880) non dovrebbe dimenticare le osservazioni che Carlo Tenca affidò alle pagine della "Rivista europea" nel maggio 1845, a proposito *Degli epici moderni in Italia*. Nel saggio è sottolineato qualcosa che stupiva lo stesso autore: e cioè che dal 1800 in poi in Italia erano stati pubblicati «più di cinquanta poemi epici», «un informe ammasso di poesia» che ammonta a circa un milione di versi.¹ Certo, fra le opere prese in considerazione ve ne sono di degne, come *Il Bardo della Selva Nera* (1806) di Vincenzo Monti o, soprattutto, *I Lombardi alla prima Crociata* (1825) di Tommaso Grossi. Il vero merito di queste poche eccezioni di qualità – dichiara Tenca – è di essere «romanzi verseggiati», poiché, «oltre lo splendore del verso», «discesero nella vita vera e reale, e dipinsero gli uomini e le cose

¹ Carlo Tenca, *Degli epici moderni in Italia*, in Id., *Saggi critici. Di una storia della letteratura italiana e altri scritti*, ed. Gianluigi Berardi, Firenze, Sansoni, 1969, pp. 216-233: 216; le citt. successive alle p. 232 e 224 rispettivamente.

«The lunatic is in my head»

quali sono». Affermazione, questa, che secondo il lettore critico ottocentesco è tanto più vera per la «novella storica» di Grossi, le cui ambizioni in senso forte (in senso quindi *tradizionale*) epiche osterebbero alla sua piena riuscita. Se insomma – afferma Tenca – Grossi «si fosse tenuto entro i limiti di un romanzo verseggiato, forse le dispute sarebbero cadute davanti allo splendore di una poesia piena di soavità e d'affetto».

Ancora alla vigilia del Quarantotto, il sistema letterario italiano è dunque attraversato da tensioni in parte residuali (il poema epico strettamente inteso), in parte vive (la novella, e proprio il *romanzo*, in versi), anche se – apparentemente – entrambe prive di futuro. Quanto alle seconde, non si può tuttavia non ricordare che ancora nel 1841 l'opinione pubblica nazionale era stata turbata dallo scandalo dell'*Edmenegarda* di Giovanni Prati.² Questo poemetto, di circa 2000 endecasillabi sciolti divisi in cinque canti, propone la storia di un adulterio punito, prendendo spunto da un fatto di cronaca che oggi diremmo “rosa”. Non importa tanto osservare che Prati rovescia la morale dell'evento da lui ripreso, e in chiave decisamente conservatrice (il marito tradito dell'*Edmenegarda* non perdona l'adultera, a differenza di ciò che era accaduto nella realtà), quanto additare la contraddittoria *modernità* di un simile tipo di testo. L'*Edmenegarda* può e certo deve essere vista come un'opera romanzesca, capace di fare sistema con i valori delle narrazioni coeve in prosa.

III.1.2.

Mettiamo un po' di ordine. È un luogo comune della critica anche moderna considerare i racconti in versi medio-lunghi di

² Cfr. Giovanni Prati, *Edmenegarda*, in Id., *Opere edite e inedite*, ed. Carlo Tèoli, vol. I, Milano, Guigoni, 1862, pp. 3-79.

metà Ottocento come una mera sopravvivenza del passato. Secondo uno schema già acquisito da Luigi Baldacci nel lontano 1963,³ peraltro risalente a De Sanctis, sarebbe ad esempio possibile individuare in un autore quale il calabrese Vincenzo Padula l'immagine di un poligrafo attardato – pur se di genio – che ancora nel 1845 indulge a una lunga novella brigantesca e “byronica” come *Il Valentino*, oltre tutto scritta nella ben più tradizionale – rispetto agli sciolti pratiani – ottava rima. Un cupo intreccio di violenza, parricidio e incesto non può non ricordare, oltre appunto Byron, l'opera di Francesco Domenico Guerrazzi: altro autore “attardato”, e proverbialmente e certo correttamente opposto a Manzoni e al suo romanzo.

Ora, questa linea interpretativa probabilmente perde di vista un dettaglio, a ben guardare tuttavia nodale. La forma narrativa versificata svolge un ruolo di fatto parallelo e complementare a quello del romanzo, e negli anni, per la sua strada, si avvicinerà alla narrazione romanzesca in modo tutt'altro che ambiguo. Persino nella carriera di Giovanni Verga una simile dinamica è più che evidente, se si pensa a quanto abbia contato ai suoi esordi “fiorentini” (mi riferisco ovviamente alla *Storia di una capinera*) l'appoggio personale, ma soprattutto il modello espressivo patetico, di un vecchio poeta narratore come Francesco Dall'Ongaro.

Non solo. L'uso delle forme metriche tradizionali per raccontare la realtà non è che il sintomo di una scommessa su qualcosa che il romanzo manzoniano aveva rinunciato a compiere, programmaticamente. Vale a dire: insistere sulle ragioni del cuore e del sentimento, appellarsi all'emotività della lettura soprattutto femminile per disvelare le passioni nascoste delle *leggitrice* romantiche, il loro desiderio di un'esperienza narrativa che non si risolvesse nel realismo dei fatti, ma fosse in grado di redimerlo nella

³ Cfr. *Poeti minori dell'Ottocento*, ed. Luigi Baldacci - Giuliano Innamorati, t. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, pp. 444-449.

«The lunatic is in my head»

sfera di un sublime borghese, agevolmente accessibile. Francesco Dall’Ongaro⁴ parlerà del ruolo prezioso, irrinunciabile, della *letteratura leggera*: vale a dire delle ballate romantiche, delle novelle, della poesia sentimentale, così presenti ad esempio in quel particolare tipo di libro, popolarissimo intorno al Quarantotto, che solitamente chiamiamo *strenna*. Una simile esperienza estetica “facile” sarebbe la sola che consente al lettore, soprattutto se donna, di prendere coscienza della propria interiorità, dei propri desideri.

È poi molto probabile che il «radicale di presentazione» *orale* che il perdurante lavoro delle strutture metriche implica abbia agito anche in una seconda direzione. Mi riferisco alla forma narrativa breve per eccellenza: novella, *short story* o racconto che dir si voglia. Lungamente, fino a agli autori scapigliati e a Verga, l’azione, in questo ambito di genere, di esplicite marche di oralità è un dato evidentissimo, che rafforza il profilo “novellistico” anche dei prodotti più vicini al realismo naturalista. Ora, è molto probabile che proprio l’opera maggiore di Verga possa essere letta come quella che ha saputo introiettare in maniera specifica una particolare specie di parlato scritto, trasformandola nel suo opposto. Sentimentalità e trascrizione di una voce viva si fanno parte attiva del verismo, anche se si trasvalutano – come tutti sanno – in quel tipo di racconto oggettuale “italiano” allineato alle grandi tendenze del modernismo.

⁴ Francesco Dall’Ongaro, *Letteratura leggera*, “La favilla”, 13 (1842), pp. 209-214.

III.2. LA BALLATA ROMANTICA E IL SUO SENTIMENTALISMO “FEMMINISTA”

III.2.1.

È un percorso parecchio tortuoso quello che siamo tenuti a seguire. Il vero punto di partenza – a fianco e oltre la novella in versi – è offerto dalla tradizione della ballata romantica che proprio nel 1843-1848 (con qualche appendice non del tutto trascurabile nel lustro successivo) giunge ai vertici della propria efficacia e fortuna. Sono gli anni, questi, in cui Giovanni Prati dà alla luce *Canti lirici. Canti per il popolo* (1843), che contiene alcune fra le sue ballate più celebri. La vera specialità pratiana, di importanza narratologicamente non trascurabile, è raccontare adottando frequenti cambiamenti di voce e/o di punto di vista, che gli permettono di sfaccettare al massimo le sue storie, in sé molto semplici. Esotismo, intrecci medievali di gusto *troubadour*, leggende popolari, rifacimenti di ballate già note (a partire dal *Re degli elfi* di Goethe): il contenuto “fatale” di queste narrazioni affida il suo senso migliore alla capacità autoriale di trasformarle in uno spettacolo polimetrico, poliprospectico e polivocale.

La stessa oscurità di alcuni intrecci doveva accrescerne – si suppone – l’efficacia. Così, in *Sara*, divisa in quattro parti per un

«The lunatic is in my head»

totale di 183 versi, si alternano: un episodio a carico della voce poetante che – come osserveremo tra poco – produce un effetto di straniamento, quasi da focalizzazione esterna; la narrazione del padre della fanciulla ebrea protagonista, filtrata dalla parola del poeta-narratore, che riferisce anche della morte di Sara; il decesso, a focalizzazione interna, del suo rapitore; e la voce del padre infine che si rivolge al poeta chiedendogli di tener viva con il racconto la memoria dei fatti.

Nel successivo § 4. vedremo che un certo modo di narrare in prosa – in forma medio-breve – da parte per esempio di Tommaso rivela significativi punti di contatto con questo procedimento. Se il romanzo coevo tipicamente ricorre alla voce rassicurante, fraterna e paterna assieme, che di solito definiamo narratore onnisciente o autoriale, il tipo più amato di racconto romantico punta invece sulla costruzione di un massimo di *insicurezza* prospettica e vocale, su effetti illusionistici che devono appagare l'emotività del destinatario. Di nuovo, al “Manzoni” dei *Promessi sposi* si contrappone un'instabilità modale al limite dell'incoerenza.

D'altronde, restando alla già ricordata *Sara*, uno dei *tópoi* diffusissimi della ballata romantica italiana è la rappresentazione, proprio all'inizio del testo, di un dubbio, di un'incertezza relativa all'oggetto del discorso:

Chi manda, in quella tenebra, dal core
Questo sì grave anelito mortal?
È un uom; vi basti. Agonizzar sul fiore
Degli anni, ovver canuto, è un'ora equal.
Di che paese? da qual madre è nato?
Chiede la gente, ma nessun lo sa.
La sua vita ne l'ombre ha consumato,
Tacito i conti con la morte or fa.
S'anco la folgorante ombra del male
Come un vampiro gli suggeresse il cor,
Non ha un gramo di prete al capezzale,
Che ne lo aiuti in nome del Signor.

E forse a queste ciance egli non crede,
Celato agli occhi nostri è il suo destin.¹

Il racconto al presente produce un effetto di simultaneità: il narratore vede insieme a noi un personaggio e un evento di cui non sembra in grado di dire molto, e del quale anzi sottolinea l'enigmaticità. Addirittura, alla fine della breve sequenza che abbiamo cominciato a leggere, la voce dichiara: «Ecco una storia. / Se sia la storia di quell'uom, nol so». Quasi che ciò a cui stiamo assistendo non fosse una narrazione pienamente dominata dall'autore, ma il casuale accostamento di frammenti che sta a noi cercare di cogliere nella loro – eventuale – continuità e coerenza.

Meno radicale di Prati in questo tipo di restituzione, ma non meno attento alla passione del lettore, alla sua capacità di solidarizzare con i contenuti lacrimevoli della storia, è il già ricordato Dall'Ongaro. Una sua opera che meriterebbe una convinta rivalutazione (e quindi una ristampa) si intitola, peraltro molto modernamente, *La memoria*, e risale al 1844. Si tratta di un libro illustrato da belle incisioni, provvisto di una partitura musicale, in cui una corona di ballate polimetriche ha il compito di raccontare sia certe tradizioni della città di Trieste, sia – e soprattutto – alcune questioni sociali attuali. E tra le emergenze presenti a Dall'Ongaro c'è il confronto con le popolazioni dalmate, con gli slavi del sud. La ballata intitolata *La Danae* è un racconto storico contemporaneo, poiché l'autore prende spunto dalla cronaca triestina di un tempo non troppo lontano: vale a dire, l'esplosione nel porto di Trieste di una fregata francese, avvenuta nel 1812. Il coraggio “fantastico” di Dall'Ongaro è attribuire a una ragazza slava gelosa, Emma, la responsabilità della strage, mostrando però nei suoi confronti una forma di comprensione giustificazionistica. L'amante di lei, un ufficiale napoleonico che l'aveva abbandonata il giorno delle

¹ G. Prati, *Ballate*, in Id., *Opere edite e inedite*, vol. I, pp. 215-276: 250 e 251.

«The lunatic is in my head»

nozze, appare agli occhi del poeta non meno colpevole. E la voce religiosa che a Emma si rivolge – non coincidente, a ben vedere, con quella dell'io lirico – le promette un futuro di perdono:

Chi piangi, o misera [...]?

Vivere e piangere
Deserta ed orfana
Tu devi, e attendere
Dal giusto ciel
La tarda requie
Del freddo avel,

Quando tra 'l fremito
Dell'onda vindice,
Fra gli urli e i sibili
Dell'aquilon,
T'udrai rispondere:
Perdon, perdon.²

Inutile forse è rimarcare la modernità ideologica dell'atteggiamento di Dall'Ongaro; non solo per le ragioni politiche che vi sono implicite, cioè per la rappresentazione della necessaria alleanza italo-slava contro gli oppressori (ieri francesi, oggi austriaci): ma proprio per il riconoscimento dei diritti femminili a una vita sentimentale libera e appagata.

III.2.2.

Molte ballate dallongariane portano alle estreme conseguenze questo paradigma latamente femminista. La più coraggiosa è

² Francesco Dall'Ongaro, *La Memoria. Nuove ballate*, con note storiche, Trieste, Tip. Merlo, 1844, pp. 56-57.

forse *Alda*,³ in cui è raccontata la “necessaria” morte di un borghese vecchio e facoltoso, che letteralmente aveva *comprato* in matrimonio la giovane figlia di uno scultore proletarizzato.

Più interessante però, a questo punto, è verificare come tali invarianti affettive si siano trasferite dalle forme in versi alle forme prosastiche, al confine tra la novella vera e propria e il romanzo – sullo sfondo di un’intenzione giornalistica. Basta prendere in mano il curioso volumetto *Viola tricolor* (sulla cui copertina è incastonata una riproduzione in rilievo del fiore di cui al titolo), risalente al 1846, per capir meglio in che direzione lavorava Dall’Ongaro. Sono raccolti tre racconti lunghi, usciti anche nel giornale triestino “La favilla”, che intrecciano le storie di due personaggi femminili esemplari: Carlotta, modista corrotta da un nobile e degradata sino alla prostituzione, che però sa riscattarsi attraverso l’amore dell’antico fidanzato; la serva Nannetta, che viene dal contado e innamora di sé anche il padrone. Le due figure agiscono prima in città, a Trieste, e poi in un borgo della campagna friulana, dove si incontrano e si sostengono. «Proletaria» definisce Dall’Ongaro la sua letteratura,⁴ rifacendosi al coevo dibattito francese intorno all’opera della Sand. E nella *Viola tricolor* appunto si prolungano, nella forma di una sorta di racconto-saggio, le intenzioni *patetiche* che avevano caratterizzato le sue ballate.

³ Cfr. Francesco Dall’Ongaro, *Fantasie drammatiche e liriche*, Firenze, Le Monnier, 1866, pp. 43-52.

⁴ Francesco Dall’Ongaro, *Viola tricolor. Scene familiari*, Padova, Tip. Crescini, 1846, p. 141.



III.3. IL NODO CONTROVERSO DEL PATETISMO

III.3.1.

Ma cosa intendiamo, esattamente, per “patetico” – per lo meno in Italia? Uno dei plot da noi più noti e diffusi (forse si dovrebbe parlare di *plotting*, vista la natura molto ideologica dell’intreccio in esame¹) è quello che discende direttamente dall’episodio della «poor Mary» contenuto nel *Tristram Shandy* di Laurence Sterne e ripreso da Foscolo nella traduzione del *Viaggio Sentimentale*. La fanciulla abbandonata dall’amato e resa pazza d’amore, insomma. Eppure, niente di meno “sterniano” di questa storia, se volessimo affidarci all’uso critico più diffuso: che con *sternismo* – com’è noto – si riferisce a una produzione umoristica, divagante e paradossale, spesso gustosamente metaletteraria, le mille miglia lontana dal registro melodrammatico. Esemplarmente, in un fondamentale libro italiano su tutta la questione, Giancarlo Mazzacurati giudicava la «nostra società [...] porosa alle passioni o meglio alla loro recitazione, dal melodramma al *feuilleton*, ed impermeabile [invece] all’eleganza tollerante dell’ironia, alla serietà

¹ Con riferimento a Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.

«The lunatic is in my head»

morale dell'*humour*».² I due ambiti sarebbero frontalmente separati, proprio perché afferenti a modi di concepire la passione e il sentimento del tutto incompatibili.

Non era però di questo parere un convinto seguace di Sterne come Carlo Bini (il cui *Manoscritto di un prigioniero* esce postumo nel 1843, a cura di Giuseppe Mazzini). Bini sull' "Indicatore livornese" nel 1829 faceva un elogio delle lacrime suscitate dalla storia della povera Maria, della necessaria commozione che deve accompagnarsi a quel genere di letteratura.³ Certo, apparirà piuttosto difficile affermare alcunché di simile di fronte ad altri due importanti prodotti dell'umorismo italiano: *Il barone di Nicastrò* di Ippolito Nievo (1857) e, soprattutto, *L'altriieri* di Carlo Dossi (1868 e 1881). Brevi romanzi o racconti lunghi che siano (non diversamente dal *Manoscritto* di Bini), entrambi si allontanano in maniera fin troppo evidente da una tradizione in senso lato romantica "all'italiana" e aprono scenari parecchio diversi, peraltro ben noti.

E tuttavia per lo meno due aspetti cruciali dovrebbero essere dibattuti con un minimo di attenzione. Il primo è il *continuum* tra il sentimentale e l'umoristico, che sembra essere conforme a una nozione soprattutto britannica di *pathetic*, vicina all'etimologia della parola. A contraddistinguere sia le lacrime del modo melodrammatico sia il sorriso di un'estetica che guarda al mondo in maniera bizzarra e smagata, è l'effetto determinato sul lettore: piangere e ridere sono le due facce di una medesima rottura dell'imperturbabilità, del puro distacco critico davanti alle vicissitudini del mondo. E che questa intenzione sia connaturata allo sternismo, a me sembra del tutto indubitabile: se appunto è vero che episodi fortunatissimi tratti dal *Tristram Shandy* circolavano spesso in modo autonomo,

² Giancarlo Mazzacurati, *Premessa*, in *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri Lischi, 1990, pp. 7-18: 9.

³ Carlo Bini, *Lorenzò Sterne*, "L'indicatore livornese", 11 (1829), pp. [I-III].

proprio per la commozione che sapevano suscitare (molto popolare, oltre alla *Povera Maria*, e trattata autonomamente, è anche la storia del tenente Le Fever).⁴ Del resto, se badiamo al maggior umorista italiano di questi anni, cioè a Dossi, è evidente (ne fa fede anche il passo che tra poco leggeremo) che gli elementi di patetico a volte si affiancano a quelli comico-umoristici.

Il secondo punto cruciale riguarda il “radicale di presentazione” che domina su entrambi i versanti del sentimentale. Anche il genere umoristico si lega all’oralità, esalta quell’impressione di parlato che nella cultura letteraria russa viene associata allo *skaz*. Certo, una notevole differenza va sottolineata. Vale a dire: in termini di *frame* cognitivi, se dalla parte dello scrittore umoristico prevale la cornice del VEDERE (VIEWING), dalla parte del patetico è probabile che dominante sia – quasi all’opposto – la dinamica dell’ascolto, di ciò che potremmo definire HEARING.⁵ In Dossi, brani come quello che qui sotto leggiamo sono praticamente la norma:

Povera Lisa! vedétele... Ella si dirige a la gábbia del suo caro uccellino, di quel pássero delle Canárie che, saltando su lo sportello del palazzetto in vímini, usava spiccare dalle labra stesse di lei il pignolo; che sì gentilmente aliava di ballatojo in ballatojo e sciaguattava nel beverino i pieducci e beccucchiava il suo rottame di zúchero... L’amato cip-cip è là, su la sabbietta, irrigidito, le ali sciupate, la pupilla nebbiata... Ella ribrezza, stende la mano su lui. Con uno sbáttito che le traspare nel viso, se l’avvicina, se lo preme a la guáncia...⁶

⁴ Cfr. Paolo Giovannetti, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 71.

⁵ Riprendo e integro certe osservazioni sui *frame* cognitivi in ambito narrativo elaborate da Monika Fludernik, in *Towards a “Natural” Narratology*, London - New York, Routledge, 1996.

⁶ Carlo Dossi, *L’altrieri* [1868], in Id., *Opere*, ed. Dante Isella, Milano, Adelphi, 1995, pp. 5-77: 21.

«The lunatic is in my head»

Nel passo al presente di Prati che abbiamo visto poc'anzi, a prevalere era l'incertezza, il rinvio inevitabile a una storia non conosciuta che prima o poi dovrà essere appresa; in Dossi, all'opposto, un narratore analogamente simultaneo padroneggia con la massima sicurezza il quadro e lo descrive in modo esauriente, linguisticamente compiaciuto. Umoristico è, innanzi tutto, uno *sguardo* ironico-sentimentale alle cose della vita. Nel patetismo delle ballate la visività – pur presente – è subordinata al bisogno di far spazio alle (molte) *voci* che in maniera variamente imperfetta dicono le cose e si confrontano con il medium spesso insicuro del poeta-narratore. È lui che le raccoglie e le rimette in circolazione, arrivando persino (come abbiamo visto in Prati) a dirsi poco convinto della coerenza del suo resoconto.

Del resto, *visiva* è un'altra importante opera ancipite, quanto ai generi del narrare, che merita di essere ricordata. Francesco De Sanctis usa costantemente l'etichetta del *racconto* per riferirsi al suo libretto *Un viaggio elettorale*, uscito nel 1876 ma preceduto da una pubblicazione a puntate nella "Gazzetta di Torino" tra febbraio e giugno 1875. Difficile non percepire in filigrana il francese *récit*, e magari il tedesco *Bericht*. Il *resoconto* che il candidato al Parlamento fa del proprio giro di propaganda esalta soprattutto le potenzialità appunto *visive* e *teatrali* delle esperienze vissute, degli incontri, delle situazioni anche più (apparentemente) squallide:

È il mondo studiato dal vero e dal vivo e studiato da uno che sotto i capelli bianchi serba il core giovine e intatto il senso morale e potente la virtù dell'indignazione. Ecco materia viva di una commedia elettorale. [...] Qui è un mondo quasi ancora primitivo, rozzo e plebeo, pure illuminato da nobili caratteri e da gente semplice, riprodotto con sincere e vive impressioni da un uomo che andava lì a riconquistare la sua patria.⁷

⁷ Francesco De Sanctis, *Un viaggio elettorale. Racconto* [1876], Milano, Garzanti, 1977, pp. 4-5.

L'esempio desanctisiano – un racconto che contiene in filigrana la possibilità di un diverso genere di racconto: quello drammatico – suggerisce una questione ancora più generale. Il *récit* di argomento politico ha qualcosa a che fare con la *povest'* della tradizione russa: genere prosastico autoctono, a cavallo tra la forma breve e il romanzo, che implica un'elaborazione letteraria poco ambiziosa, e anzi è fortemente imparentato con l'oralità.⁸ Forse non è un caso che nella storia della letteratura garibaldina – dove è fondativo un simile modo di concepire il narrato non finzionale – l'opera che ha ottenuto i maggiori consensi estetici, *Da Quarto al Volturno* (1880-1891) di Giuseppe Cesare Abba, nasce da una numerosa serie di riscritture, da un distanziamento dall'immediatezza degli eventi. Il radicamento nella vita tipico della *povest'*, la sua capacità di crescere su un minimo di complicazioni letterarie, sono messi in crisi da un'opera che ambisce a esiti statuari, a una ritrattistica memorabile.

⁸ Marialuisa Ferrazzi, *La povest' agli albori della letteratura russa moderna. Meccanismi evolutivi e peculiarità tipologiche*, in *Per una storia della povest' russa. Sec. XVII e XVIII*, ed. Danilo Cavaion, Marialuisa Ferrazzi, Olga A. Krivosceieva Motta, Padova, Clesp, 1984, pp. 57-149.



III.4. DA “PARLARE” AD “ASCOLTARE”, TRA NOVELLA E ROMANZO: L'APPRODO VERGHIANO

III.4.1

E, tuttavia, a me sembra che nella tradizione italiana il vero incontro mancato con un genere narrativo medio-breve riguardi la germanica *Novelle*. Oggi per lo più la si denomina *novella* nel sistema dei generi in lingua inglese, facendo uso di una sorta di italo-anglicismo. Se escludiamo un numero peraltro limitato di opere scapi-gliate (*L'alfier nero* di Arrigo Boito, 1867, *Storia di una gamba* di Igino Ugo Tarchetti, 1869, cui si potrebbero aggiungere *Il male dell'arte* di Giovanni Faldella, 1874, e *Dio ne scampi dagli Orsenigo* di Vittorio Imbriani, 1876), certe caratteristiche liminari della *Novelle* hanno poca fortuna in Italia. In particolare, seguendo i suggerimenti di Andreas Gailus,¹ appare del tutto assente, da noi, la resa alla *casualità*, cioè l'abbandono di un intrigo consequenziale e l'accettazione di un nucleo di accadimenti traumatici e inspiegabili. Tali sarebbero le condizioni irrinunciabili per attivare lo schema narrativo della *Novelle*:

¹ Andreas Gailus, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in *Il romanzo*, ed. Franco Moretti, II, *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 505-536.

«The lunatic is in my head»

che appunto è intermedio fra la struttura finalistica della novella classica, di tradizione italiana, e la polifonia del romanzo in quanto forma capace di addomesticare il caso, di razionalizzarlo in particolare attraverso i meccanismi della *Bildung*.

Non si tratta però solo di proclamare la difficoltà, molto italiana, di praticare il fantastico. Il punto è proprio che alle nostre latitudini a dominare è ancora quel tipo di logica narrativa romantica, da Peter Brooks definita *melodramma*, che abbiamo visto spadroneggiare nel ballatismo e nei suoi prolungamenti prosastici. L'intreccio "italiano" è insomma condizionato da un parallelogramma di valori etici, dal finalismo del *plotting*. Il meccanismo diegetico dispiega coerentemente i contenuti iscritti nelle sue premesse, e il *récit* non può che andare in una certa direzione, non può non manifestare *un* percorso *fatale*. Esattamente all'opposto di ciò che accade nella *Novelle*, dove l'attivazione di un evento porta con sé i crismi dell'imprevedibilità, instaurando la grammatica dell'inconscio.

Se poi a tutto ciò aggiungiamo la perdurante presenza dell'oralità intradiegetica – la narrazione nella narrazione –, ecco che siamo arrivati alle soglie di una certa prassi verghiana. Così, quello che Niccolò Tommaseo chiamò *racconto*, l'incompiuto *Un medico* (scritto fra il 1840 e il 1842, parzialmente pubblicato nel 1845 e 1863),² manifesta una struttura assai complessa, fra allodiegesi (al limite dell'onniscienza) e autodiegesi, con effetti anacronici piuttosto spericolati. Il progetto è restituire "cose udite" dal vero, l'esemplarità e problematicità della condotta morale del protagonista, colta attraverso la voce di un testimone interno, ma sfaccettata prismaticamente in maniera paragonabile allo stile rappresentativo pratiano. Quasi all'opposto nei contenuti grezzi, ma in realtà perfettamente dentro questo paradigma, *Una scommessa* di Luigi Gualdo (siamo in-

² Niccolò Tommaseo, *Un medico*, in Id., *Tutti i racconti*, ed. Gino Tellini, Milano, San Paolo, 1993, pp. 394-430.

torno al 1868)³, inscatola, dopo il primo, due gradi di narrazione, al centro dei quali c'è poi il *documento* oggettivo di una lettera. E l'obiettivo è argomentare (se così si può dire) l'impossibilità di un tipo d'arte realizzato venalmente e a comando. Lo scrittore che si impegna a scrivere il proprio capolavoro – su commissione – nel corso di una notte, *necessariamente* fallirà e umanamente dovrà soccombere.

III.4.2.

Due osservazioni a mio avviso dovrebbero essere fatte a proposito della verghiana *Nedda* (1874). La prima riguarda appunto il *plotting*: che modifica di pochissimo quello di tanto ballatismo italiano, se è vero che riferisce di una contadina sedotta e rimasta sola nella sua disperazione insieme con il figlio della colpa. La variazione sul tema non è poi così importante: il fidanzato che muore di malaria, la morte anche della figlioletta. L'errore della giovane, comunque, produce quasi meccanicamente *certe* conseguenze. La seconda osservazione concerne la posizione ambiguamente omodiegetica di chi narra la novella. Costui, che identifichiamo con l'autore reale del testo, si manifesta come testimone diretto del nucleo diegetico. Nel corso di certe sue fantasticherie davanti al fuoco di un caminetto,

la fiamma che scoppiettava, troppo vicina forse, mi fece rivedere [dichiara] un'altra fiamma gigantesca che avevo visto ardere nell'immenso focolare della fattoria del Pino, alle falde dell'Etna. Pioveva, e il vento urlava incollerito [...].⁴

³ Luigi Gualdo, *Una scommessa*, in Id., *Romanzi e novelle*, ed. Carlo Bo, Firenze, Sansoni, 1959, p. 176-191.

⁴ Giovanni Verga, *Nedda*, in Id., *Tutte le novelle*, ed. Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, pp. 5-31: 7.

«The lunatic is in my head»

E così via. “Verga” parla dall’interno del mondo della storia, ne è parte; ma in maniera poco chiara. Esagerando, potremmo invocare l’alterazione della *parallelisi*: dal momento che il narratore in questione conosce cose di Nedda che la sola *visione* dei fatti non può cogliere.

Ma, appunto, il *frame* cognitivo del Verga maturo non sarà quello del VIEWING, bensì quello dell’ascolto, HEARING. E, tutto sommato, se volessimo razionalizzare la fenomenologia narrativa di *Nedda*, ci basterebbe immaginare che lo scrittore cittadino *si sia sentito raccontare*, da chi l’aveva conosciuta, la storia della protagonista. D’altronde, com’è noto, da *Una peccatrice* (1866) sino a *Tigre reale* (1875), e con un’evidenza crescente, il filtro delle storie narrate *da altri* è dominante. Lasciando da parte, naturalmente, l’epistolare *Storia di una capinera* (in cui comunque è detto che la narrazione per lettere è rinforzata da una comunicazione orale),⁵ va registrata la tecnica più elementare di *Una peccatrice*, dove si precisa che il narratore di primo grado ha potuto integrare con documenti la storia udita da un testimone diretto:

Angiolini [...] mi narrò le parti principali di quella storia di cui noi avevamo assistito alla triste catastrofe; però pei dettagli mi promise di comunicarmeli minuziosi e precisi, dopo che avrebbe consultato certe lettere che aveva ricevuto da Brusio e dalla contessa. / Un mese più tardi ricevevi dalla Posta un grosso plico col bollo di Napoli; vi erano i dettagli e le lettere che mi aveva promesso Angiolini, due o tre fotografie rappresentanti diverse località di una casa abitata in Napoli da Pietro Brusio [...].⁶

⁵ «Allorché la madre dei due bimbi, innocenti e spietati, carnefici del povero uccelletto, mi narrò la storia di una infelice di cui le mura del chiostro avevano imprigionato il corpo [...], io pensai alla povera capinera [...]», dichiara il narratore-editore nel prologo. Giovanni Verga, *Storia di una capinera*, ed. Gino Tellini, Milano, Mursia, 1990, p. 40.

⁶ Giovanni Verga, *Una peccatrice*, ed. Gino Tellini, Milano, Mursia, 1990, p. 34.

Di modo che il successivo racconto può essere onnisciente.

In *Eva*, il paradigma orale è più forte, e il costruito narrativo principale si riduce quasi del tutto alla restituzione oggettiva, tra virgolette, da parte della voce di primo grado, dell'effato auto-diegetico di Enrico Lanti (della durata di un paio d'ore): «Egli mi aveva rovesciata addosso quella narrazione come una valanga, tutta di un fiato, quasi fosse stato uno sfogo supremo e disperato [...]». ⁷ C'è bensì un doppio epilogo, dato dall'episodio del duello e dall'incontro di Lanti con il narratore ad Aci Sant'Antonio; ma è quasi la logica conseguenza – almeno dal punto di vista di un intrigo melodrammatico – di quanto era stato già raccontato in prima persona intradiegetica.

È appunto in *Tigre reale* che il narratore, impegnato a sottoporci ciò che le sue orecchie hanno udito, giunge alla condizione più articolata e insieme più instabile. Da un lato la voce-persona extradiegetica e omodiegetica agisce secondo il meccanismo già collaudato in *Una peccatrice*: dopo aver detto della propria conoscenza con Giorgio La Ferlita, racconta le vicende dell'amico come questi gliel'aveva confidate. Dall'altro, il *presente* del rapporto fra i due personaggi svolge un ruolo molto maggiore rispetto ai precedenti romanzi, sia nella prima parte sia nella seconda. Tutto ciò ha la conseguenza di moltiplicare i piani, mescolando i due *frames*: il narratore è tanto colui che ha ascoltato quanto colui che *ora* vede i comportamenti dell'amico.

A ciò dobbiamo aggiungere un fenomeno inevitabile, già attivo in *Una peccatrice*, che non può non disturbare il lettore e che certo Verga stesso doveva percepire come una forzatura: vale a dire che il narratore porge la storia spesso in una prospettiva “autorale”, “onnisciente”, mostrando di conoscere dettagli anche della vita interiore dei personaggi, a dispetto della propria collocazione per contratto laterale. Più esattamente, un gioco di piani come quello

⁷ Giovanni Verga, *Eva*, ed. Gino Tellini, Milano, Mursia, 1991, p. 121.

«The lunatic is in my head»

che abbiamo visto confonde la posizione interna con quella esterna, non focalizzata, l'omodiegesi con l'eterodiegesi. Ecco, ad esempio, come la voce narrante ci comunica le parole della *femme fatale*, Nata, attraverso il filtro percettivo di La Ferlita. Per capirci meglio, cerchiamo di ricostituire la relazione gerarchica più corretta:

[Giorgio La Ferlita mi aveva raccontato che lui e Nata] Si raccontavano ridendo le loro conquiste, le loro civetterie e le loro follie di giovinezza; tempo addietro, gli raccontava, si era invaghita di un giovane studente, proprio quel che si dice un gran monello, ma bello, bello da dipingere, con occhi neri grandi così, e un collo fatto come quello dell'Antinoo, un collo che bisognava vedere allorquando snodava la sua cravatta rossa e sbottonava il colletto della camicia per giocare alla palla fuori porta San Gallo; ella montava a cavallo tutti i giorni e andava a caracollare nel viale per vederlo e per farsi vedere, e lui, duro e dispettosaccio, faceva il superbo e fingeva di non accorgersi che quella bella signora veniva lì apposta per fargli la corte.⁸

Come si vede, si trascorre molto velocemente a un indiretto libero a carico di Nata, entro il quale (ultime parole) può persino venire a galla il punto di vista del giovane studente.

È insomma – forse lo si sarà capito – per arrivare alla tecnica verista, sarà sufficiente (!) abolire il narratore di primo grado e far scomparire ogni ambizione di eterodiegesi “onnisciente” e “visiva”. In astratto, insomma, il lettore del Verga maggiore dovrebbe immaginarsi – dovrebbe generare mentalmente – un narratore-autore collocato dentro i fatti, che i fatti ha *udito* dai protagonisti della storia, e che a noi consegna soltanto il prodotto del suo ascolto. Uno dei modi per razionalizzare l'attacco dei *Malavoglia* potrebbe essere questo:

⁸ Giovanni Verga, *Tigre reale II*, ed. critica Margherita Spampinato Berretta, Palermo - Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier, 1993, pp. 34-35.

[A Trezza mi sono sentito raccontare una storia da tutti conosciuta, e cioè che] Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere. Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, poichè da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole. Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della *Providenza* ch'era ammarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla *Concetta* dello zio Cola, e alla paranza di padron Fortunato *Cipolla*.⁹

Esattamente come in *Tigre reale*: dopo aver dato la parola alla voce ascoltata dall'autore, le posizioni – percezioni, discorsi parlati, pensieri ecc. – dei personaggi possono entrare nel gioco della narrazione agendo in autonomia. L'omodiegesi viene cancellata e sarà del tutto dimenticata in corso d'opera – come appunto accadeva in *Nedda*. Ne residua un meccanismo narrativo che, lo sappiamo bene, sembra essersi fatto da sé. E sembra essersi fatto da sé soprattutto perché un narratore (o, se si preferisce, ascoltatore) di primo grado si è abolito, si è tolto di scena.

Forse è superfluo ricordare che la nozione di “fatalità” – ora rideclinata in accezione positivista – ricorre anche nella notissima prefazione dei *Malavoglia* e anzi ne segna in modo decisivo l'impostazione, come appunto qualcosa da cui si deve partire (il corsivo è mio):

⁹ Giovanni Verga, *I Malavoglia*, ed. critica Ferruccio Cecco, Catania - Novara, Fondazione Verga - Interlinea, 2014, p. 15; la cit. successiva alle pp. 12-13.

«The lunatic is in my head»

Il cammino *fatale*, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. [...] Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere.

Nel momento stesso, dunque, in cui il retaggio romantico viene definitivamente superato, le sue caratteristiche continuano ad agire nella costruzione del racconto. Oralità e melodramma, negati, operano su piani diversi rispetto al passato: e ne escono mutati di segno. Da un lato, è aperta la strada al cinema, dall'altro gli sbocchi sono verso la sociologia e la psicologia del profondo. Ma è da qui, da questi problemi – e con queste tecniche – che comincia il modernismo italiano.

IV

VERIFICHE SU MANZONI E DE ROBERTO



IV.1. UNA PREMESSA STORICA E DI METODO

Come detto nel primo capitolo, il mio interesse per l'ascolto è nato nel momento in cui ho creduto di cogliere nella tecnica narrativa di Giovanni Verga un tipo di percezione obliqua della voce altrui che era stato teorizzato da Ann Banfield nel suo straordinario *Unspeakable Sentences*. Nell'opera teorica che con maggior forza ha cancellato (definitivamente?) l'illusione che il racconto moderno si costituisca come erede di un chimerico narrare orale, è possibile individuare la necessità di qualcosa di simile a un *tu*, di secondo grado, a un *tu* implicato da un *SELF*: la necessità, dico, di un destinatario di secondo grado, alluso dalla parola narrativa, implicato dalla sua struttura, cioè mai frontalmente detto. È come se un autore quale Verga è, attentissimo a ciò che i suoi personaggi *dicono di sé*, in particolare quando appartengono alle fasce più basse della popolazione, avesse deciso di raccontare le proprie storie attraverso l'enunciazione di ciò che una collettività *già conosce*.¹ E “conoscere” significa *avere udito* certe vicende, essersele

¹ Come vedremo analizzando *I Viceré* (*infra*, § IV.3.), questa “ulteriorità” non esclude il fatto che la percezione collettiva possa riferirsi a eventi occorsi da pochissimo, pressoché simultanei. Anzi, Verga e De Roberto si preoccupano sempre di enfatizzare l'attenzione del “coro” su ciò che

«The lunatic is in my head»

sentite raccontare da altri membri del proprio *milieu*. Spero che la successiva trattazione consenta di cogliere con un minimo di chiarezza alcuni punti di questa problematica.

Intanto, vorrei suggerire che, da un punto di vista tipologico, in via molto provvisoria è possibile elaborare una sintetica spiegazione di quanto, nel corso dell'Ottocento, e prima di Flaubert, è stato capitalizzato dalla tecnica narrativa rispetto alla dinamica dell'ascolto. Il romanzo in senso lato post-flaubertiano ha alle spalle un'acquisizione capitale del realismo ottocentesco che consiste in ciò che Genette ha definito *scena*.² Dispositivo narrativo in cui, come tutti sanno, e in maniera leggermente illusoria, il tempo della storia eguaglia il tempo del racconto, la scena – di fatto coincidente con quanto Vološinov-Bachtin definiscono «stile pittorico»³ – tratta il nesso parola dei personaggi / parola del narratore

sta avvenendo *ora*. Un esempio fra mille. Dopo l'arresto di 'Ntoni, nel cap. XIV dei *Malavoglia*, la collettività rivive la condizione di crisi dei Malavoglia con parole che ci restituiscono un evento *in progress* (corsivo mio): «Ma padron 'Ntoni invece di pensare a risparmiare quei soldi, *adesso* che il nipote non glieli mangiava più, seguitava a buttarglieli dietro, con avvocati e mangiacarte – quei soldi che costavano tanto, e che erano destinati alla casa del nespolo. – *Ora* non abbiamo più bisogno della casa, né di nulla! →». Giovanni Verga, *I Malavoglia*, edizione critica Ferruccio Cecco, Catania - Novara, Fondazione Verga - Interlinea, 2014, p. 305.

² Cfr. Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 135-137, 144, 158-159.

³ Valentin N. Vološinov, Michail M. Bachtin, *Marxismo e filosofia del linguaggio. Problemi fondamentali del metodo sociologico nella scienza del linguaggio* [1929], ed. Augusto Ponzio, Lecce, Manni, 1999, pp. 249-250. Ricordo che in questo libro «pittorico» è lo stile suscettibile di opporsi, da un lato, alla parola che segrega il discorso altrui in uno spazio chiuso fortemente spersonalizzato, secondo una modalità classicistica, oratoria; e, dall'altro, alla parola di un "narratore" condizionato, anzi contaminato, dalla lingua dei personaggi. Pittorico è appunto lo stile che mantiene la più

come un fenomeno *non focalizzato*. In altri termini, il particolare accordo tra forma del racconto tipografico e forma del racconto teatrale induce una modalità di rappresentazione letteraria in cui il dialogo con didascalia costituisce una specie di grado zero della focalizzazione. Il lettore che “assiste” a una scena romanzesca la *vede* e la *vive* come un evento garantito dal narratore autoriale, un evento non condizionato dalla percezione dei personaggi, da una focalizzazione interna; e tanto meno coglie la possibile “vacanza” del narratore, come invece accadrà nelle storie a focalizzazione esterna (a partire per lo meno dai *Processi verbali* di De Roberto: anno 1889).

Il rapporto del lettore ottocentesco con il romanzo implicherebbe dunque un patto narrativo *oggettuale* quanto all'*enactment* della “scena”. Leggerne una significa fomentare una cognizione della storia saldamente garantita dal narratore: nei termini di Franz K. Stanzel,⁴ si parla di un racconto *privo di prospettiva*, inserito in una spazio-temporalità destituita di inflessioni soggettivistiche. Tutto ciò non esclude affatto il protagonismo personalistico del narratore (si pensi alla voce narrante di Manzoni): che però si esprime *sopra* e *dopo* i fatti, *sopra* e *dopo* l'attivazione delle convenzioni sceniche, in sé mai (o solo sporadicamente) intaccate. Il nesso parola del narratore / parola dei personaggi produce insomma un'illusione di realtà, che affonda le sue radici nell'esperienza del teatro. Si tratta di un teatro convenzionale, imitato: le parole che decifro attraverso la pagina scritta le percepisco dentro di me, sapendole garantite da un allestimento scenico virtuale. La mia mente di lettore sarà sempre certa che esiste *un solo modo* per udirle (appun-

equilibrata porosità fra i due poli: quello *autoriale* e quello *figurale* (a dirla con Stanzel). Si tratta, suggeriscono Vološinov-Bachtin, di un fenomeno tipicamente ottocentesco.

⁴ Franz K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 111-140.

«The lunatic is in my head»

to come avviene in teatro), e che l'eventuale loro deformazione *intima* da parte di uno dei personaggi presenti sul “palcoscenico” non ha alcuna rilevanza e quindi non merita di essere riprodotta.

Credo che questo tipo di postulazione percettiva, questo modo di leggere un testo romanzesco dell'Ottocento, abbia come corollario la natura tipografica e quindi *non orale* del patto narrativo.⁵ La *voce del narratore*, per definizione sempre udibile nella situazione “autoriale”, costruisce sì uno spazio di dialogo con il lettore, messo nella posizione di qualcuno che recepisce (in senso lato ascolta) un'istanza strutturalmente decisiva. E tuttavia il margine di “vocalità” così guadagnato, e a volte esibito in modo compiaciuto fino alla metalessi, non modifica in alcun modo lo strato primario offerto dalle convenzioni della scena, nei confronti delle quali il narratore svolge un ruolo di garante nient'affatto arbitrario. Altro insomma è il livello della scena (e in parte almeno delle descrizioni), altro è quello dei commenti e delle digressioni: da un lato c'è un evento reificato, su cui il narratore incide (deve incidere) pochissimo, dall'altro c'è un parlato anche personalistico, che però cresce sopra i fatti “teatrali” ed è in essi implicato. Come detto nel primo capitolo (cfr. § I.3.2.) la vera funzione del narratore genettiano – a pensarci bene così profondamente ottocentesco – è soprattutto quella di “mettere in movimento” gli eventi scenici. Ciò che si sviluppa al loro fianco, pur segnato da una soggettività autoriale, è tenuto a dialogare assiduamente con essi – ne è ostaggio, per così dire.

Il problema è ovviamente di straordinaria complessità, e meriterebbe ben altri approfondimenti. Rifacendoci a quanto argomentato qui sopra (in § II.4.), potremmo affermare che il *frame*

⁵ Fondamentale il riferimento a Giovanna Rosa, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008, in particolare le pp. (manzoniane) 128-159.

cognitivo del romanzo realista ottocentesco è VIEWING, nel senso specifico che la scena è qualcosa cui *si assiste*, innanzi tutto. Ma insomma non siamo molto lontani da quanto accade nelle due altre istituzioni della grande narrativa ottocentesca, il *sommario* e la *descrizione*: il loro regime è in linea di principio non focalizzato. Un sommario focalizzato lo avvicina di molto a un discorso indiretto libero (come vedremo); una descrizione focalizzata non è infrequente, come ben si sa, però la sua natura di prodotto della percezione di un personaggio è sempre corretta dall'autorevole intervento del narratore che, come negli *establishing shots* del cinema, è tenuto a rappresentare la spazialità contestuale *condivisa*. In altri termini, la “visione” del personaggio è parte di una “visione” complessiva garantita dalla focalizzazione superiore (cioè la non-focalizzazione) gestita del narratore. La voce narrante è una specie di regista che usa gli elementi *soggettivi* in funzione della costruzione scenica, per definizione *oggettiva*.

In questo senso, come avremo modo di notare, nel primo Ottocento anche l'ascolto può andare incontro a una focalizzazione interna; ma si tratta di fenomeni particolari, legati soprattutto a una comprensione di tipo collettivo. Più rara a me sembra un'inflessione soggettivistica e individualistica, una vera focalizzazione interna riferita a un solo personaggio. Nel romanzo classico, è da credere che l'invariante della scena sia tanto forte da ridurre al minimo le forme di prospettivizzazione auditiva. Il personaggio ode, ma il suo udito non è quasi mai in grado di *deformare*, più esattamente *focalizzare*, l'andamento mimetico della storia.



IV.2. IL «RONZIO» DI MILANO, LA VOCE DELL'ADDA, I CRUCCI DI LUCIA

IV.2.1.

Se nella nostra verifica – necessariamente sintetica – partiamo dai *Promessi sposi*,¹ siamo subito messi di fronte a un sistema narrativo molto sospettoso nei confronti dell'oralità e direi proprio dell'ascolto.² Come tutti sanno, rispetto al modello scot-

¹ Traggio le citazioni della Quarantana dall'edizione (anastatica) curata da Salvatore Silvano Nigro, con la collaborazione di Ermanno Paccagnini, per il "Meridiano" *I romanzi*, vol. II, Milano, Mondadori, 2002. Indico numero di capitolo e di pagina.

² *I promessi sposi* postulano l'esistenza di un narratore orale primario, Renzo, il cui racconto sarebbe stato udito dall'anonimo, messo su carta e poi rielaborato dal narratore. Ciò permette a Manzoni una pratica metalettica anche complessa, consistente in una non rara confusione di piani narrativi: ciò che Renzo raccontò, ciò che ha raccontato l'anonimo, ciò che sta raccontando il narratore autoriale – con cui l'autore ogni tanto interferisce. La mia tesi – come accennato – è che questo processo, lungi dall'inverare una vocalità, a maggior ragione quella primaria di Renzo, esalti al contrario la funzione delle *parole mute*, tipografiche e insieme teatrali. E non si tratta solo di constatare (ma cfr. Hermann Grosser,

«The lunatic is in my head»

tiano Manzoni rinuncia all'inserimento di canti diegetici, cioè di poesie citate, che uno dei personaggi intona musicalmente e che altri personaggi odono; spesso si trattava di *ballate* più o meno fintamente popolari, che costituivano una componente di genere tanto importante da essere sempre presente nei romanzi storici italiani (ad esempio in Bertolotti, Bazzoni, Guerrazzi, Grossi...)³.

È peraltro prevedibile, ossia giustificato, che il narratore non «voglia trascrivere» (I, 20) una «canzonaccia» intonata dai bravi (ma cfr. anche la «cantilena infernale» dei monatti, in XXXIV, 670, soggettivizzata peraltro da Renzo come «musica [...] gradita»). Ed è forse solo curioso (V, 99-100) che per suggerire la disarmonia di voci udibile durante il banchetto di don Rodrigo si usi una similitudine di tipo musicale e popolare insieme («l'armonia che fa una compagnia di cantambanchi, quando, tra una sonata e l'altra, ognuno accorda il suo stromento, facendolo stridere quanto più può»). Quello che lascia leggermente stupefatti è che (XXXIV, 671) Manzoni frustri il suo lettore impedendogli di leggere-udire il «cantare alto e continuo» consistente in «una canzone contadi-

Osservazioni sulla tecnica narrativa e sullo stile nei "Promessi sposi", "Giornale storico della letteratura italiana", 503, 1981, pp. 409-440) che troppi sono i contenuti della storia che Renzo non poteva conoscere. Si tratta di prendere atto dell'intenzione *storicizzante* e quindi *oggettivante* di Manzoni, capace di elaborare le sue fonti e di vagliarle nel modo più corretto. La frequente ironia è solo una sottolineatura della complessità e serietà del compito. Nel cap. XIII (254), a proposito del vicario di provvisione, si legge: «Del resto, quel che facesse precisamente non si può sapere, giacché era solo; e la storia è costretta a indovinare. Fortuna che c'è avvezza».

³ Cfr. Marco Sirtori, *Musica e canto nel romanzo storico italiano (1827-1864)*, in *Ecfraresi musicali. Parola e suono nel Romanticismo europeo*, ed. Raul Calzoni e Marco Sirtori, Bergamo, Bergamo University Press / Edizioni Sestante, 2013, pp. 163-183; ma cfr. anche Paolo Giovannetti, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 256-270.

nesca d'amore gaio e scherzevole, di quelle che chiamavan villanelle», che Renzo ha modo di ascoltare nel lazzeretto. Un po' ci spiace, in effetti, di non poter conoscere quel canto.

Del resto, a rafforzare la diagnosi, e a confermare la lontananza di questo romanzo da un quadro di finzione oralizzante, c'è lo scarso ruolo della dimensione intradiegetica,⁴ quando non sia il resoconto (in sommario) di fatti già conosciuti e comunicati da un personaggio a un altro, come per esempio accade in XXXV, 680, quando Renzo narra a padre Cristoforo delle sue vicende trascorse. Dal punto di vista di Lucia, persino le attitudini narrative di fra Galdino – che ha appena raccontato l'apologo appunto intradiegetico del miracolo delle noci – rischia di trasformarsi in un proferire di «ciarle» (III, 63). Del resto, il piacere di ascoltare storie è una prerogativa delle «orecchie» ironicamente «purissime» (ma il padre guardiano sembra crederci davvero) di Gertrude: «Lei sa che noi altre monache, ci piace di sentir le storie per minuto» (IX, 172). E Lucia – ci torneremo – sarà mortificata dai ripetuti inviti da parte della monaca a raccontare presunti dettagli scabrosi delle *avances* di don Rodrigo.

Ma soprattutto, in due altri episodi, la postura di un narratore orale si profila come qualcosa di negativo. In primo luogo, c'è la presa in giro del conte Attilio nei confronti del cugino, di cui mette in scena il resoconto della conversione al bene che il padre Cristoforo avrebbe indotto in lui. Si tratta di un racconto nel racconto, e del suo doppio ascolto: uno ipotetico, da parte del conte Attilio; l'altro reale, da parte dell'infastidito don Rodrigo. E l'insieme è di natura grottesca, anzi buffonesca (VII, 128):

“[...] Siate certo che [padre Cristoforo] vi porterà per esempio; e, quando anderà a far qualche missione un po' lontano, parlerà

⁴ Cfr. Mario Barenghi, *Ragionare alla carlona. Studi sui Promessi sposi*, Milano, Marcos y Marcos, 1993, pp. 90 e 134.

«The lunatic is in my head»

de' fatti vostri! Mi par di sentirlo." E qui, parlando col naso, e accompagnando le parole con gesti caricati, continuò, in tono di predica: "in una parte di questo mondo, che, per degni rispetti, non nomino, viveva, uditori carissimi, e vive tuttavia, un cavaliere scapestrato, più amico delle femmine, che degli uomini dabene, il quale, avvezzo a far d'ogni erba un fascio, aveva messo gli occhi..."

"Basta, basta," interruppe don Rodrigo, mezzo sogghignando, e mezzo annoiato.

Come ben si sa, il romanzo si premura *ad abundantiam* di presentare in tutt'altra maniera il lato religioso della questione: le prediche, per lo meno, del Cardinale (in XXIV, 460, vedi la ricezione "sentimentale" del sarto) e di padre Felice nel lazzeretto (XXXVI, 691-692) hanno ben diversa intonazione; e tutt'altro tipo di ascolto. Ma non si tratta mai di narrazioni, bensì appunto di orazioni, di discorsi omiletici. Laddove pienamente narrativo è il secondo esempio cui accennavo, e che ci porta al centro del tipo di intradiegese certo più importante, in senso generale, dell'intero romanzo. Sulla scena c'è don Abbondio rifugiatosi presso il castello dell'innominato, e tuttavia afflitto dalle dicerie intorno al passaggio dei lanzichenecchi (XXX, 576-577).

[...] ogni giorno c'era qualche nuova storia di sciagura. Alcuni, novellisti di professione, raccoglievan diligentemente tutte le voci, abburattavan tutte le relazioni, e ne davan poi il fiore agli altri. Si disputava quali fossero i reggimenti più indiatolati, se fosse peggio la fanteria o la cavalleria; si ripetevano, il meglio che si poteva, certi nomi di condottieri [...].

È la diffusione di *voci*, appunto «abburattate»: setacciate per ottenere un fior di farina narrativo molto ironico; ma anche, secondo un'accezione registrata dai vocabolari (e presente nel fiorentino vivo), "ripetute in modo ossessivo alla stregua di fandonie". *I promessi sposi* pullulano, come tutti sappiamo, di questo tipo di

comunicazione. Attraverso la strategia del sommario, il narratore riferisce il diffondersi delle dicerie più incontrollate e disperate: in cima alle quali – per le loro implicazioni scientifiche e morali – ci sono quelle relative alle unzioni.

Si tratta di discorsi che finiscono per mettere in difficoltà tutti i personaggi, in molti modi diversi. Del resto, padre Cristoforo, parlando con don Rodrigo (VI, 101), inizialmente presenta i rapporti del suo interlocutore con Lucia come una diceria («Cert'uomini di mal affare hanno messo innanzi il nome di vossignoria illustrissimā»). Tutta la notte degli imbrogli, poi, è raccontata attraverso il filtro di una percezione collettiva, che però sembra avere il suo ascoltatore primo nel Griso, infine capace di venirne a capo (XI, 224: «era questo, era quello, era tante cose che tutta la sagacità e l'esperienza del Griso non sarebbe bastata a scoprire chi fosse, se il Griso avesse dovuto rilevar questa parte della storia da' discorsi altrui. Ma [...] poté di tutto comporne per don Rodrigo una relazione bastantemente distinta»). E l'inizio del tumulto del pane, anche prima dell'arrivo di Renzo (XII, 241), è segnato dall'azione di «un bisbiglio confuso di molte voci», suscettibile, quasi automaticamente, di produrre un ascolto ingannevole:

[...] là uno predicava, e gli altri applaudivano; questo faceva al più vicino la stessa domanda ch'era allora stata fatta a lui; quest'altro ripeteva l'esclamazione che s'era sentita risonare agli orecchi; per tutto lamenti, minacce, meraviglie: un piccol numero di vocaboli era il materiale di tanti discorsi.

È del resto impossibile e forse inutile esaminare nel dettaglio le molte occorrenze di questo narrare collettivo, sempre falsificante e corrotto. In maniera sintomatica, nel cap. XXXII, 605, nel pieno del resoconto della peste, il narratore sentenzia: «il sentire faceva l'effetto del vedere», la parola udita *deforma* l'esperienza, in particolare fa violenza alla vista. E sembra un'acutissima analisi di tipo mediologico, se il *vedere* è associato – com'è giusto

«The lunatic is in my head»

che sia – alle «parole mute» della scrittura. Le obiezioni manzoniiane all'oralità ricevono con ciò una conferma apodittica.

IV.2.2.

Più interessante è verificare come viene significato il propagarsi, *nel pieno dell'azione*, di queste voci collettive, in vario modo irrequiete: siano quelle del tumulto del pane, siano quelle di altre situazioni di massa, come ad esempio gli accenti che risuonano nel lazzeretto. In questi casi, l'ascolto può concentrarsi su centri deittici in atto; e quindi allontanarsi – cfr. il passo qui sopra citato dal cap. XII – da ciò che deve essere attribuito a un narratore non-focalizzante. Durante il tumulto del pane, e sempre prima che Renzo aiuti il narratore a mettere a fuoco l'azione, il fulcro di ascolto tende a spostarsi verso un percipiente interno *complessivo*, “corale”, in questo caso non senza un'inserzione individualistica (quella del capitano di giustizia). I corsivi ovviamente sono miei (XII, 243-244):

Quelli della bottega stavano interrogando il garzone tornato scarico, il quale, tutto sbigottito e abbaruffato, riferiva balbettando la sua trista avventura; quando *si sente un calpestio e un urlo insieme; cresce e s'avvicina*; compariscono i forieri della masnada.

[...]

Ma quelli che vedevan la faccia del dicitore, e *sentivano le sue parole*

[...].

[...]

Quando sono entrati tutti, si mette tanto di catenaccio, si riappuntella; il capitano sale di corsa, e s'affaccia a una finestra. *Uh, che formicolaio!*

“Figliuoli,” *grida: molti si voltano in su*, “figliuoli, andate a casa. Perdonò generale a chi torna subito a casa.”

“Pane! pane! aprite! aprite!” *eran le parole più distinte nell'urlo orrendo* che la folla mandava in risposta.

Come si vede, è persino possibile che Manzoni inserisca una specie di discorso diretto libero («Uh, che formicolaio!») riferito alla reazione – mentale? – del capitano di giustizia. Resta il fatto che il risultato non è più quello di un suono non focalizzato, bensì il suo opposto: a udire, è la massa e poi un singolo personaggio. Decisivi in questi episodi sono i lessemi con suffisso intensivo-frequentativo *-ito*: sostantivi in effetti funzionali alla definizione di un'esperienza prolungata e soggettivizzata, secondo l'aspettativa – continua – più caratteristica dell'imperfetto italiano. Del resto, quello della folla per Manzoni è sempre un *ronzìo*: parola che ricorre quasi ossessivamente nel romanzo tutte le volte che è in ballo una pluralità di persone. E una giacitura frequente è quella della “confusione”: non di rado, dunque, il *ronzìo* è *confuso* (cfr. XII, 247, 252; XXVIII, 537; e cfr. il «ronzìo continuo di quella confusa moltitudine» di XXXV, 675). Né quasi c'è bisogno di sottolineare che a fronte di quel suono sgradevole si staglia un'altra *voce*, «buona» (XVII, 326), anche se in senso metaforico, quella dell'Adda, rivelatasi alle orecchie di Renzo (XVII, 329) attraverso un *mormorio*, reduplicato:

E stando così fermo, sospeso il fruscio de' piedi nel fogliame, tutto tacendo d'intorno a lui, cominciò a sentire un rumore, un mormorio, un mormorio d'acqua corrente. Sta in orecchi; n'è certo; esclama: “è l'Adda!”.

Curiosamente, però, il caso più eclatante di una declinazione auditiva deformante relativa a parole pronunciate, per di più rese in modo *diretto*, si realizza nel cap. IV (72-73), quando la folla reagisce caoticamente alle conseguenze dell'omicidio compiuto da Lodovico:

“Com'è andata? – È uno? – Son due. – Gli ha fatto un occhiello nel ventre. – Chi è stato ammazzato? – Quel prepotente. – Oh santa Maria, che sconquasso! – Chi cerca trova. – Una le paga

«The lunatic is in my head»

tutte. – Ha finito anche lui. – Che colpo! – Vuol essere una faccenda seria. – E quell'altro disgraziato! – Misericordia! che spettacolo! – Salvatelo, salvatelo. – Sta fresco anche lui. – Vedete com'è concio! butta sangue da tutte le parti. – Scappi, scappi. Non si lasci prendere.”

Queste parole, che più di tutte si facevan sentire nel frastono confuso di quella folla, esprimevano il voto comune, e, col consiglio, venne anche l'aiuto.

Il riflettore plurale finisce cioè per modificare la sintassi, enucleando in modo mimetico i contenuti discorsivi primari, estratti da un flusso di parole che in un discorso diretto a focalizzazione-zero sarebbe stato ben altrimenti realizzato.

Prendiamo dunque atto di questa importante soggettivizzazione della voce dialogica collettiva. Quando a udire sono *singoli personaggi*, il filtro prospettico produce risultati meno plateali, anche se in qualche caso molto più interessanti e sintomatici. Tipicamente, allorché Renzo penetra in Milano «per il borgo di porta orientale» «avendo ormai sgranocchiato il suo pane» (XII, 247-249 per l'intero episodio), la voce del narratore argina un coinvolgimento troppo interno. Una sua dichiarazione promette molto: «Ed ecco a un di presso le parole che gli riuscì di rilevare in tutta la strada che fece». La regia del discorso collettivo è tuttavia molto accorta: «gridava uno [...] diceva un altro [...] diceva [...] un altro [...] diceva uno [...] diceva un altro, quasi sottovoce [...] gridava una voce sonora [...] diceva un vicino [...] replicava il primo [...] esclamava un altro», e infine «diceva uno». E l'inserzione di un commento onnisciente («Il vicario di provvisione [...] era il presidente [...]») indebolisce ulteriormente l'effetto focalizzante.

A ben vedere però, nel corso di questo ascolto il primo resoconto in forma di sommario potrebbe, almeno ipoteticamente, costituire una percezione indiretta libera a carico di Renzo:

Parole da non ripetersi diceva, con la schiuma alla bocca, un altro, che teneva con una mano un cencio di fazzoletto su' capelli

arruffati e insanguinati. E qualche vicino, come per consolarlo, gli faceva eco.

Il problema non va sottovalutato, insomma. Nel romanzo esistono *coscienze private*, sensibilità individuali che appaiono in grado di orientare almeno valorialmente le parole udite. Nel cap. VII, è fin troppo evidente che Lucia apprende i piani matrimoniali escogitati da Renzo e Agnese con non poche riserve, che il narratore peraltro commenta con qualche ironia («l'autore confessa di non sapere [...] se Lucia fosse [...] malcontenta d'essere stata spinta ad acconsentire» [VII, 122]). In particolare:

Renzo [...] concertò con le donne, o piuttosto con Agnese, la grand'operazione della sera, proponendo e sciogliendo a vicenda difficoltà, antivedendo contrattempi, e ricominciando, ora l'uno ora l'altra, a descriver la faccenda, come si racconterebbe una cosa fatta. Lucia ascoltava; e, senza approvar con parole ciò che non poteva approvare in cuor suo, prometteva di far meglio che saprebbe. (VII, 122).

Possiamo parlare di focalizzazione interna? Forse sì, nel senso che un passo del genere definisce con chiarezza un *centro d'interesse*, quanto alla definizione delle gerarchie etiche in gioco.

Come peraltro abbiamo già accennato, è nel dialogo con Gertrude che emergono meglio certe deformazioni. Nel cap. X (212-213), tutto è contenuto in un sommario, in cui il punto di vista di Lucia costituisce il vaglio del senso: «La signora moltiplicava le domande [...] entrava in certi particolari, con una intrepidezza, che riuscì e doveva riuscire più che nuova a Lucia. [...] [Gertrude] pareva quasi che ridesse del gran ribrezzo che Lucia aveva sempre avuto di quel signore, e domandava se era un mostro, da far tanta paura [...]». Questa penosa ricezione della parola altrui è tanto più significativa in quanto, alla fine del paragrafo precedente, nel romanzo ben altro udito era stato chiamato in gioco: l'ascolto in-

«The lunatic is in my head»

teriore, da parte dell'«orecchio mentale» di Gertrude, della suora da lei fatta sopprimere. La voce reale della signora, infitta a Lucia, è il contrappasso della voce interna subita dal medesimo agente (X, 212):

Quante volte avrebbe voluto sentir davvero la voce di colei, qualunque cosa avesse potuto minacciare, piuttosto che aver sempre nell'intimo dell'orecchio mentale il susurro fantastico di quella stessa voce, e sentirne parole ripetute con una pertinacia, con un'insistenza infaticabile, che nessuna persona vivente non ebbe mai!

L'opposizione dei due personaggi giunge al suo culmine quando, nel cap. XX (384), è raccontato il discorso ingannevole di Gertrude che convince Lucia a uscire dal convento. Qui, in effetti, l'indiretto libero di Gertrude – risposta a quello di Lucia – comporta una distorsione e uno scontro di prospettive inquietante. Provo ad analizzarlo con i corsivi, sintetizzandolo in questo modo:

Lucia fu atterrita d'una tale richiesta; e [...] addusse subito, per disimpegnarsene, le ragioni che la signora doveva intendere, che avrebbe dovute prevedere: *senza la madre, senza nessuno, per una strada solitaria, in un paese sconosciuto...* Ma Gertrude [...] figurò di trovar così vane quelle scuse! *di giorno chiaro, quattro passi, una strada che Lucia aveva fatta pochi giorni prima, e che, quand'anche non l'avesse mai veduta, a insegnargliela, non la poteva sbagliare!...* Tanto disse, che la poverina, commossa e punta a un tempo, si lasciò sfuggir di bocca: “e bene; cosa devo fare?”

Siamo di fronte a un dialogo narrativizzato, *narrated dialogue* per così dire, che plasma due contrapposte percezioni della parola altrui; e il conclusivo esito illocutorio (la commozione, il pentimento, la domanda) è funzionale alla totale resa *perlocutoria* (uscire dal convento).

Ma quello che Lucia subisce può rovesciarsi, e con esiti definitivi, in ben altra occasione. Non è quasi il caso di illustrare l'eco delle sue parole nell'animo dell'innominato: nel capitolo XXI, «“[...] Sono una povera creatura: cosa le ho fatto? in nome di Dio...” / “Dio, Dio,” interruppe l'innominato: “sempre Dio [...]”»; poche righe dopo, «“[...] Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia! [...]”» (399) cui corrisponde diverse pagine più avanti (XXI, 408):

Tutt'a un tratto, gli tornarono in mente parole che aveva sentite e risentite, poche ore prima: – Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia! – E non gli tornavan già con quell'accento d'umile preghiera, con cui erano state proferite; ma con un suono pieno d'autorità, e che insieme induceva una lontana speranza.

Meno commentata, in quest'opera che dell'antitesi polifonica sembra aver fatto una delle sue ragioni discorsive principali,⁵ è un'altra importante contrapposizione, che peraltro ha sempre

⁵ Non si può non ricordare il contrasto plastico tra la fallacia delle campane udite dall'intero paese di Renzo e Lucia nel cap. VIII («Ton, ton, ton, ton: i contadini balzano a sedere sul letto; i giovinetti, sdraiati sul fienile, tendon l'orecchio, si rizzano», con contorno di voci convulse paragonabili a quelle che commentavano l'atto violento di Lodovico: «Agnese! Lucia! Il pellegrino! Dov'è il pellegrino? [...]» [146 e 155]) e il gesto di salvezza che le campane compiono invece nei confronti dell'innominato nel cap. XXI («Ed ecco [...] senti arrivarsi all'orecchio come un'onda di suono non bene espresso, ma che pure aveva non so che d'allegro. Stette attento, e riconobbe uno scampanare a festa lontano [...]» [409]) e che sono in grado di restituire anche l'immagine finalmente non sospetta di un'azione popolare collettiva («Erano uomini, donne, fanciulli, a brigate a coppie, soli [...]. Gli atti indicavano manifestamente una fretta e una gioia comune; e quel rimbombo non accordato ma consentaneo delle varie campane [...] pareva [...] la voce di que' gesti [...]» [409-410]).

«The lunatic is in my head»

come protagonista Lucia. Mi riferisco da un lato al monologo sospettoso e pauroso che don Abbondio svolge dentro se stesso nel cap. XXIII mentre si accompagna all'innominato; dall'altro, nel capitolo successivo, alle sofferte reazioni intime di Lucia dopo la sua salvezza. Curiosamente, in entrambi i casi è attivo un vero e proprio *udito interiore*. La parola pensata si rivela essere parola ascoltata, anche se con modalità (persino espressive: discorso diretto *versus* discorso indiretto) differenti. Certo, il *sentire* o *risentire* di Lucia non è solo aurale, ma la catena onomasiologica è comunque suggestiva e inizia e si conclude con qualcosa di udito fisicamente (corsivi miei):

[Don Abbondio] Dovette dunque *parlar con se stesso*; ed ecco una parte di ciò che il pover'uomo *si disse* in quel tragitto: chè, a scriver tutto, ci sarebbe da farne un libro.
– È un gran dire che tanto i santi come i birboni gli abbiano a aver l'argento vivo addosso [...] –. (XXIII, 443)

“Oh misericordia!” esclamò Lucia. Quel nome, quante volte l'aveva *sentito* ripetere con orrore in più d'una storia [...] (XXIV, 453)

Dopo un ribollimento di que' pensieri che non vengono con parole, *le prime che si formarono nella sua mente* furono: – oh povera me, cos'ho fatto! –
Ma non appena l'ebbe pensate, ne *risentì* come uno spavento. [...] La povera Lucia, *sentendo* che il cuore era lì lì per pentirsi, ritornò alla preghiera, alle conferme, al combattimento, dal quale s'alzò, se ci si passa quest'espressione, come il vincitore stanco e ferito, di sopra il nemico abbattuto: non dico ucciso.
Tutt'a un tratto, si *sente* uno scalpiccio [...] (XXIV, 457-458)

Torneremo su questo argomento, quando affronteremo il monologo narrato in De Roberto. Ciò che colpisce è che Manzoni imposta la restituzione della parola *pensata* come emanazione di un dialogo di tipo intimo, in cui il personaggio rimugina con se stesso

so, udendo se stesso. E ciò sembra abolire il confine tra esterno e interno, in funzione appunto di una vocalità fisicamente risonante.

IV.2.3.

Di modo che – concludendo questo breve percorso attraverso *I promessi sposi* – può apparire meno arbitraria del previsto la possibilità di enfatizzare, sonorizzandole, altre forme di scambio dialogico apparentemente non focalizzato. Si tratta di capire quanto possano essere ritenuti *spazializzati* – uditi *dall'interno* – tipi di colloquio in effetti non rari in cui il discorso diretto segue un sommario delle parole dell'interlocutore. In questi casi si potrebbe interpretare il sommario come il resoconto della percezione (appunto dell'ascolto) soggettiva di chi ode la voce dell'altro. Nel passo seguente, in cui dialogano don Abbondio e Perpetua, tutto il primo paragrafo – discorso diretto escluso – è leggibile come ricezione delle parole di don Abbondio da parte di Perpetua; mentre il più breve quarto paragrafo come percezione “di risposta” a carico di don Abbondio (XXIX, 556-557).

[1] Dopo aver sospirato e risospirato, e poi lasciato scappar qualche interiezione, don Abbondio cominciò a brontolare più di seguito. Se la prendeva col duca di Nevers, che avrebbe potuto stare in Francia a godersela, a fare il principe, e voleva esser duca di Mantova a dispetto del mondo; con l'imperatore, che avrebbe dovuto aver giudizio per gli altri, lasciar correre l'acqua all'ingiù, non istar su tutti i puntigli: chè finalmente, lui sarebbe sempre stato l'imperatore, fosse duca di Mantova Tizio o Sempronio. L'aveva principalmente col governatore, a cui sarebbe toccato a far di tutto, per tener lontani i flagelli dal paese, ed era lui che ce gli attirava: tutto per il gusto di far la guerra. “Bisognerebbe,” diceva, “che fossero qui que' signori a vedere, a provare, che gusto è. Hanno da rendere un bel conto! Ma intanto, ne va di mezzo chi non ci ha colpa.”

«The lunatic is in my head»

[2] “Lasci un po’ star codesta gente; che già non son quelli che ci verranno a aiutare,” diceva Perpetua. “Codeste, mi scusi, sono di quelle sue solite chiacchiere che non concludon nulla. Piuttosto, quel che mi dà noia...”

[3] “Cosa c’è?”

[4] Perpetua, la quale, in quel pezzo di strada, aveva pensato con comodo al nascondimento fatto in furia, cominciò a lamentarsi d’aver dimenticata la tal cosa, d’aver mal riposta la tal altra; qui, d’aver lasciata una traccia che poteva guidare i ladroni, là...

[5] “Brava!” disse don Abbondio, ormai sicuro della vita, quanto bastava per poter angustiarsi della roba: “brava! così avete fatto? Dove avevate la testa?”

Insomma:

[1] = percezione auditiva di Perpetua;

[2], [3], [5] = focalizzazione-zero;

[4] = percezione soggettiva di don Abbondio.

È un’ipotesi che andrebbe verificata, nei *Promessi sposi* e non solo. A sostenerla c’è soprattutto il fatto che questo tipo di conversazione non prevede l’alternanza regolare di battute, bensì una replica in discorso diretto a un passaggio realizzato con un indiretto in forma di sommario. Si tratterebbe, forse, di un intacco, più esattamente di una sorta di *primo intacco*, del modello di scena quale è stato descritto da Genette. L’accelerazione così indotta (il tempo del racconto è leggermente inferiore al tempo della storia) sarebbe in grado di attivare lo sbilanciamento prospettico di cui qui si è detto. Il condizionale è d’obbligo, per moltissime ragioni: e basti dire che i sommari appena osservati, in sé, non paiono focalizzati.⁶ Però, la pista di lavoro è chiarissima, così come è chiarissima la domanda critica. Dunque: è sul rapporto fra scena e sommario che si gioca il paradigma dell’ascolto?

⁶ Cfr. soprattutto, nel quarto paragrafo, il riferimento ai pensieri di Perpetua («aveva pensato»).

IV.3. I DOLORI SILENZIOSI DI MATILDE PALMI, LE GRIDA DI DON BLASCO, VOCI ACUSMATICHE

IV.3.1

Il punto è che, facendo un salto in avanti di più di mezzo secolo dopo il 1842, e arrivando ai *Viceré* di Federico De Roberto (1894),¹ l'impressione è che un simile modo di procedere sia giunto a piena maturazione, e che la trafila da prendere in considerazione sia proprio quella. Dialoghi asimmetrici e focalizzati sulla voce sono frequentissimi. Ne sono protagonisti soprattutto personaggi femminili particolarmente sensibili o sofferenti come Matilde Palmi e Teresa Uzeda. La prima è destinata

¹ Utilizzo l'edizione contenuta nel "Meridiano" *Romanzi, novelle e saggi*, ed. Carlo A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1984. Il testo è quello della *princeps*. Si tenga però presente che nella prima edizione (Milano, Casa editrice Galli di C. Chiesa e F. Guindani, 1894) alle virgolette doppie basse corrispondevano le lineette; e alle virgolette doppie alte (usate anche per indiretti liberi "parlati") corrispondevano virgolette doppie basse. Indico con numeri romani la parte e il capitolo. Nelle citazioni trasformo le doppie basse in doppie alte, e le doppie alte in semplici alte.

«The lunatic is in my head»

a patire lungo tutto il romanzo le angherie non solo del marito ma dell'intera famiglia dei Viceré che, pur con diversissime e idiosincrasiche sfumature, non le perdona di appartenere a una nobiltà di provincia e di aver sposato il secondogenito maschio, che la madre capricciosamente aveva favorito contro le stesse consuetudini del maggiorasco. Che De Roberto avesse in mente di valorizzare un HEARING passivo a carico di questo personaggio è argomentabile con il fatto che la sua entrata in scena, nel cap. II della I parte (448) è focalizzata attraverso la servitù del palazzo Francalanza e ci comunica in indiretto libero la qualità *dolce* della sua voce:

'Più bella che mai!' giudicavan le donne che le si appressavano rispettosamente. [...] 'Pare più affitta lei del contino...' E con che dolce voce pregava che portassero su le valigie e i sacchi da notte [...]!...

Salvo errore, questa è l'unica volta che viene documentato un particolare di questa voce, laddove ogni apparizione di Matilde, d'ora in poi, sarà accompagnata dalla sua percezione afflitta delle cattiverie *altrui*, di una realtà vociante a lei sempre indifferente o ostile.

Nel cap. IV della I parte (524 sgg.), abbiamo un episodio memorabilissimo. Nel corso di un desinare narrato per una ventina almeno di pagine e che si prolunga in un lungo e verboso dopopranzo, la figura di Matilde pensante e senziente (in indiretto libero, con elementi di psiconarrazione) costituisce a un certo punto un vero e proprio filtro rispetto alle parole pronunciate dai presenti. Il passo che illustra meglio la tecnica è qui sotto citato (533). Si noti appunto che in gioco è la dialettica sommario-discorso diretto, entro la quale si insinuano, mediati ovviamente dal sommario – in particolare appunto dalla psiconarrazione –, la percezione indiretta libera e il discorso indiretto libero di pensieri (ho corsivizzato i sintagmi più propriamente “auditivi”):

Il desinare progrediva come se egli [Raimondo] non dovesse venire più, nessuno chiedeva di lui, Lucrezia teneva ancora il capo chino sul desco, la principessa badava a suo figlio, il principe parlava dello stato delle campagne, dei prezzi delle derrate, dei pericoli del colera; il duca discuteva della guerra d'Oriente; e solamente un estraneo, don Mariano, diceva tratto tratto:

“E Raimondo?... Non si vede più!... Che gli è successo?...”

Allora, come per virtù dell'*eco*, quella domanda *si ripercoteva nel pensiero* di lei: ‘Non si vede più!... Che gli è successo?...’ Perché mai tardava tanto? Perché la lasciava sola tra quegli estranei indifferenti ed ostili?

“I Russi resistono ancora... un osso duro da rodere... Napoleone ne seppe qualcosa...”

Di nuovo assorta in pensieri più gravi e molesti, *ella udiva brani di frasi, parole di cui non afferrava il senso*. Da quanto tempo la lasciava sola, Raimondo! Da quanto, da quanto!...

Il filtro è dichiarato esplicitamente, come si può osservare, e la procedura è ripetuta nelle pagine successive: in conformità alla propensione deformante tipica di De Roberto, che si compiace di giustapporre sarcasticamente gli opposti. In questo caso la sofferenza di Matilde gelosa è accoppiata alle analisi politiche (sbagliate, come sempre) del duca d'Oragua, il quale pontifica intorno alla coeva (siamo nel 1855) guerra di Crimea.

Un pezzo di bravura, verso la fine del romanzo, riguarda Teresa, figlia del principe Giacomo, e il suo amore per Giovannino Radali. Siamo nella parte III, cap. VII, e la giovane donna ha appena finito di vegliare il padre sofferente e moribondo dopo una cruenta operazione cui lei ha voluto assistere. I suoi pensieri, resi attraverso la solita mescolanza di *narrated monologue* e psiconnarrazione, la portano sulla soglia di una forma di nichilismo mortuario («Che era la vita se non l'aspettazione della morte?» [1029]) da lei sentito come colpevole. Ed ecco cosa accade nel momento in cui (1029-1030) il contatto con i figli sembra ricondurla a una realtà (per così dire) sana:

«The lunatic is in my head»

Un brivido di freddo l'assalì quando la carrozza arrestossi nel cortile di casa sua. E i suoi figli? Aveva dimenticato i suoi figli? Quando li ebbe stretti al petto, la lunga agitazione del suo spirito si risolse in pianto. Ed in quel punto, ella udì una voce, una voce viva, dolce e pietosa:

“Teresa, che avete?... Com'è andata?... Sta male?...”

Non poté rispondere; il pianto la strozzava.

“Teresa!... Per l'amor di Dio, non v'angustiate così! Voi che siete tanto forte! L'operazione non è riuscita? Sì?... E allora?... Andiamo, Teresa, siate ragionevole!... Guarirà, vedrete! Poveretta! Ha ragione... Ma ora basta! Basta, Teresa... Sentitemi... ditemi... Michele non è venuto con voi?...”

Ella rispondeva a cenni del capo. Voleva dirgli di tacere, perché quella voce dolce, quelle parole buone accrescevano la tempesta del pianto, perché quella soave pietà le rivelava la propria miseria. No, ella non era forte [...].

L'autore ha deciso qui di realizzare qualcosa che è in totale contrasto con la tecnica narrativa convenzionale: omette di precisare *chi* parla. E si comporta così perché ormai la storia è raccontata in situazione narrativa figurale, attraverso la mediazione esistenziale del personaggio. Non c'è bisogno di dire chi parla, perché dentro la coscienza di Teresa, che costituisce l'origine del resoconto narrativo, quella voce *dolce* può essere solo la voce di Giovannino. Insomma, siamo ormai del tutto fuori della scena a focalizzazione-zero, e abbiamo messo piede in un ambito in cui il testo si nutre di ciò che il personaggio *ode* entro la dimensione spazio-temporale della sua esperienza. Le parole che leggiamo non sono tanto parole dette, quanto parole ascoltate – appunto.

Non per caso, poi, in uno scrittore come De Roberto, che attraverso Taine e Bourget coniuga fisiologia e psicologia, può capitare che la parola pensata si confonda con la parola udita, il monologo interiore con il soliloquio. È quanto accade nella III parte, sempre nel cap. VII (1016), quando Teresa fantastica disperatamente intorno all'improvvisa malattia di Giovannino. Si sovrappongono

tre strati di parole: 1. il monologo interiore in indiretto libero e psiconarrazione; 2. il ricordo (l'ascolto) interiore di parole proferite da Giovannino (cfr. il passo tra virgolette semplici); 3. le parole in effetti pronunciate *ad alta voce* (tra virgolette doppie).

Era morto. Michele non le dava la notizia funesta a riguardo del suo stato. E a un tratto, il passato le tornò tutto alla memoria: ella lo rivide come lo aveva conosciuto, come lo aveva amato: udì la sua voce dolce quando le aveva domandato: "Teresa, Teresa, mi vuoi bene?...?" e con gli occhi aridi, con voce strozzata, ella ricinobbe: "Sì, l'ho ucciso io!... Per me ha mutato vita... è andato a seppellirsi laggiù... ha trovato la morte!...".
Sorse in piedi. Se qualcuno l'avesse udita?...

Non solo. Nel prosiegua del monologo, Teresa richiama anche (cfr. l'enunciato tra virgolette semplici) parole aggressive e risentite di Consalvo, il quale aveva assistito al modo in cui il padre aveva sacrificato per egoismo la madre, morta durante un'epidemia di colera anche a causa delle scarse cure a lei prodigate. Di nuovo, compare il riferimento all'ascolto possibile di qualcuno presente, ora del figlio (III, VII, 1017):

Pazzi e maligni [gli Uzeda]: aveva ragione Consalvo. Egli aveva ben fatto, che s'era ribellato. La sciocchezza era stata tutta sua, nell'obbedir cecamente. Colpa sua! Anche sua! Per obbedire, per rispettare, per contentare: chi? 'Gli assassini di nostra madre...!'
Con gli occhi spalancati, ella trattenne il respiro. Il bambino l'aveva udita?... La guardava, coi chiari occhi sereni [...].

Il brano è interpretabile in vari modi, e forse le parole da lei proferite cui Teresa si riferisce sono quelle fra virgolette doppie sopra citate. L'ambiguità è forte. Resta il fatto qualitativo, complessivamente inteso: il diaframma fra parola interiore e parola esteriore è sottilissimo, specie in presenza di una sensibilità estrema come quella di Teresa.

«The lunatic is in my head»

IV.3.2.

Ora, la questione è che – come del resto càpita anche nel Verga maggiore, in particolare nei due romanzi dei *Vinti* – una simile procedura ha ricadute più impegnative di quanto non lo sia la pur interessantissima valorizzazione di anime femminili troppo sensibili. Si può infatti affermare, senza esagerare nemmeno troppo, che l'intero romanzo consista in un immenso *ascolto collettivo* di voci, interne ed esterne, di dicerie intorno alla famiglia Uzeda, quali i personaggi elaborano nel corso della storia. È come se – in conformità al paradigma verghiano – noi leggessimo più la *percezione* di una storia che la comunità coinvolta nella vicenda *si comunica, comunica a se stessa*, elaborandola e condividendola, che non il *racconto* della stessa da parte di una voce narrante.

Il punto di partenza, in De Roberto più ancora che nel Verga dei *Malavoglia* (diverso è il discorso su *Mastro-don Gesualdo*), sembra essere la ricezione collettiva di parole pronunciate, che abbiamo già visto in azione nei *Promessi sposi*. L'inizio del romanzo è filtrato attraverso ciò che della vicenda dei principi Uzeda la servitù del palazzo nobiliare, i commercianti e i passanti mettono faticosamente a fuoco. Che tali discorsi vadano interpretati innanzi tutto come *voci soggettivizzate* da parte dei presenti (che le ascoltano, le sentono nell'aria), lo suggerisce il seguente passo che compare alla quinta pagina del romanzo (I, I, 417):

E come, spinto da Giuseppe, il portone girò finalmente sui cardini, i passanti cominciarono ad accrocchiarsi: 'Chi è morta?... La principessa?... Al Belvedere?...' Giuseppe si stringeva nelle spalle, avendo perso del tutto la testa; ma domande e risposte s'incrociavano confusamente tra la folla: 'Era in campagna?... Ammalata da quasi un anno... Sola?... Senza nessuno dei figli!...' I meglio informati spiegavano: 'Non voleva nessuno vicino, fuorché l'amministratore... Non li poteva soffrire...'. Un vecchio disse, scrollando il capo: 'Razza di matti, questi Francalanza!'

In questo caso i segni paragrafematici – le virgolette – che isolano i discorsi diretti sono differenti da quelli usati nei normali dialoghi; e quindi, forse, il rilievo che stiamo facendo non può essere generalizzato. Siamo pur sempre di fronte al resoconto di un vocio confuso, mediato sia da Giuseppe sia dalla collettività astante. Innumerevoli del resto sono i sintomi, nelle pagine immediatamente successive, dell'adozione di una focalizzazione interna – tipicamente variabile – relativa alle voci udite.

Due esempi, fra i moltissimi. Nel primo, compaiono i *lavapiatti* (i parassiti della famiglia Uzeda), che seguiamo nel loro ingresso nelle sale interne del palazzo (I, I, 419-20; mio il corsivo):

Introdotti nella Sala Gialla, si fermarono dopo qualche passo, non distinguendo nulla pel buio; ma *la voce* della principessa Margherita li guidò:

“Don Mariano!... Don Giacomo!...”

“Principessa!... Signora mia!... Com'è stato?... E Lucrezia?... Consalvo?... La bambina?”

Nel secondo, cinque pagine dopo (I, I, 424), le parole di don Blasco sono riferite in modo sommario, a causa della loro difficile intelligibilità:

Frattanto don Blasco, girando come un trottolone, soffermavasi dinanzi agli usci, guardava in fondo alla sfilata delle stanze, pareva fiutasse l'aria, borbottava:

“Che fretta!... L'affezione!...” e altre parole incomprensibili.

Nel primo esempio il centro deittico è costituito dai *lavapiatti*, mentre nel secondo appare indecidibile, a dispetto peraltro della connotazione stilistica (cfr. il paragone degradante «come un trottolone»). Vero è che in questi casi – lo verificheremo con sempre maggior chiarezza – l'ipotesi più economica individua un'attività collettiva dal basso, come se a vedere e ascoltare il personaggio fosse il “coro” della servitù.

«The lunatic is in my head»

Ogni lettore dei *Viceré* peraltro lo sa: il romanzo risuona tutto (fino alla morte del personaggio) delle grida di don Blasco. Tutti le odono, non possono non udirle. Gli effetti, sul piano delle focalizzazioni, sono molteplici. Il rimbombo che il personaggio determina è vagliato in diversi modi, dall'individuale al generale. A mio avviso, il capolavoro, diciamo, "acusmatico" realizzato da De Roberto è il dialogo anche a distanza, a colpi di vocalizzazioni variamente urlate, tra il duca d'Oragua e don Blasco, a proposito della seconda guerra d'indipendenza. Se l'uno pontifica da liberale moderatissimo, assumendo posizioni discretamente assurde (secondo lui Francesco II avrebbe dovuto allearsi con il Piemonte), l'altro impreca da reazionario puro arrivando a fare il verso al fratello. Nella prima parte del passo qui sotto citato il dialogo avviene *in absentia*, in due spazi diversi (don Gaspare probabilmente a palazzo, Blasco in convento); nella seconda breve parte siamo a palazzo Francalanza. Il contesto, chiaro per un lettore attento, ci dice che Blasco ode le parole del fratello attraverso le spie borboniche, in particolare Guarino, marito della sua amante, la Sigaraia (I, VIII, 648-649; l'unico corsivo è nell'originale).

PRIMA PARTE

Il duca [...] adesso esaltava il genio di Cavour, i trionfi della sua politica; se gli rimproveravano le antiche critiche alla spedizione di Crimea, negava d'averne mai fatte; e giudicava che la via per la quale s'era posto Francesco II fosse sbagliata: l'alleanza bisognava farla col Piemonte, non con l'Austria, e concedere la costituzione, non inquietare i patrioti, perché Napoleone aveva parlato chiaro: l'Italia doveva essere libera dall'Alpi all'Adriatico. A don Blasco veniva di vomitare, udendo queste cose, e s'arrovellava non potendo prendersela direttamente col fratello maggiore; ma il giorno che arrivò la notizia della pace di Villafranca, per poco non gli prese un accidente, dall'esultanza. Lungo i corridoi di San Nicola, dinanzi ai monaci dell'altro partito che tenevano, mogi mogi, la coda fra le gambe, vociava, trionfante:

“Ah, il gran Cavour? [...] E quella bestia che sputava sentenze, empiendosi la bocca di NABBOLEONE! [...]”.

SECONDA PARTE

Se avessero fatto lui [don Blasco] re, non avrebbe messo più boria, non avrebbe guardato la gente da tant’alto. E si sgolava anche a palazzo, vedendo che il fratello scrollava il capo, udendogli sentenziare che l’ultima parola non era detta.

“Che ultima e che prima! Il *gran* CAVURRE ha fatto fagotto! I principi legittimi tornano tutti quanti! L’avete schiacciata male, non volete capirlo?”

Acusmatica, spessissimo, è la parola di questo romanzo – appunto. Il meccanismo della *diceria* sembra essere il *frame* cognitivo principale. La lettura non si confronta con una voce narrante, quanto con l’accoglimento di un’affabulazione condivisa, secondo le modalità HEARING che mi è capitato di riconoscere nella struttura narrativa e cognitiva del Verga maggiore, e innanzi tutto nei *Malavoglia* – fin dal suo incipit (cfr. § I.2.). In primo piano anche nei lunghi sommari è collocato ciò che la collettività sa della famiglia Uzeda, pettegolezzi e ciarle, insieme a fatti comprovati. La mediazione narrativa avviene a opera di qualcuno che obliquamente (mai in prima persona) rievoca, rimugina, congettura una serie di contenuti spesso condivisi da una comunità. È assente la figura del narratore tradizionalmente inteso, poiché – con pochissime eccezioni² – i contenuti della percezione indiretta sono ri-

² I discostamenti più visibili riguardano i fatti storici, rispetto ai quali si ha l’impressione che l’autore talvolta compia una sorta di metalessi, mettendo in scena la *propria* voce. In particolare, il resoconto in analesi esterna del comportamento del duca d’Oragua durante l’assedio di Catania nel 1849, nel III capitolo della I parte, appare punteggiato da uscite retoriche di questo tipo: «Ora, giunto all’altezza della Pietra dell’Ovo, il generale borbonico entrò col suo stato maggiore nel podere degli Uze-

«The lunatic is in my head»

conducibili ad almeno uno fra i personaggi coinvolti; e più spesso ancora possono essere rapportati a una collettività non perfettamente individuata, pur se connotata da atteggiamenti ostili o per lo meno malevoli nei confronti della famiglia Uzeda.

Dunque, non leggiamo un racconto narrato, bensì un racconto *rivissuto*. Com'è abbastanza noto, Vološinov e poi Banfield, definendo le modalità dell'indiretto libero, si rifacevano all'idea espressa da Étienne Lorck in un volumetto del 1921, intitolato *Die erlebte Rede*, secondo il quale tale tipo di stile non è altro che il frutto della reazione a un ascolto: il modo di rivivere – da parte di un ascoltatore – certe parole pronunciate.³ Non è il caso di scendere nei particolari di questa particolare teoria. Si tratta di provare a osservare sinteticamente la doppia fenomenologia del *frame* cognitivo in questione.

Il primo livello si manifesta quando i fatti oggetto della narrazione sono esplicitamente o implicitamente filtrati da un testimone. In questi casi, assistiamo a veri e propri indiretti liberi incardinati su *agencies* singolari o collettive. Un ruolo importante in questo senso hanno due servitori: Pasqualino Riso, alle dipendenze di Raimondo, e Gaspare, alle dipendenze di Consalvo. Si veda

da, dove il duca l'accolse come un padrone, come un salvatore, come un Dio, mentre i cannoni spazzavano la via Etnea, e le truppe regie assalite alla Porta d'Acì dal disperato battaglione dei Corsi, decimate a colpi di coltello, nell'ora triste del crepuscolo, da quel manipolo che si sentiva perduto, inferocivano e distruggevano fin all'ultimo quei mille uomini e sfogavano l'ira sulla inerme città...» (519-520). Nessun personaggio del romanzo, infatti, avrebbe potuto pensare alla storia recente con questi accenti. Forse solo il barone di Palmi, peraltro milazzese: ma sul piano politico, quanto a focalizzazioni, questo nobile liberale non ha mai voce in capitolo.

³ Mi permetto di rinviare a Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2016, pp. 121 sgg.

il meccanismo narrativo che nel seguente passo (che sintetizza II, IV, 759-761) è in gioco: 1. in indiretto libero, è introdotto il tema narrativo (la tresca tra Raimondo e donna Isabella Fersa); 2. la servitù chiede a Riso notizie; 3. la risposta è in terza persona, di nuovo in indiretto libero; 4. le notizie sono rilanciate dalla collettività (con un ritorno alla posizione 1).

[1] Il conte Uzeda con donna Isabella! All'albergo insieme, quasi fossero due innamorati fuggiti di casa per forzare la mano alle famiglie! E la contessa? E il barone? Com'era successo il pasticcio? E come sarebbe andato a finire?

[2] Pasqualino Riso, reduce da Firenze, col padrone fu assediato di domande. [...]

[3] "Che il contino non potesse durarla a lungo con la moglie, egli l'aveva previsto da un pezzo, e tutti avevano potuto accorgersene l'anno innanzi, quando il signor don Raimondo era scappato lontano da quella donna che gli amareggiava l'esistenza. [...]"

[4] E la storia di Pasqualino passava di bocca in bocca, era ripetuta dai cocchieri ai famigli, dai guatterri ai cuochi, dai portinai agli affittacamere, ciascuno dei quali ci ricamava su qualcosa del proprio [...].

Dopo di che, riprende a svolgersi il modo di raccontare più diffuso nel romanzo, nella forma di un sommario dettagliato che si fonde con quanto lo precede. Per capire meglio cosa è accaduto, proviamo ad anteporre due sintagmi introduttivi (II, IV, 761):

[Si giunse alla conclusione che = Tutti constatarono che] Raimondo aveva giurato di romperla con sua moglie nel punto stesso che lo zio duca lo costringeva a riprenderla. [Si scoprì cioè che,] Come tutte le volte che cercavano dissuaderlo da un proposito, egli s'era maggiormente incaponito.

Eccetera. E questo è il secondo livello, il più frequente nel romanzo. In effetti, con aggiustamenti del genere tutti o quasi i

«The lunatic is in my head»

resoconti della medesima specie possono essere riportati al *frame HEARING*. D'altronde, l'autore dei *Viceré* è ben attento a includere solo i contenuti narrativi esterni cui è verosimile che abbiano accesso i personaggi; oppure i contenuti che le figure più introspettive, dotate di una vita intima (Matilde, Teresa, Consalvo, in primis; ma persino il conte Giacomo ha diritto a un'interiorità, pur se di natura spregevole), comunicano a se stesse nella forma del monologo interiore. Quando è impossibile restare in contatto con un personaggio, a causa di ragioni spaziali, e cioè per la sua lontananza da Catania (e dintorni), di lui non si sa più nulla o si conoscono solo congetture. Ad esempio, delle vicende napoletane e poi palermitane del cavalier don Eugenio ci sono solo vaghe dicerie o i suoi inaffidabili resoconti. Ad esempio (I, III, 517):

Nel 1852, inaspettato ospite, tornò a casa. Diceva d'esser passato dal servizio attivo all'onorario perché il clima di Napoli non gli conferiva; una certa voce sorda sorda parlò invece di cose poco pulite combinate con un fornitore di Casa reale... Da Napoli, l'ex-Guardia del Corpo e Gentiluomo di Camera, tornò con una nuova vocazione: l'archeologia, la numismatica e l'arti belle.

La vita del barone di Palmi, la fine di Matilde, il destino della di lei figlia Teresa si perdono tutti sullo sfondo del sentito dire, per via della loro lontananza spaziale – a partire da un certo momento della storia in poi – dal *foyer* percettivo fondamentale. E così via.

Non solo, e forse soprattutto: siamo di fronte a una specie di racconto *simultaneo* o di pochissimo ulteriore rispetto alla storia principale.⁴ Le vicende della casa Uzeda, narrate dal 1854 al 1882, sono mediate da uno schermo prospettico, collettivo e individua-

⁴ Cfr., *supra*, la nota 1 di § IV.1.

le, che si manifesta sotto i nostri occhi a mano a mano che i fatti si svolgono. Come abbiamo visto, i singoli eventi più interessanti sono da subito sottoposti a un vaglio corale, sono discussi e infine narrati nella versione, diciamo, più accettabile. Ma si tratta di accadimenti *in progress*, che avvengono simultaneamente all'esperienza di chi li riflette.

Sono possibili le analessi, che però devono essere naturalizzate, *motivate*, attraverso la tecnica della diceria – che ormai conosciamo. Nella I parte del romanzo, i sommari in analessi occupano uno spazio notevole, specificamente nel cap. III (471-523), e per lo meno all'inizio sono dominati dal risentimento di don Blasco. Parecchie pagine dopo, la *communis opinio* collettiva può vendicarsi dello stesso don Blasco con questa ricostruzione, in sommario e in parte in analessi, delle condizioni di vita dei monaci benedettini. Per chiarezza introduco il sintagma che “spiega”, “scioglie”, il *frame* HEARING (I, VI, 597-601):

[Tutti i catanesi sapevano che] I monaci [...] facevano l'arte di Michelasso: mangiare e bere e andare a spasso. [...] [Tutti erano al corrente che] Un tempo [...] per colpa di Padre Agatino Renda, giocatore indiavolato, c'era stato un giuoco d'inferno: in una sola sera Raimondo Uzeda aveva perduto cinquecent'onze, e più d'un padre di famiglia s'era rovinato [...]. [Tutti vedevano inoltre che] Ora don Blasco, messa una particolare affezione a donna Lucia Garino, la Sigaraia, le aveva fatto concedere un bel quartierino di abitazione nel palazzo di mezzogiorno [...].

Fin troppo evidente il risentimento, diciamo, popolare nei confronti dei “carnevaleschi”, immoralissimi monaci. Riassunto narrativo e retrospezioni sono precisamente connotati, e rispecchiano quanto tutti i catanesi fanno e si dicono intorno al modo di vivere dei benedettini.

Non sono molte le infrazioni. Le più evidenti, come s'è accennato, sono quelle in cui una specie di super-io risorgimentale in-

«The lunatic is in my head»

duce l'autore a intromettersi nella storia.⁵ C'è anche una prolessi minima ma piuttosto evidente in un passo che riguarda Benedetto Giulente, di cui è denunciata la scarsa previdenza rispetto ai maneggi di Consalvo. I *flash-forward* dovrebbero essere esclusi da un simile modo di raccontare, tanto più – come qui accade – quando nascono da un racconto di ciò che il personaggio “non sa”. In questo caso, è chiaro, è attivata l'immagine di un narratore onnisciente. Leggiamo il passo incriminato (III, IV, 958; corsivi miei):

Benedetto Giulente, come aveva promesso, fu il padrino del candidato [= Consalvo]. *Egli non sospettava di preparare il terreno ad un rivale.* Gli pareva che un posto nella rappresentanza civica bastasse all'attività e all'ambizione del nipote; tutt'al più Consalvo avrebbe potuto prender parte, più tardi, all'amministrazione municipale, essere eletto assessore e, chi sa, un giorno nominato anche sindaco. *Che aspirasse al Parlamento, né sospettava né riteneva possibile.*

Al netto della scarsa coerenza rispetto al resto del romanzo (e quindi al netto di un obiettivo cedimento “strutturale”),⁶ va però detto che qui è anche in gioco quello che il calcolatore Consalvo pensa di Giulente. Potremmo cioè vedere in questo brano la mescolanza di due punti di vista: quello che Giulente sa di sé e quello

⁵ Cfr., *supra*, la nota 1 di § IV.3.2.

⁶ Qualcosa del genere – anzi di ancora più forte – era accaduto una decina di pagine prima, in relazione a certi atteggiamenti di Consalvo, raccontati con indiscutibili accenti narratoriali (III, III, 949): «La nativa spagnolesca albagia della razza ignorante e prepotente, e la necessità d'adattarsi ai tempi democratici si contemperavano così in lui, a sua insaputa». Del resto, nella I parte un'infrazione dello stesso tipo si era verificata nella caratterizzazione di Giulente (I, III, 499): «Egli era veramente un buon giovane, studioso, un po' esaltato, infiammato dalle dottrine liberali dello zio, bruciante d'amore per l'Italia [...]».

Verifiche su Manzoni e De Roberto

che Consalvo pensa di lui. È come se questi preconizzasse la fine politica dello zio: così ingenuo, così incapace di cogliere il clima politico in mutamento.



IV.4. CONCLUSIONI

IV.4.1

Le conclusioni devono essere molto sintetiche. Si tratta infatti – ripeto – di un lavoro *in progress*. L'ipotesi di partenza ha trovato, mi sembra, una verifica abbastanza convincente. I cinquant'anni (1842-1894) che separano i due romanzi non solo vedono la crescita della rappresentazione dell'ascolto, ma sembrano consacrare il *frame HEARING* come collante di un intero romanzo. Le zone buie, i fatti da chiarire teoricamente, si collocano agli estremi, forse prevedibilmente: dalla parte di Manzoni si è ipotizzata una *focalizzazione auditiva* in assenza di evidenti tracce di discorso indiretto, persino nella forma della percezione indiretta libera; dalla parte di De Roberto, il *frame HEARING* dovrebbe essere ulteriormente argomentato. Se sul secondo fronte non si può che auspicare altri, indispensabili studi, sul primo fronte invece è possibile avanzare un'interpretazione.

La distinzione fra un ascolto tematizzato, vale a dire *detto* da un narratore non focalizzante, e l'ascolto in quanto conseguenza di una messa a fuoco in corso, appare fondamentale. Un conto è affermare che un personaggio ascolta qualcosa, un altro conto è mettere su carta le *forme* del suo ascolto. In Manzoni abbiamo colto una zona di confine in effetti piuttosto nitida, che si sposterà

«The lunatic is in my head»

in modo sensibile nella letteratura che definiamo post-flaubertiana. Credo che dalla parte del racconto a focalizzazione-zero si possa parlare, più che di una possibile focalizzazione o prospettivizzazione interna, di un «centro d'interesse auditivo».¹ Le vicende complementari di Lucia e dell'innominato sono in ciò molto interessanti. *I promessi sposi* eleva a tema nevralgico le *ricadute perlocutorie* di parole pronunciate sui comportamenti in particolare di questi due personaggi: la fragilità del primo e la reattività del secondo (in relazione peraltro proprio a discorsi di Lucia) configurano due fuochi percettivi non autonomi (in quanto gestiti dal narratore) ma di straordinaria importanza strutturale e tematica. Lo stesso, forse, può dirsi per dialoghi asimmetrici come quello tra don Abbondio e Perpetua: non si tratta di racconti “figuralizzati”, che anzi il narratore è saldamente presente; piuttosto delle sottolineature risolutive di una questione, di un tema. Vale a dire: la parola detta come *problema etico*, azione pragmatica che non può non agire *su* un'altra persona. Anche nel dialogo più semplice, è necessario enfatizzare l'“interesse”, la risonanza soggettiva di ciò che gli interlocutori via via proferiscono.

I minimi (con qualche eccezione) intacchi al paradigma scenico praticati da Manzoni sono la traccia evidente di una preoccupazione prima etica che costruttiva, strutturale. Lucia offesa dalla ricezione di ciò che non può accettare, l'innominato redento dalla parola di Lucia sono solo i casi più evidenti. La vita quotidiana è satura di tanti abusi di parola e di tanti possibili ascolti virtuosi. L'autore-narratore, il narratore autoriale dei *Promessi sposi* intende sempre ricordarcelo, anche se con discrezione.

¹ Quando parlo di *centro d'interesse*, mi riferisco in particolare a quanto scrive Seymour Chatman (che usa l'espressione *interest-focus*), in *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1990, p. 148 e *passim*.

V

JAHIER PRIMA DI (E PER) CAPORETTO*

*È qui data per scontata la conoscenza della tortuosa storia editoriale del diario di guerra “nelle retrovie” intitolato *Con me e con gli alpini*. Uscito nel 1918 nella rivista “La Riviera Ligure”, viene pubblicato in successive edizioni ampliate nel 1919 (Firenze, Libreria della Voce), 1920 (Roma, Soc. An. Ed. La Voce), 1943 (Torino, Einaudi) e 1953 (Firenze, Vallecchi); quest’ultima comprende riproduzioni di opere dell’artigianato alpino, che poi saranno escluse dalla *ne varietur* curata da Jahier, ma uscita postuma nel 1967 (Firenze, Vallecchi), e che infine confluiranno nel volume *Arte alpina*, qui sotto ricordato alla nota 5 di § V.3. Per informazioni meno generiche, cfr. la bibliografia approntata da Fabio Pastorelli, in Piero Jahier, *Ragazzo*, edizione critica a cura di Fabio Pastorelli, con una bibliografia degli scritti di Piero Jahier, Perugia, Morlacchi U. P., 2016, pp. 103-134. Nel presente capitolo, eccezionalmente, non sono indicate le pagine dell’edizione utilizzata (cfr. la *Nota al testo* all’inizio di questo libro). Si è fatta questa scelta per non appesantire la lettura di un saggio dal taglio non (o poco) accademico.

V.1. QUI C'È UN POPULISTA

Con me e con gli alpini e il suo autore detengono una specie di record che nel dibattito politico odierno italiano può suonare persino imbarazzante. Mai come davanti a Piero Jahier, e a questa sua opera, si è tanto spesso usata la parola *populismo*. Se passassimo in rassegna i giudizi che la critica letteraria (ma non solo quella) ha pronunciato nei confronti dello scrittore e del suo «diario di guerra», scopriremmo che il ritornello è sempre lo stesso. Jahier è un letterato populista, e *Con me e con gli alpini* esprime alla perfezione tale atteggiamento, tale intenzione. E tra poco vedremo che l'edizione 1918 dell'opera (su cui specificamente s'incardina il presente ragionamento) rispetto alle successive ha caratteristiche ancor più strettamente legate alla retorica della vita alpina come esperienza «assoluta», superiore a quella cittadina. Dicesi populista – potremmo affermare parafrasando Jahier – lo scrittore cui pare naturale anteporre una particolare categoria umana e sociale a tutte le altre, in virtù di certe sue caratteristiche intrinseche, collocate fuori della storia. L'eccellenza, la superiorità dei popoli alpini è insomma presupposta, data per acquisita, in questo libro; insieme a quella del popolo italiano, specie se paragonato al tedesco e austriaco.

E dunque: come comportarsi in presenza di un'opera che tocca tanti punti dolenti e vivi del dibattito contemporaneo? Ma

«The lunatic is in my head»

non solo. L'imbarazzo cresce esponenzialmente, se l'esperto di letteratura (in fondo però anche un lettore comune se ne accorge senza troppo sforzo) è tenuto a certificare che lo scrittore Jahier, solitamente detto "vociano", pratica qualcosa come un'*anti-letteratura*, polemizzando con i modi tradizionali di pensare l'arte della parola e cercando una strada in cui il letterario viene il più possibile messo in crisi dal non-letterario. È noto, forse, che molti degli scrittori della rivista fiorentina "La Voce" (a partire dagli stessi Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini, arrivando a Giovanni Boine, Clemente Rebora, Ardengo Soffici, Scipio Slataper, ecc.) sono critici nei confronti della letteratura come corpo separato, sistema autonomo e chiuso su se stesso. E non c'è dubbio che numerosi prodotti della scrittura vociana hanno caratteristiche fortemente ambigue, incerte tra romanzo, saggio, poesia. Si pensi a *Il mio Carso* di Scipio Slataper (1912), ma anche a *Trucioli* di Camillo Sbarbaro (1920).

In definitiva, Jahier non solo è un populista conclamato ma anche un altrettanto conclamato esponente di un movimento anti-letterario. E tra l'anti-letteratura e l'anti-politica il passo è brevissimo, va da sé. Il disagio di chi deve presentare *Con me e con gli alpini* conseguentemente cresce. Ci si può persino chiedere se tanta trasparente attualità di un autore e della sua opera non sia, in fondo, qualcosa che gli si ritorce contro; se, cioè, i valori primari ai quali Jahier si richiama non comportino un impoverimento del prodotto artistico, un suo eccesso di primitivismo ideale ed espressivo. Tanto più che in gioco c'è il tema della guerra, nella sua forma particolarmente ingiustificabile rappresentata dalle carnicine del primo conflitto mondiale.

V.2. LA RICERCA DEL CONSENSO

V.2.1

Procediamo con ordine. *Con me e con gli alpini* è il diario di tre mesi di addestramento di due differenti gruppi di alpini (il «plotone di padri», trentaduenni montanari, e la «compagnia di marcia», dalla composizione più eterogenea) tra la fine del mese di febbraio 1916 e il giugno dello stesso anno, quando i soldati partono per il fronte. Ci troviamo in piccole località presso Belluno, Fiammoi e Tisoi. L'addestratore, il tenente Piero Jahier, non seguirà i soldati al fronte, e la conclusione della storia coincide con tale separazione, il cui sapore è quello di un distacco amoroso, l'allontanamento dell'amante dall'amato.

Jahier scrittore, nel settembre 1916 (a breve distanza dunque dai fatti raccontati), sembra essere prossimo alla conclusione dell'opera, che tuttavia solo verso la fine del giugno 1917 viene spedita all'editore Mario Novaro perché la pubblichi sulla rivista "La Riviera Ligure". Mentre il testo è in lavorazione, il 24 ottobre 1917 avviene la disfatta di Caporetto, che in qualche modo segna – come vedremo – tutta la vita letteraria di Piero Jahier. Quell'opera che era stata concepita come la testimonianza di un'esperienza personale e di una scoperta (il valore del soldato alpino, capace di rigenerare l'intellettuale borghese che entri in sintonia

«The lunatic is in my head»

con il suo valore umano) assume una connotazione sensibilmente diversa. *Con me e con gli alpini* contribuisce a siglare il riscatto del dopo-Caporetto, rappresentando un vero e proprio segnale di rinascita dopo una disfatta che è stata anche una sconfitta politica e morale. È quasi inutile, forse, ricordare le pagine di Antonio Gramsci intorno al «carattere sociale della massa militare» che in occasione di Caporetto si manifestò tanto clamorosamente, e al conseguente obbligo di «venire incontro alle esigenze di questo carattere». ¹ Subito dopo la pubblicazione, nel gennaio 1918, di *Con me e con gli alpini*, Jahier viene trasferito al Servizio P (Propaganda), dove svolge un'attività di giornalista militare addetto alla pubblicazione del giornale di trincea "L'Astico". Il Servizio P ha costituito il tentativo da parte dell'esercito italiano, ormai guidato da Armando Diaz, di recuperare quella sintonia con il vissuto dei soldati che la gestione di Cadorna non aveva mai avuta. L'attività di Jahier è perfettamente organica a questo disegno, e anzi ne incarna uno dei momenti più fortunati: se è vero, tra l'altro, che il "suo" giornale militare sarà uno dei più longevi nella storia delle testate dello stesso genere nate all'inizio del 1918.

Insomma, il populismo di Jahier gli consente di intercettare con la massima sicurezza una questione pubblica a dir poco fondamentale. Il *consenso* delle masse militari – in altri termini –, la loro capacità di *condividere* i valori dell'esercito e della Patria. Da questo punto di vista, tuttavia, Jahier è pesantemente ideologico – bisogna ammetterlo. Uno dei suoi maggiori studiosi,

¹ La dichiarazione di Antonio Gramsci si legge nei *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci, ed. Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, Quaderno 6 (VIII), 1930-1932, vol. II, p. 741. Un recente saggio ha bene affrontato, pur se in prospettiva diversa, i rapporti Jahier / Gramsci: Mimmo Cangiano, *Cinquant'anni fa un proletario ha giustificato la guerra*. *Come Jahier ha utilizzato Proudhon*, "La modernità letteraria", 11, 2018, pp. 115-131.

Mario Isnenghi, in anni abbastanza recenti ha parlato di «pagine francamente imbarazzanti» in relazione appunto a certi passi di *Con me e con gli alpini*.² Mi limito a una sintesi dei punti principali: l'esercito come l'istituzione educativa più importante; la superiorità del montanaro rispetto all'operaio e al borghese, specie se intellettuale; la necessità della salute fisica, e la connessa vergogna della malattia; la rassegnazione alla povertà come virtù, in particolare in presenza di un habitat naturale qual è la montagna che non è possibile trasformare; la piccola proprietà come un vero e proprio collante sociale; viceversa, l'ingordigia del *todesco* che manifesta caratteristiche a un tempo capitalistiche e socialistiche (quasi che Germania e Austria esprimessero soprattutto operai, cittadini, borghesi); la disciplina, infine, come fatto istintivo, letteralmente di natura, contrapposto al politicismo fannullone di chi viene dalla città. Non a caso, all'inizio di fatto della seconda parte dell'opera si colloca l'episodio più lungo, *Etica del montanaro*, che analizza la vita degli alpini in ordinatissimi punti – tutti scanditi da un *perché* causale-esplicativo in risposta a un *perché* interrogativo. Dopo l'«avvilimento e abbandono», lo «smarrimento e afflizione» che hanno colto il narratore-tenente quando ha dovuto lasciare per qualche giorno i suoi soldati, e dopo il piacere del ritorno “in alto”, ecco la necessità di *spiegare* le ragioni di tanta gioia di vivere a stretto contatto con *queste* truppe.

² Su Jahier e il servizio P, cfr. Gian Luigi Gatti, “*Combattere e seminare*”: *parlare ai soldati, educare il popolo. Piero Jahier ufficiale P*, in *Piero Jahier: uno scrittore protestante?*, Atti del XLIII Convegno di studi sulla Riforma e sui movimenti religiosi in Italia (Torre Pellice, 30-31 agosto 2003), ed. Davide Dalmas, Torino, Claudiana, 2006, pp. 125-132. Nello stesso volume si legge il saggio di Mario Isnenghi, *Soliloqui e colloqui del tenente in cura d'anime. Con me e con gli alpini*, “*L'Astico*”, pp. 105-123: 105.

«The lunatic is in my head»

V.2.2.

Jahier, voglio dire, è ideologico fino in fondo. Nessuna mediazione per lui. Il suo stile “biblico” (che lui stesso ha rivendicato come intrinsecamente non-letterario) attraverso parallelismi e ripetizioni scandisce in modo ferreo le stazioni di un pensiero esplicito, estroverso, esibito senza pudore.³ Il montanaro è esemplare e unico per le ragioni che vengono elencate, nero su bianco. L'autore, appunto, non si limita a raccontare; anzi, a ben vedere racconta pochissimo, e infatti le non molte parole da me scritte qui sopra («il diario di tre mesi di addestramento [...] l'allontanamento dell'amante dall'amato») sintetizzano piuttosto bene la storia di *Con me e con gli alpini*, e addirittura ne forniscono una prima interpretazione. Jahier vuole inoltre, e spesso soprattutto, *argomentare*, esporre i contenuti della sua entusiastica scoperta di un mondo altro. Certo, quell'alterità – come vedremo – è anche un ritorno, un inveramento, la riscoperta di qualcosa che lo scrittore porta dentro di sé. Ma una simile prospettiva di lettura cresce sopra un dato di pensiero tanto invadente da essere inscalfibile. Ripeto: la rivelazione di un mondo altro che propizia l'idillio del poeta con i “propri” soldati.

È un modo di analizzare la vita delle retrovie, questo, che può dunque suscitare un numero altissimo di perplessità. Jahier è uno degli scrittori italiani novecenteschi più risolutamente *anti-leopardi*.

³ Quanto al giudizio di Jahier intorno al proprio stile salmodiante, si può vedere una sua lettera a Eurialo De Michelis del 26 giugno 1934, in cui afferma: «Il mio stile non deve a lui [Paul Claudel] ma alla lirica della Bibbia. I letterati italiani non conoscono la Bibbia e così mentre io cercavo la mia armonia, la mia quantità della parola, mi scambiarono per un letterato» (cit. in *Resultanze in merito alla vita e all'opera di Piero Jahier. Saggi e materiali inediti*, ed. Franco Giaccone, Firenze, Olschki, 2007, p. 247; la curatela del carteggio è di Ida De Michelis).

diani: la Natura per lui è scuola di rassegnazione e di individualismo proprietario, solo marginalmente intaccati da qualche gesto di solidarietà verso gli altri. Il montanaro di Jahier è un Islandese ravveduto che ha accettato i limiti della sua terra e ne va persino orgoglioso. Addirittura, un amico dello scrittore, Ottavio Cecchi, arrivò ad affermare, a proposito dell'ufficiale di *Con me e con gli alpini*, che «quel tenentino della guerra del '15, così sollecito delle sorti umane [...], era una [...] incarnazione» del «piccolo borghe-se [fascista]», «con la sua bella idea di purezza e di redenzione». ⁴ Affermazione certo esagerata, ma non del tutto ingiustificata, se davvero *Con me e con gli alpini* si limitasse a fare e a dire quanto sin qui gli abbiamo visto fare e dire.

⁴ Cfr. Ottavio Cecchi, *Incontri nella casa rossa*, in Piero Jahier, *Con me*, ed. Ottavio Cecchi e Enrico Ghidetti, Roma, Editori Riuniti, 1983, pp. VII-XIV: XII.



V.3. CONTRADDIZIONI PREZIOSE

V.3.1

Il punto è che in quest'opera c'è molto altro, e di molto meglio e utile. Se prendiamo più attentamente in considerazione le componenti della riflessione dell'autore, divenute forma letteraria, è possibile cogliere – se non delle smagliature (che pure ci sono: e lo vedremo alla fine) – delle sfaccettature di notevole interesse. Intanto, va detto che il moralismo populista di Jahier è andato incontro a momenti di sintonia con alcuni episodi nodali della storia italiana. La ristampa del 1943 presso Einaudi ha bene intercettato – molte documentazioni ce lo confermano – sia un modo di pensare pre-resistenziale sia la sensibilità degli ufficiali alpini. Nel 1940, su “Roma fascista” Giaime Pintor assume Jahier come punto di riferimento per un'adeguata problematizzazione della guerra, ma soprattutto per una critica cifrata (ma non troppo) al fascismo che aveva trascinato in basso l'Italia. E nel luglio del '43 la redazione romana dell'Einaudi comunica a Jahier che i combattenti della campagna di Russia «hanno aperto [*Con me e con gli alpini*] per caso e non se ne staccano più. “Fare il bene con

«The lunatic is in my head»

disperazione” è diventato il loro motto». ¹ Ma è esistito anche uno Jahier pre-sessantottino e sessantottino. Nelle note pagine di Mario Isnenghi e di Romano Luperini, si concede molto credito agli aspetti espliciti, più immediati, del pensiero dell'autore, in nome del rigore e del moralismo che lo contraddistinguono. Ed è certo che ancora oggi (ne fa fede qualche dichiarazione del poeta Lello Voce) vi è chi percepisce nella sua ideologia tanto controversa elementi di indiscutibile attualità. ²

Credo che siano almeno due i percorsi che possono essere seguiti per valorizzare il “democraticismo”, a volte così inelegante, del nostro autore. Il primo deve prendere spunto da una presenza evidentissima già nella versione 1918 di *Con me e con gli alpini*, e che nelle edizioni successive si arricchirà di dettagli. Dico della trascrizione dei canti degli alpini, cioè della documentazione di testi e melodie che l'ufficiale viene imparando e condividendo. Nella vicenda d'amore che il borghese cittadino (anche se di origini montanare) Piero Jahier rappresenta, un ruolo fondamentale è

¹ Il saggio di Giaime Pintor, con il titolo *L'onore d'Italia*, è ora in Id., *Il sangue d'Europa (1939-1943)*, ed. Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, pp. 44-46. Della redazione romana Einaudi faceva parte lo stesso Pintor; la lettera del luglio 1943 citata, attribuita a un gruppo che comprendeva anche Mario Alicata e Carlo Muscetta, si legge in Gabriele Turi, *Casa Einaudi. Libri, uomini, idee oltre il fascismo*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 116.

² Le pagine “storiche” di Mario Isnenghi cui ci si riferisce sono soprattutto quelle contenute nell'introduzione a Piero Jahier, *1918. 'L'Astico. Giornale della trincea'. 1919. 'Il nuovo contadino'*, antologia e saggio introduttivo di Mario Isnenghi, Padova, Il rinoceronte, 1964, pp. 5-67; quelle invece di Romano Luperini, risalenti al 1966, sono presenti nel saggio *Rivolta e ideologia in Jahier*, in Id., *Letteratura e ideologia nel primo Novecento italiano. Saggi e note sulla "Voce" e sui vociani*, Pisa, Pacini, 1973, pp. 95-130. Di Lello Voce si può vedere *La faccia oscura degli alpini. Autoanalfabeta incontra Wu Ming 1 e Giuseppe Nava*, 31 gennaio 2015, <<http://www.lellovoce.it/La-faccia-oscura-degli-Alpini>> (ultimo accesso, 12 dicembre 2020).

svolto dalla dinamica dell'ascolto. Il narratore-saggista si presenta sia come colui che ha il preciso compito di parlare ai soldati per spiegar loro la guerra (vedi tre dei quattro capitoli che cominciano con *Parlato*), ma soprattutto come colui che è riuscito a convincerli a *parlargli*, dopo essersi installato in una posizione ricettiva, di aperta comprensione. Non a caso, nella prima parte dell'opera l'episodio intitolato *La bella giornata che mi hanno parlato* è quello in cui il plot va incontro a una svolta: perché è allora che il protagonista conquista la piena padronanza della situazione morale di cui vuol rendere conto. È sempre in quell'occasione che viene trascritto uno dei più importanti canti degli alpini, che da allora gode di una fortuna ininterrotta (anche se un po' controversa, com'è noto): *Quel mazzolin di fiori*. L'attenzione ai canti dei soldati è un elemento pressoché costante in chi ha raccontato la prima guerra mondiale dal basso; persino Benito Mussolini, bersagliere al fronte e diarista letterario degli anni 1915-1917, trascrive incuriosito molto di ciò che sente intonare dai suoi commilitoni.³ Jahier però lo fa con particolare attenzione e cura, pubblicando alcuni di questi canti sulla "Riviera Ligure" e dedicandosi alla loro sistematica raccolta in volume, fra il 1918 e il 1919, in conformità anche al suo ruolo di ufficiale P. Non si tratta di un'impresa di poco peso: basti dire che il genere "canto degli alpini" come noi oggi lo conosciamo nasce da qui, in termini di repertorio e in termini di intreccio delle voci (Jahier si inventerà dei modi per far cantare nel modo giusto esecutori quasi sempre privi di formazione musicale).⁴

³ Il forse non notissimo diario di guerra di Benito Mussolini è *Il mio diario di guerra. MCMXV-MCMXVII. Con illustrazioni fuori testo*, Roma, Libreria del Littorio, s.d. (ma 1931), di cui ora esiste un'edizione curata da Mario Isnenghi, Bologna, il Mulino, 2016.

⁴ Sui *Canti di soldati*, vedi il documentato saggio di Paolo Zoboli, *Canti di soldati di Piero Jahier. Un canzoniere alpino tra epos e "testamento"*, in *Scrittori in divisa. Memoria epica e valori umani*, Atti del Convegno in occasione della

«The lunatic is in my head»

V.3.2.

Quello che più ci interessa – ad ogni modo – non è il lavoro quasi etnologico contenuto in *Con me e con gli alpini*, quanto la curiosità e l'arguzia di Jahier, come strumenti per conoscere la realtà dei soldati, il loro contesto sociale. Ad esempio, per caratterizzare la moralità dell'alpino Jahier non ha vergogna di citare *Se te tocco le tò tettine*, in cui i riferimenti alla sessualità (anche femminile) sono espliciti. Alla domanda del giovane uomo: «Lo dirai a tuo padre se faccio l'amore con te?», la ragazza risponde: «Sei matto se pensi che io possa denunciarti a mio padre». Jahier è attratto dal modo di comportarsi dei soldati, e ne restituisce dettagli a volte sin troppo concreti. L'elenco potrebbe essere lunghissimo: il salame di carne di somaro (*musso*), la maniera di arare i campi, la povera qualità del raccolto, i sacrifici per risparmiare, le forme dell'artigianato («la slitta, gli zoccoli, le brocche, il giogo»), le umili tecniche di riutilizzazione degli oggetti («E con quattro centesimi infilati a un chiodo la marmitta di rame è stata riparata»). A partire dal 1919, nel diario è contenuto anche una specie di breve trattato, *Scarpe*, sulla qualità delle calzature degli alpini, sulla loro forma, e sulle scadenti prestazioni degli scarponi forniti in dotazione dall'esercito. Per non parlare dell'immensa curiosità linguistica, soprattutto "dialettologica": che culmina in un capitoletto intitolato *Dialetto*. Jahier, valdese piemontese francofono, fiorentinizzato (forme vernacolari fiorentine sono ben presente in tutte le sue scritture), si rappresenta come perfettamente inserito in un universo comunicativo in cui è il veneto a dominare incontrastato.

Del resto, gli anni del suo lavoro di ufficiale addestratore sono quelli in cui raccoglie la documentazione materiale della cosiddetta «arte alpina», la cui prima testimonianza in termini di pub-

LXXII adunata dell'Associazione Nazionale Alpini (Brescia, 8-9 maggio 2000), ed. Mariacristina Ardizzone, Brescia, Grafo, 2000, pp. 23-71.

Jahier prima di (e per) Caporetto

blicazione risale al 1920, ed è grosso modo coeva al lavoro fatto con i *Canti dei soldati* (oltre che attraverso *Con me e con gli alpini*). Si tratta di oggetti di artigianato popolare che Jahier si impegna a studiare in modo scientifico, ma anche fantasticando in modo un po' ingenuo sull'esistenza di una «verginità artistica suggestiva e ispirata» come caratteristica dei “suoi” montanari. Sappiamo del resto che l'ufficiale fin troppo *liberal* quale lui era concedeva ai soldati licenze più lunghe, in cambio del reperimento di manufatti antichi da portare (e si suppone regalare) al proprio superiore. E la sua idolatria della creatività popolare arriva a valorizzare le manifestazioni di un artigianato di trincea, che si concreta in prodotti realizzati dagli alpini con materie prime povere (il metallo delle spolette!). La condizione comunitaria della vita di caserma non può non favorire – crede Jahier – questa riemersione di un'arcaica competenza artistica.

V.3.3.

Attenzione. Sia *Con me e con gli alpini* nella sua struttura superficiale, sia le ricerche etnologiche sull'artigianato dei montanari veneti, «pionieri, colonizzatori e poi difensori di quel rifugio delle alte»⁵, puntano in una sola direzione, vale a dire verso l'eredità valdese e protestante di Jahier. Se c'è una ragione oggettivamente valida per leggere l'edizione 1918 di *Con me e con gli alpini* indipendentemente dalle edizioni successive (che sono più – per così dire – complete), è costituita dal passo qui sotto citato, mai ripreso, in cui l'autore concentra molte delle ragioni del suo interventismo:

⁵ Le due citazioni da *Arte alpina* implicano il rinvio, ad esempio, all'edizione 1961, Firenze, Vallecchi, pp. 16 e 15 rispettivamente (l'intero saggio alle pp. 9-21).

«The lunatic is in my head»

SEMPRE QUESTA TROMBA

che non lascia pensare!

Prima era il cervello che mangiava il corpo.

Ma è il corpo che mangia il cervello, ora.

Nondimeno sei contento, al tuo posto, tra la tua razza, il
giorno della prova.

Sei ritornato.

Come i tuoi barba Giaieri capitani e pastori che furono i
primi alpini.

Che portaron la vita sulla montagna per salvare la fede.

E sulla montagna lasciaron la vita, per salvare la fede.

Jahier rende esplicito qualcosa di impegnativo, che certo nella sua interiorità agiva da molto tempo; e che peraltro, per ragioni di opportunità politica, scomparirà nel 1919 e nel 1920 e non sarà mai ribadito neppure in seguito. Il soldato che combatte per l'esercito italiano *ritorna* nel luogo dei contadini-guerrieri valdesi, di cui rappresenta l'eredità storica, l'inveramento epocale. La cosa può essere vista anche nel modo reciproco, forse più interessante: la storia valdese è *figura* di quella attuale, e cioè anticipa, promettendola, l'odierna realizzazione di un'armonia sociale.

Come quasi sempre in *Con me e con gli alpini*, la guerra combattuta passa in secondo piano rispetto a una logica di rapporti fra persone; la storia presente costituisce l'occasione per mettere in luce la forza di un legame, di una compagine collettiva. Da questo punto di vista, è chiarissimo ad esempio che l'attività dell'ufficiale Piero Giaiero *adempie* molti tratti caratteristici del padre pastore protestante. Se prendiamo in considerazione l'opera autobiografica *Ragazzo* (che uscirà nel 1919, ma all'altezza del '18 è già tutta o quasi scritta), cogliamo benissimo l'antefatto "figurale" del tenente degli alpini: cioè appunto il padre. Nel quinto capitoletto della prima parte di *Ragazzo* uno dei momenti di salute del pastore in crisi coincide con il racconto lirico della sua predicazione sulle montagne, all'aria aperta, a stretto contatto con popolazioni che gli *vogliono bene*. Esattamente la stessa dinamica di *Con me e con gli*

alpini, dove l'azione oratoria *en plein air* svolge un ruolo importante. Pier Enrico (o Pierre Henri) Jahier (o Giaiero) era stato lungamente malato di depressione e, vinto dalle sue ossessioni (fra le quali il senso di colpa per un – forse solo immaginato – tradimento coniugale), si era suicidato nel 1897. L'episodio montanaro di *Ragazzo*, ambientato a Susa e sulle sue montagne, si colloca nel 1895 in occasione evidentemente di uno dei pochi momenti di remissione della malattia. Al suo culmine c'è la rappresentazione di una «notte marciata», l'ascesa verso le vette, cominciata prima del sorgere del sole, da parte del pastore Jahier e dei suoi figli.

Dunque, il ritrovamento di una comunità pura sulle montagne è una chiara eredità paterna, connessa all'inquietante intreccio di salute e malattia che nel pastore Pier Enrico si era manifestato in modo tanto tragico. Ora, il figlio può valorizzare quell'eredità, annodando legami con una comunità che lo ama, esattamente come un'altra comunità per un attimo aveva amato il padre.

Forse potremmo andare anche leggermente più in là. Nella vicenda del pastore Jahier è infatti inscritta una complessa storia, religiosa ma anche risorgimentale. Il montanaro valdese Pier Enrico si era convertito a una fede, quella della Chiesa dei Fratelli, che aveva trovato un notevolissimo sostegno nella persona del nobiluomo fiorentino Piero Guicciardini; questi aveva aderito al protestantesimo dei Fratelli intorno al 1836 e se ne sarebbe fatto per decenni promotore, in Toscana e non solo. Jahier padre, a Firenze, dopo il 1871 assimilerà le idealità di questa fede e contribuirà a diffonderle. Negli anni il protestantesimo dei Fratelli si era fatto sempre più liberale, democratico e mazziniano. E fra i collaboratori di Guicciardini c'era un Teodorico Pietrocola Rossetti, noto anche per una produzione in versi di impianto, a un tempo, risorgimentale ed “evangelico”.⁶

Ecco, è assai probabile che, attraverso il basso continuo del

⁶ Sui rapporti fra il padre di Jahier e Piero Guicciardini, rinvio al saggio

«The lunatic is in my head»

pensiero di Mazzini, nello Jahier della guerra riemerge anche un retaggio di questo tipo. La Chiesa dei Fratelli si differenziava da altre confessioni protestanti (in polemica anche con il modo valdese) per la sua natura antigerarchica e orizzontale, in senso lato appunto democratica. La *razza* in cui lo Jahier del 1918 si riconosce è, a un tempo, valdese (cioè *alpina*) e italiana; ma la fede, che pure nelle sue forme positive ha abbandonato, non è tanto quella valdese bensì si colloca in relazione di continuità con un Risorgimento protestante dalle connotazioni democratiche. La strana mescolanza di individualismo e comunitarismo realizzata in *Con me e con gli alpini* si spiega anche in questo modo.

di Franco Giacone, *Sugli scritti autobiografici di Piero Jahier. Materiali per una biografia*, che introduce il volume da lui curato, *Resultanze in merito alla vita e all'opera di Piero Jahier*, pp. 1-73, in particolare pp. 5-10. Il tema storico può essere contestualizzato, ad esempio, attraverso il saggio di Eugenio F. Biagini, *Risorgimento e protestanti*, in *Riforma, Risorgimento e Risveglio*, ed. Simone Maghenzani e Giuseppe Platone, Torino, Claudiana, 2011, pp. 77-96.

V.4. LA REGRESSIONE IDEALE E FORMALE

V.4.1

Stiamo per incontrare l'*avatar* di Jahier più lontano dal populista nazionalista da cui eravamo partiti. Infatti, oltre e al di sotto di queste dinamiche variamente ideologiche (e riconducibili a quanto lo scrittore realizza in modo consapevole), agisce qualcosa di differente che in parte contraddice le intenzioni dell'autore. E il riferimento primario, ovviamente, è alla guerra, ai modi della sua manifestazione, alle sue connotazioni. Si può sintetizzare questo discorso nel modo seguente. Jahier lascia penetrare nell'opera una serie di dubbi relativi alla liceità del conflitto; il suo interventismo democratico, con tutte le venature religiose e identitarie di cui ho detto, è indebolito – e non poco – da una serie di incertezze sotterranee che via via vengono a galla. Nelle edizioni successive, talune antitesi concettuali sono più evidenti; ed è chiaro che Jahier nel 1918 si è preoccupato di mettere la sordina a certi vacillamenti. Ma, per esempio, quando verso la fine di *Con me e con gli alpini* leggiamo un brevissimo capitolo del genere:

«The lunatic is in my head»

VIVERE IN MEZZO ALLA VITA
ma separati dalla vita.

Come il sole di mezzodi che è senz'ombra, che fa il giro di tutte le cose.

Ricordati che lo dicevi: vivere come il giorno dopo la morte del padre.

non possiamo non cogliere una riserva del locutore nei confronti di ciò che racconta. La partenza dei soldati-figli-fratelli sta per avvenire, e questo distacco è paragonabile alla separazione dal padre, al lutto conseguente alla sua morte. Eppure l'antitesi non è meno forte: quanto più si è uniti alla vita, tanto più se ne è separati. Sembra quasi una critica a *Veglia* di Ungaretti: il suo «Non sono mai stato / tanto / attaccato alla vita» si rovescia nella necessità della separazione.

In non pochi luoghi del testo fa capolino lo spettro della morte; e non unicamente nel senso sin troppo ovvio della morte bellica, per cui il soldato deve essere pronto a morire in ogni momento. Si tratta di qualcosa di strisciante, che in certi casi conquista una posizione di primo piano. Ciò accade in *Avvilimento e abbandono*, quando la voce narrante lirica, dopo aver visto a Belluno un bambino che gli ricorda il figlio (la vita, insomma), sbotta con questa osservazione, rivolta a se stesso (il *tu*):

Invece tu morirai e risarà in eterno la stessa vita.

Subito risarà la stessa vita.

Ricordati com'è stata la tua finora.

Fin qui è durata la lunga preparazione.

E adesso la realizzazione è morire.

Il passo (che evidentemente evoca l'eterno ritorno di Nietzsche) a me sembra suggerire bene l'ambiguità della morte in guerra: è vero che necessario è morire, e dovere del soldato è essere pronto a quell'evento; ma in ultima analisi la morte non cambia niente perché – *dopo* – tutto sarà come prima.

Sono momenti forse decisivi, questi, nel libro di Jahier. A Franco Fortini una volta è capitato di affermare che in questo scrittore l'elogio della salute e dell'amore nasconde sempre altro, una forma di disagio o risentimento.¹ In alcuni episodi, è come se Jahier si lasciasse andare a esclamazioni non ben pianificate. Nella pagina depressiva di *Scoramento e tentazione* è esplicito il malcontento per certe decisioni dei superiori; e soprattutto balza all'occhio la figura di un «generale U. che dopo aver ordinato 10 operazioni contro S. P. la mattina, prima di essere esonerato ha preso in disparte il Capitano D. e gli ha detto testuale: “Nè capità, ppè cortesia, no ppè sservizio pecch'io me n'aggi a i; ma chillo cazz' de S. P. addò stà?”». Nelle edizioni successive, ci viene detto che quella località si chiama Son Pausés, e nell'edizione 1920 sappiamo che il capitano era un certo Dapino. Per un attimo, Jahier getta luce su uno dei tanti episodi – anche altrimenti documentati, ad esempio tramite canti alpini – di comportamento criminale da parte delle gerarchie militari. In anni recenti, l'attacco di Son Pausés, avvenuto nel giugno 1915, è stato sovrapposto a un episodio bellico di un anno successivo, collocato in Carnia, dove un gruppo di alpini, vicino a Cercivento, si ribellò agli ordini di un capitano e fu condannato a morte. Curiosamente, il generale che coordinava le operazioni poteva parlare il medesimo dialetto di U., visto che era napoletano (per la cronaca si chiamava Michele Salazar).²

¹ La dichiarazione di Franco Fortini suona così: «Come Pavese poeta, col quale ha in comune la tetraggine, la vocazione all'autosacrificio, il gusto per lasciar cadere il pugno sui tavoli dello squallore contadino, Jahier esiste certo, riconoscibilissimo e incancellabile, nella poesia italiana di quegli anni; ma come un mutilato che parli continuamente in nome dell'integrità e della salute»; la si legge in Id., *I poeti del Novecento* [1977], ed. Donatello Santarone, con un saggio introduttivo di Pier Vincenzo Mengaldo, Roma, Donzelli, 2017, p. 20.

² L'episodio bellico di Son Pausés (o Pouses o anche Pòuses) è documentato tramite il canto degli alpini *Eravamo in ventinove* da A. Virgilio Savona

«The lunatic is in my head»

Jahier finisce per ridiscutere la stessa nozione di patria. È lui per primo a confondere grande patria e piccola patria, mettendole in conflitto fra loro. A un certo punto (in *E così a un tratto*) arriviamo a leggere: «Ma non vedo nulla, se dico la patria». Jahier, davanti al forzato ma anche indispensabile distacco dai suoi soldati, smarrisce il senso dei doveri ufficiali, visto che il suo vero radicamento nazionale era garantito da *quegli* alpini – ai suoi occhi del tutto insostituibili.

E come giudicare il finale di un libro, nelle intenzioni militarista, che tesse l'elogio dell'imboscamento, del «marcar visita»? Quando il narratore-protagonista vede l'alpino Fistarol avanzare oppresso dallo zaino affardellato, e sempre sul punto di cadere, i suoi rimbrotti alla «patria» ufficiale sono chiarissimi:

“Fistarol, grido, figliuol mio, marca visita: è il tuo tenente che te lo chiede.
La patria questo non te lo può domandare”.

Patria e dovere bellico passano in secondo piano davanti a un'altra patria, a un altro dovere. Tutto si rimpicciolisce, in *Con*

e Michele L. Straniero, nel loro classico *I canti della Grande Guerra*, Milano, Garzanti, 1981, vol. I, pp. 122-124. Vedi anche Enrico Varagnolo, *La terra sembrava tremare. Uomini in guerra sulla Tofana di Rozes, Castelletto e Forcella Fontanegra, 1915-1917*, s. l., s. n., 2015 (e-book). Sui fatti di Cercivento, ho tratto informazioni da Maria Rosa Calderoni, *La fucilazione dell'alpino Ortis*, Milano, Mursia, 1999. Per la connessione fra i due episodi, cfr. Luciano Santin, *Ecco perché i fusilâz dissero no all'assalto*, in “Messaggero veneto”, edizione Udine on line, 15 novembre 2014, <<http://messaggeroveneto.gelocal.it/tempo-libero/2014/11/15/news/ecco-perche-i-fusilaz-dissero-no-all-assalto-1.10319082>> (ultimo accesso 12 dicembre 2020). Credo che il capitano Dapino in questione sia un capitano degli alpini sciatori, il torinese Vincenzo Cesare Dapino, che combatté sull'Adamello nel periodo 1915-1917. Cfr. Giuseppe Gerosa Brichetto, *Il generale Vincenzo Cesare Dapino. A 25 anni dalla morte (1957-1982)*, Melegnano, Tipografia Fabbiani, 1983.

Jahier prima di (e per) Caporetto

me e con gli alpini. E la guerra diventa un affare privato, dominato da una sentimentalità che Jahier non teme di esibire. Nell'edizione 1953, l'ultima curata dall'autore, l'opera è introdotta da una foto, la cui didascalia non ha quasi bisogno di commenti. L'ufficiale Jahier, l'unico senza cappello, definisce «bambini» i suoi soldati, nel momento stesso in cui li inquadra in un'*ambiente* contadina. Siamo ai limiti di una mistificazione, verrebbe da dire.



.... Ma è proprio una caserma questo cortile colonico formicolante di bambini...?

«The lunatic is in my head»

V.4.2.

Tutto ciò – questo controcanto – trova la sua realizzazione più evidente nella particolarissima *forma* adottata da Jahier.³ I suoi tre libri (il terzo, non ancora ricordato, è *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi*, del 1915) si caratterizzano per una prosa tipografica alquanto anomala, ricca di a capo non motivati sintatticamente; e nel caso di *Con me e con gli alpini* per la presenza di un alto numero di testi in versi. Il tutto è sempre scandito da un sistema di ripetizioni e parallelismi che sono un preciso retaggio della cultura biblica dell'autore. In effetti, davanti alle pagine di Jahier, oggi, si rischia quasi di non saper cosa dire; siamo molto lontani da quel tipo di cultura, da quel tipo di lotta contro la letteratura combattuta con gli strumenti della letteratura. La recente ristampa, fatta dal “Corriere della sera”, dell'ultima edizione di *Con me e con gli alpini* prova a razionalizzare il problema dichiarando, in maniera abbastanza ingenua e scolastica, che si tratta di una «raccolta di componimenti in versi e in prosa». Né le cose cambiano di molto se definiamo il testo *prosimetro*, per dire almeno che le parti in verso e in prosa si dispongono entro un *continuum*. Una classificazione univoca di quest'opera non funziona mai, produce sempre insoddisfazione. E sfioro solo un'osservazione che meriterebbe molti approfondimenti: nel 1953 Jahier introdurrà nelle sue pagine le riproduzioni fotografiche di molti oggetti della sua collezione di arte alpina. La prosa, i versi, il prosimetro, saranno affiancati da immagini: a comporre quello che oggi chiamiamo *iconotesto*.

La verità è che l'operazione formale di Jahier presenta un margine di irrazionalità abbastanza ampio; e ciò si manifesta già

³ Ho argomentato questo punto in *Prosimetro addormenta guerra. Con me e con gli alpini di Piero Jahier*, contenuto in Paolo Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008, pp. 77-110.

nell'edizione 1918, che pure fra tutte è la meno discontinua. Dentro quella che sembra una prosa possono comparire versi centrati, a epigrafe. E non si tratta solo delle poesie vere e proprie ma anche di improvvise accensioni liriche che richiedono un cambiamento di impaginazione grafica. Del resto, il verso *visivo* di Jahier ha spesso una sonorità *prosastica*; e vari tipi di rima possono trovarsi indifferentemente nella prosa e nei versi. Per non dire dei canti popolari che talvolta si confondono con la voce dell'autore. Se a prima vista quest'opera, piena di titoli e sottotitoli segnalatici, sembra rispondere a un ordine persino inflessibile (di nuovo, faccio riferimento a *Etica del montanaro*, tanto ferreo nella sua scansione), nel corso della lettura le faglie si allargano e il senso di uno scompiglio malcelato fa capolino. Fluidità e frammentazione coesistono, ripetizione dei significati e brusche antitesi sono egualmente praticate.



V.5. CAPORETTO

V.5.1.

Piero Jahier congeda le ultime bozze di *Con me e con gli alpini* durante la disfatta di Caporetto. Paolo Briganti, curatore delle sue poesie, ha riconosciuto nel 1917 il limite estremo della produzione poetica¹. A lungo (fin quasi alla sua morte) l'autore ha vagheggiato un secondo e poi un terzo quaderno di *Con me e con gli alpini*, di cui non ci è giunto quasi nulla. Nel 1919 la nuova edizione del diario di guerra e *Ragazzo* ospitano pagine del periodo precedente; Jahier, più che scrittore vivo, vi appare come “curatore”, di proprie passate scritture. A partire dal 1918, in realtà pubblica numerosi scritti; e fino al trionfo definitivo del fascismo la sua pubblicistica è decisamente ricca. Ma ricca di scritti che smarriscono quasi del tutto gli interessi *anti*-letterari precedenti, per avviarsi risolutamente verso la *non*-letteratura. Il giornalismo, la ricerca etnologica, la saggistica in genere, anche la politica.

Lo scrittore-artista Jahier finisce con Caporetto. Il bisogno di riscatto dopo quella disfatta, e dopo la fine della guerra, per non

¹ Cfr. Piero Jahier, *Poesie in versi e in prosa*, ed. Paolo Briganti, Torino, Einaudi, 1981.

«The lunatic is in my head»

parlare del successivo impegno contro il fascismo, lo hanno portato su strade diverse. Ma perché non usare, anche ora, gli strumenti che così bene avevano funzionato fino al 1917? Tante sono le risposte possibili: e certo quella più “tecnica” suggerisce che lo sperimentalismo vociano, così teso e avventuroso, così frammentato, non potesse durare; e che (appunto) fosse condannato alla normalizzazione.

Proprio per tali ragioni, oggi è probabile che Jahier ci ricordi soprattutto un'altra storia: quella di Caporetto. La storia di una sconfitta, di un disagio non solo militare, e di una sorda, frustrata ribellione. È una conclusione leggermente paradossale, ma forse è l'unica possibile.

Alle convinzioni spesso così rigide di Jahier va insomma riconosciuto un merito. Hanno segnalato un problema – gramscianamente di consenso – che solo nella politica, e nella saggistica, poteva trovare adeguata soluzione. L'anti-letteratura aveva ormai fatto il suo dovere e si era esaurita con il 1917. Altro avrebbe dovuto sostituirsi ad essa, dopo Caporetto e dopo la fine della guerra. E Mussolini era pronto a fornire la sua soluzione. Nei progetti del futuro Duce, Jahier avrebbe potuto svolgere un ruolo di peso; se è vero che a lui fu offerto un importante incarico al “Popolo d'Italia”. Che Jahier l'abbia rifiutato, va solo a suo onore – ovviamente. Ma è anche la prova che differenti tipi di militanza, e certo anche di letteratura, potevano scendere in campo: un popolo non populista (quello di Caporetto?) avrebbe potuto e dovuto prendere la parola. Jahier su questo piano – l'unico o quasi che si fosse riservato – per un quarantennio avrà molto poco da dire, e infatti pochissimo dirà anche dopo la caduta del Fascismo quando avrebbe potuto farlo liberamente. Un limite suo e della cultura vociana, senza dubbio, ma anche il segno di una coerenza nella sconfitta.

VI

ASCOLTANDO LA NARRATIVA
DI ANTONIO PORTA



VI.1. UN PORTA “NORMALIZZATO” DALLA VOCE?

Lavorare sul Porta che racconta senza il verso è interessante e sintomatico in particolare per l'alto tasso di narratività che caratterizza la sua poesia (fatta eccezione per quella degli esordi, a firma di Leo Paolazzi); ma anche per l'importante ruolo – sempre più chiaro con il progredire degli studi – svolto dalla sua produzione teatrale, le cui caratteristiche mimetiche, e quindi narrative, dovrebbero essere meglio valorizzate. Del resto, recentemente, la pubblicazione a cura di Carmelo Pistillo e Fabio Jermini dei materiali utilizzati per due spettacoli teatrali, *Penultimi sogni di secolo* e *Oratorio notturno* (1984 e 1988),¹ mostra quanto il nodo poesia-rappresentazione-narrazione (anche della Storia italiana, appunto con la S maiuscola) fosse al centro dell'attenzione di Antonio Porta. Il «teatro è salvezza», leggiamo (66) nel quattordicesimo giorno del *Re del magazzino*.²

¹ Antonio Porta - Carmelo Pistillo, *Perché tu mi dici: poeta? (Per un teatro di poesia)*, ed. Carmelo Pistillo e Fabio Jermini, Milano, La vita felice, 2015.

² Le opere narrative di Antonio Porta che cito solo con l'indicazione del numero di pagina sono le seguenti: *Partita. Romanzo*, Milano, Garzanti, 1978; *Il re del magazzino. Romanzo*, Milano, Mondadori, 1978; *Melusina*.

«The lunatic is in my head»

Ma soprattutto, a proposito di questioni aperte, è ben noto che costituisce un problema il tema dell'emersione della “voce” in quello che viene chiamato il “secondo Porta”, il Porta che alcuni hanno definito post-avanguardista.³ La sua – vera o presunta che sia – ristrutturazione dell'enunciazione lirica, con l'ausilio in particolare della forma lettera e della pratica diaristica, configura una posizione del soggetto “parlante” diversa da quella dei primi tempi. E quindi, suppongo, il rafforzamento dell'istanza che dice *io* dovrebbe implicare una “normalizzazione” dell'attitudine *ascoltante*, del lettore-destinatario dell'opera. L'alto tasso di oralità ricercata, anche nella metrica del verso portiano più maturo, deporrebbe a favore di uno sbilanciamento verso la performance, e quindi verso un'immagine di ricevente *in praesentia* – secondo una modalità latamente teatrale.

Una ballata e un diario, Milano, Crocetti, 1987; *Los(t) Angele*, Firenze, Vallecchi, 1996; *La scomparsa del corpo*, San Cesario di Lecce, Manni, 2010.

³ Cfr. in particolare Alessandro Terreni, *La scelta della voce. La svolta lirica di Antonio Porta*, Milano, Arcipelago, 2015.

VI.2. L'ASCOLTO COME AZIONE IN *PARTITA*

VI.2.1.

Non sono in grado di sciogliere tutti questi nodi – va da sé (anche se anticipo che il mio intervento finirà per rimettere almeno in parte in discussione le osservazioni appena fatte). Ben altro spazio ci vorrebbe. Cerco nondimeno di impostare correttamente le questioni, sperando in futuri – miei o altrui – ulteriori approfondimenti.¹

Per avvicinarsi a capire cosa accade in *Partita*, il romanzo sperimentale quasi per eccellenza di Antonio Porta (uscito per Feltrinelli nel 1967, con un'importante quarta di copertina non più ripresa; la seconda edizione è del 1978, per Garzanti, e presenta un testo perfettamente identico, c'è solo una prefazione nuova), bisogna leggere pochissime righe di una delle ultime pagine, nel capitolo dodicesimo:

¹ Devo comunque segnalare i preziosi contributi di Luigi Weber: in particolare, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, il Mulino, 2007, alle pp. 220-231; e *Il re del magazzino. Il prosimetro e l'Apocalisse*, "Il Verrì", 74 (2020), pp. 83-93.

«The lunatic is in my head»

[...] non è mica un romanzo di memoria [...] è una pastorale quella che si mette in scena, ricordatevi il rituale, sadico, questo sì con tutti i suoi movimenti, (160)

Come dire, a sintetizzare la questione in termini di genere letterario: siamo di fronte a un *idillio sadico*, non privo di implicazioni teatrali (la «messa in scena»). Senza peraltro dimenticare che la parola *partita* qui compare anche con il significato musicale di “suite”: successione di eventi sonori. Del resto, il *setting* in un’antica villa veneta (le statue che vi figurano non sono proprio *camuse*, ma la memoria dannunziana è ben chiara) e il bordone naturalistico, a partire dalle immagini fluviali, continuamente sfaccettato da episodi di metamorfosi, sesso e violenza, tanto più interessanti se pensiamo che l’esergo è tratto dal Céline del *Viaggio al termine della notte*² – tutto ciò, dunque, produce l’impressione di una voluta lacerazione, insiste su un contrasto, su un’opposizione valoriale esasperata.

Qualcosa del genere deve poi essere ribadito se si vuole definire la voce che racconta questo romanzo. Il narratore omodiegetico-autodiegetico ha un comportamento schizofrenico. Per intere pagine si nasconde dietro i fatti, le azioni convulse e spampanate che affollano la storia, ma altrettanto invasivamente esibisce se stesso, la propria corporeità, come qualcosa di dilagante, anzi di esplosivo. Si ricordi che nella definizione di F. K. Stanzel quella che noi chiamiamo *omodiegesi* è interpretata con la formula *ich mit Leib*: “io con un corpo senziente”.³

² L’edizione del romanzo caricata sul sito di GAMMM.org all’URL <<http://www.poesia2punto0.com/2012/04/01/antonio-porta-partita-su-gammm/>> nell’anno 2012 (ora tuttavia, gennaio 2020, non più disponibile) attribuisce esplicitamente a Céline l’esergo, a differenza di quanto accade nelle due edizioni curate dall’autore. Cfr. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard Folio, 1994, p. 161.

³ Franz Karl Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck &

VI.2.2.

Sono ottime credenziali, queste, per cominciare un discorso sull'ascolto. Il tipo di lavoro richiesto andrebbe peraltro affiancato a osservazioni sul dialogato commentativo-descrittivo e sadico, in effetti antinarrativo, caratteristico della coeva *pièce* teatrale *Stark*, scritta nel 1965. Perché proprio in una forzatura modale risiede quello che sembra essere il tratto auditivo più caratteristico di *Partita*. Vale a dire, una parola poco dialogica, reversibile, che si fa immediatamente azione, *atto perlocutorio* non più filtrato dalle mosse consuete della scena realistica, ma nemmeno dalle procedure del monologo interiore modernista.

Nient'affatto per caso, questa peculiarità si manifesta meglio e più chiaramente nei comportamenti delle figure femminili: Anna, moglie del protagonista, e Màstica, la nera donna-cavallo – l'amante, potremmo dire –, fulcro erotico del testo. Nei dialoghi accade che la voce della donna, udita dall'uomo, si transustanzia in avvenimento concreto che ricade sull'interlocutore. L'ingiuria di Anna («Sei proprio di merda») determina una specie di metamorfosi, non solo metaforica, di un io corporeo costretto a concepirsi in termini stercorari:

Sei proprio di merda, dice Anna, ripetendo: merda, merda, merda, un'infinità di volte, tanto che io non vedo nemmeno lei che mi sta di fronte, penso alla merda e basta, nemmeno per risponderle, la merda in tutte le sue forme, soprattutto quella molle, che si tira via a manciate, che si raccoglie e si tira sui vetri, che

Ruprecht, 1979, 123. Ricordiamo l'importanza del concetto di *Leib* nel pensiero di Husserl, in quanto fulcro del vissuto individuale contrapposto a *Körper*, che è soprattutto corpo-oggetto. Ed è chiaro che la corporeità portiana oscilla tra questi due estremi, sbilanciandosi peraltro verso il secondo polo.

«The lunatic is in my head»

sembra fango e invece è merda, che si raccoglie per le strade, perché nevicata merda, sono palle di merda, ripete lei, continuando a pensarlo anch'io, merda, smettendo di colpo, stringendomi un braccio, guidandomi una mano, come volesse farmela toccare, premendola sul petto: guarda che è di merda, dico, sotto lo sterno, preme, che è una cartilagine molle, che cede, affonda nello stomaco, insieme alla mano, alzandosi sulle punte, affondandola del tutto, sussurrando qualcosa che non si sente, (49-50)

E si legga quest'altro passo, riguardante Màstica, in cui l'imperativo viene fatto proprio dal protagonista, in una dimensione verbale di grande ambiguità:

[...] leccati, dice Màstica, ma così da solo, guarda, non arrivo dappertutto, guarda che ti faccio vedere, leccandomi dove posso arrivare, prima le mani, gli angoli della bocca, lambendo le narici, la punta del mento, leccandoci a vicenda, con la sua lingua nera da cavallo, contro la mia rosea, mossa con più rapidità, contro la sua lenta, pressante da provocare degli inizi di ustione, soffiando dal naso, con ritmo accelerato rispetto ai passaggi della sua lingua, tenendoci fermi stringendoci le braccia, costringendoci le braccia dietro le spalle, (66)

Rispetto alla tradizione del romanzo ottocentesco ma anche, in parte, novecentesco, qui il discorso diretto assume una fisiologia irrazionale. Intanto, come dicevo, il *quoted speech* si traduce in perlocuzione, produce effetti concreti immediati; ma poi, e insieme, mette in discussione o comunque complica l'esatta attribuzione della paternità (o maternità) delle parole e azioni in campo, persino l'esatta *dialesi* di quei verbi al gerundio. Come si vede, tra *leccare se stessi* e *essere leccati* da Màstica sembra non esserci differenza.

Si tratta di una cifra stilistica fondamentale in *Partita*, come ben sa chiunque l'abbia letto, giacché Antonio Porta usa in modo ipertrofico il gerundio: e ciò se da un lato esalta l'*eventfulness*, l'af-

foltarsi delle azioni, dall'altro deprime la soggettività. Nel senso banalissimo che a volte abbiamo molti dubbi su chi – esattamente – agisca o parli. C'è un agire e un parlare, ma i soggetti implicati finiscono per sfumare.

Significativo anche il seguente passo, in cui compare un interlocutore maschile; ed è chiaro che il lettore quando si trova davanti all'inciso «volevo dire» (che ho corsivizzato) non capisce bene se a parlare sia la controparte del narratore-personaggio o il narratore stesso:

stringendomi un braccio sempre più forte, con una insistenza che mi costringe a guardarlo, con attenzione, guardandolo mi pare in preda a un'ansia che non gli sospettavo, incapace di controllare quelle spinte emotive di cui ero certo potesse non soffrire, sconfiggendole sul nascere, controllandole metodicamente, con tutta la serie dei suoi meccanismi di difesa, quei sonni improvvisi e plumbei, gli occhiali spessi e sempre molto unti, i tappi di cera nelle orecchie a protezione del sonno, la sua capacità di scomparire all'improvviso, di non essere più visto per mesi, di inviare cartoline senza indirizzo e senza firma, mentre il braccio me lo stringe tanto da farmi male, con tre dita, che bastano per farmi male, a pinza, è proprio così, allora è vero, dicendo, il ciclone delle Azzorre è in ritardo, sporgendo le labbra, schioccandole: l'anticiclone, *volevo dire*, è fin troppo evidente, non c'entra affatto, è l'inizio più banale che potessi trovare, per ciò va bene, per ciò l'ho trovato, atteggiando le labbra a culo di gallina, allontanandosi rapidamente verso il vialetto dei carpini [...] (83-84)

E si veda, poi, come in certi contesti tutta la gamma dei soggetti “singolari” (prima seconda, terza persona) possa essere delibata. I corsivi sono miei.

non c'è molta scelta, *voglio dire*, non hai, *volevi dire*, e invece malgrado te stesso e gli altri, proprio tutti gli altri, malgrado, *dice* con molta calma, molto gentile, malgrado, *continua a dire*, con la

«The lunatic is in my head»

saliva rossa agli angoli della bocca, che mi fa colare sugli occhi, c'è, *dice* spruzzandomi tutto, vellicandomi la retina con delle foglie pelose, facendomene succhiare una, mi stringe la testa tra le ginocchia. (110)

Per quanto riguarda invece il primo polo (quello della fisiologizzazione privata, della perlocuzione), almeno in un caso è decisiva la rappresentazione di un testo *registrato*, di un ascolto mediato da uno strumento “elettrico”, per così dire. Alla lettera, il narratore dichiara: «sento [attraverso la registrazione] per la prima volta quei suoni usandoli quali strumenti adatti alla vista» (94), e attiva perciò una procedura sinestetica in cui è dominante il *fare*. Si ode *non* per capire, ma per *mettere in movimento* le cose.

Del resto, il romanzo culmina nella voce stentorea di Anna, detentrici di un suono pronunciato che dilaga e “vince”; il protagonista, in definitiva, davanti agli effetti aggressivi della moglie perde la *propria* voce, e addirittura teme che gli sforzi del suo cervello possano produrre effetti sonori:

ma è proprio inevitabile, lo è proprio, lo è, continuando, con una tonalità di voce che sta elevandosi, il sospetto che tutti questi continui rallentamenti stiano sciogliendo i freni inibitori, che stiano togliendomi la capacità di fare presa su qualcosa, è inevitabile?, ripetendo Anna, è talmente chiaro, rispondendo mi accorgo che la voce si è fatta più alta e stentorea, se è così è così, dico, aprendo esageratamente la bocca, avvertendo uno strappo in gola, lo stringersi del nodo delle corde vocali, infiammate di colpo, se è così, dico, perdendo la voce, terrorizzato dalla possibilità che l'encefalo sottoposto a uno sforzo eccessivo cominci a produrre ronzii udibili anche dall'esterno, la buccia cerebrale distaccandosi a causa delle vibrazioni provocate dagli urli [...]. (163)

VI.3. VIOLENZA E MITO NEL *RE DEL MAGAZZINO*

VI.3.1.

Nel settembre 1965, nei suoi due interventi al dibattito intorno al romanzo sperimentale pronunciati durante l'incontro del Gruppo 63 a Palermo, Porta aveva insistito sulla necessità «costruttiva», «progettante», del tipo di romanzo avvenire, che eviti il «puro gioco verbale», tenendo conto della «nuova antropologia» difesa da Ludwig Binswanger nel suo *Tre forme di esistenza mancata*.¹ In breve, ho l'impressione che le figure «strambe» descritte da Binswanger e le loro relazioni verbali fisiologizzate, corporeizzate, possano aiutare a spiegare il materialismo linguistico di Porta che abbiamo appena osservato. E lo spiegheranno tanto meglio – immagino – se saranno in grado di inserirlo nel contesto suggerito dalla quarta di copertina del 1967, dove si parlava – a proposito di *Partita* – del modo in cui «si può agire in una società “postrivoluzionaria”».

Se facciamo un passo in avanti di una decina di anni, ci accorgiamo che mai transizione di genere è stata più brusca. Se nel

¹ Cfr. *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 66 e 137; e Ludwig Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata. Esaltazione fissata, stramberia, manierismo*, Milano, il Saggiatore, 1964.

«The lunatic is in my head»

sadismo idillico di *Partita* intravediamo il racconto *utopico* come possibile riferimento modale, il secondo romanzo del nostro autore, *Il re del magazzino* (1978) – com'è noto – si qualifica viceversa come *distopico*. Narrazione distopica, dunque: tradizione letteraria (ma ormai transmediale) oggi fin troppo di moda.

Alla colata testuale, internamente sfaccettata e sbalzata ma nel complesso omogenea, di *Partita*, nel *Re del magazzino* si sostituisce il prosimetro, alternanza di parti in prosa e di parti in verso, con inserimenti di pagine giornalistiche e addirittura di citazioni prosastiche *dentro* il discorso in versi. Anche in questo caso, proporrei in parallelo la lettura di un'opera teatrale, *La presa di potere di Ivan lo sciocco* (1974), per la dinamica metaletteraria, apparentemente brechtiana, che lo caratterizza.

VI.3.2.

Da qui in poi – infatti – il narrare portiano è attraversato, se non dominato, da motivazioni metanarrative: e in particolare da meccanismi di sdoppiamento dell'identità, che si sostengono in molte maniere (non raro il tema dello specchio), ma che senza dubbio privilegiano la pratica del *sogno*. Vale a dire, il metaracconto nasce spessissimo dall'ascolto dei propri sogni e dalla loro traduzione in parole scritte.

Più esattamente, nel *Re del magazzino* la duplicazione potrebbe essere ricondotta a una “voce”, almeno all'inizio non ben definita. Si veda l'attacco del tredicesimo giorno:

Mi sibila nell'orecchio, all'alba, e mi ero anche addormentato tardi: “Niente matite esplosive in giro, stai tranquillo, niente micro-bombe nelle stilografiche, nella pancia delle bambole, col detonatore infilato nell'ombelico. Nisba! Nessun residuo, questa volta: faremo senza mutilatini...”

“Mi sembri matto, a quest'ora” rispondo “ma tu chi sei?”

È come se avesse parlato in corsa, è sparito con il sussurro della sua voce. Allora mi alzo in piedi e mi affaccio all'apertura che fa da uscita e dico a alta voce [...]. (59)

Il sogno vero e proprio, allora, sembra essere un modo per prendere atto di questa alienazione auditiva e per tentare di ricomporla, in una chiave che si rivela mitica e anzi archetipica – come avviene verso la fine del romanzo, il ventottesimo e ventinovesimo giorno. Qui, però, a denunciare un chiaro elemento di continuità con il passato – con la fisiologizzazione della parola –, ecco che durante il rito quasi religioso suscettibile di purificare il soggetto, avviene la metamorfosi fisica di quella voce. Un piccolo lupo si unisce con il protagonista. L'animale lo lecca e lo possiede (siamo alla fine del trentesimo giorno):

Mi sento legato all'aria (ossigeno più azoto!) e mi pare di fermare il giorno in pochi istanti di sospensione. Due zampe sulle spalle e una bagnata sulla faccia. Non ho paura, le zampe sono mani e la lingua quella di un ragazzo. Sento che ha il sesso eretto ma non la coda da piccolo lupo. Mi è grato per il cibo e ne chiede altro, leccandomi. Così lo abbraccio e si fa accarezzare buono. Per lui sacrifico un'altra parte delle riserve. Lo sperma mi cola nell'inguine. Si addormenta davanti alla porta ma più tardi quando lo cerco nella notte dal cielo coperto vedo che è scomparso, tocco dov'era ma non lo sento più. Era sazio, dopo il piccolo saccheggio. (143)

Su un piano per l'ennesima volta metaletterario, va poi rimarcata la *mise en abyme* “comunicativa” proposta dall'autore per propiziare la diffusione delle sue poesie-lettere. Si tratta di una variazione postmoderna sul tema di *fior di tomba* (i passanti, l'albero al posto del fiore, il messaggio...), ossia su un topos presente in tante ballate popolari, non solo italiane:

Lì accanto dove starò, appesa a un albero o inchiodata al tronco, immagino una cassetta postale che funziona al contrario:

«The lunatic is in my head»

invece di ricevere la posta serve a consegnarla a chi passa. Le mie lettere sono destinate a tutti coloro che vogliono leggerle e qualcuno dovrà provvedere a rifornire la cassetta, ammesso che i passanti siano molti e che abbiano voglia di fermarsi sotto l'albero, ai suoi piedi, o accucciati lì su una radice, per voglia di leggermi o semplicemente di leggere, qualunque cosa, anche pezzettini strappati di giornale. (86-87)

La funzione rituale-mitica viene rafforzata da questo auspicio. E la connotazione è la stessa, trasposta in termini fiabeschi, che ritroviamo in *Melusina* (1987), poemetto narrativo e anzi appunto ballata (tale ne è la definizione peritestuale): quindi in pieno ascrivibile alla dimensione del *récit*. Se nel *Re del magazzino* l'azione congiunta della scrittura e del mito risolveva le contraddizioni (o per lo meno ci provava), in *Melusina* lo stesso ufficio è svolto dal canto. Non per caso, al centro del poemetto vi è un *mise an abyme*, secondo una modalità tipicamente ottocentesca e romantica. La rappresentazione della poesia, dell'atto di poetare, rafforza la voce dell'io poetante-narrante: «in questo racconto un perché / lo si trova, non c'è mistero / e se per caso ci fosse qui lo si racconta» (20). Il racconto "lirico" scioglie cioè ogni contraddizione, anche se in modo molto (troppo?) ideologico.

A questo punto, il quadro è sufficientemente chiaro: dal Settecento sadiano e idillico (e utopico), siamo passati all'Ottocento romantico del mito e della fiaba (con risonanze, paradossalmente, distopiche). Anche se non tutte le vecchie acquisizioni corporee sono state buttate via – come abbiamo visto.

VI.4. DI NUOVO IL SOGNO, E QUALCHE INCOERENZA

VI.4.1.

D'altronde, se infine prendiamo in considerazione l'incompiuto *Los(t) Angeles*, e teniamo presenti i racconti poi riuniti nel postumo *La scomparsa del corpo* (il cui nucleo in volume risale al 1981 di *Se fosse tutto un tradimento*), scopriamo una situazione piuttosto contraddittoria. Sembrerebbe dominare il paradigma del sogno e quindi dell'ascolto di sé (tra l'altro, il tema dello specchio svolge un ruolo notevole); e ciò aiuta a spiegare le frequenti metamorfosi del soggetto, le mutazioni e crisi di identità del locutore narrativo, secondo le già osservate dinamiche meta-letterarie. A un certo punto del romanzo è addirittura teorizzata l'irruzione del sogno nella vita, senza alcuna mediazione, senza la preoccupazione che l'ascolto soggettivo possa fungere da filtro purchessia:

Il sogno come spazzatura della mente.

La differenza [della poesia] con cinema e *video clips* sta qui, che il sogno che voglio vedere io è "biologico", agisce direttamente senza la mediazione della cultura [...]. Qui è tutto diretto. Iniettare *animus* questo è il mio programma. (106)

«The lunatic is in my head»

Eppure, alcuni elementi di contraddizione permangono. A partire – intanto – dall’affermazione di un soggettivismo assoluto, che in effetti confligge con il gioco magico delle identità metamorfiche:

Non posso essere un narratore impassibile, la voce deve essere mia, meno impassibile e più passionale possibile, allora la verità si avvicina come richiamata da un segnale, come per un richiamo erotico... (108)

Direi però che l’elemento capace di turbare il gioco rappresentativo dipende dal fatto che la «voce» udita all’inizio dell’opera, e anche il sogno che ne consegue, nascono dall’azione di un «mercante di sogni», di nome Leonardo, che ammalia il soggetto narrante e lo assume al proprio servizio. Il racconto è, in ultima analisi, un racconto alienato, prezzolato, subordinato a un’attività commerciale. La “chiamata” che lo inaugura ha una fisionomia parecchio diversa da quella della *Melusina* – per intenderci.

Non si tratta, tuttavia, solo di tenere aperte le contraddizioni, come accadeva nel *Re del magazzino*. Mi pare che in questo ultimo Porta viga un accumulo di suggestioni di variegatissima natura che non sempre fanno sistema, non manifestano una vera necessità compositiva. Stiamo parlando di un’opera incompiuta, del resto. A volte, si ha persino l’impressione che in molte pagine metanarrative di *Los(t) Angeles* e dei racconti ascoltare se stessi attraverso il proprio sogno costituisca una fatica, rifletta un tasso non indifferente di sgradevolezza e fastidio. Porta si rappresenta alle prese con una materia che lo sopraffà, che non sa gestire, quasi che la scrittura fosse ormai uno sforzo ingrato. Nel 1982, in una *short story* intitolata *Ombra tagliente*, leggiamo:

Il racconto è cominciato perché nell’orecchio e di lì alla scatola nera del cervello dove l’udito ha modo di articolarsi, era ripreso con lena lo stridore che fanno i denti di una sega di acciaio svedese quando incidono il tronco nero di un ontano antico

che qualcuno ha deciso di abbattere. Lo stridore si propaga alla mano e invade la carta. È impossibile non raccontarlo. (43)

VI.4.2.

Tutte queste zone d'ombra reperibili nelle pagine narrative anni Ottanta devono essere adeguatamente interpretate, collegandole ai fisiologismi di *Partita*. Che intorno alla letteratura aleggi una violenza non ricomponibile, tale da mettere in crisi identità e corporeità, è un'invariante tematica dell'opera di Porta, quali che siano le forme di razionalizzazione via via messe in campo. La sua vocalità e il suo ascolto non si pacificano davvero mai, pur in presenza di tante tentazioni "magiche". I fattori di continuità sono evidenti, dunque. Resta nondimeno la constatazione che nelle narrazioni anni Ottanta l'insicurezza e la stanchezza dell'autore implicito (forse pure di quello reale) salgono pericolosamente alla superficie e segnalano una crisi irrisolta. Anche su questa problematica, sulla sgradevolezza cioè di una scrittura *contro voglia*, fuori registro, si dovrà ritornare in futuro – suppongo.



VII

CAMILLERI DIETRO LO SPECCHIO DELLA TV*

*Le opere di Andrea Camilleri qui utilizzate sono citate dalle seguenti edizioni (con l'indicazione del semplice numero di pagina): *Storie di Montalbano*, ed. Mauro Novelli, Milano, Mondadori, 2002 (da cui cito anche i racconti *Tocco d'artista* e *Una faccenda delicata*); *Le ali della sfinge*, Palermo, Sellerio, 2002; *La danza del gabbiano*, Palermo, Sellerio, 2009; *Morte in mare aperto e altre indagini del giovane Montalbano*, Palermo, Sellerio, 2014.

VII.1. VERGOGNARSI IN (E DELLA) TV

VII.1.1.

Nei capitoli 6 e 7 del *Cane di terracotta*, a Salvo Montalbano capita qualcosa di imbarazzante. Se ci limitiamo al contenuto grezzo della storia, si tratta della manifestazione di un senso di colpa, di un imbarazzo: che tuttavia è amplificata dal narratore (e dal personaggio stesso) in modo quasi iperbolico. Il commissario di Vigàta ha appena catturato un latitante, Tano u Grecu, ottenendo il plauso dei superiori e dell'opinione pubblica; ma l'azione spettacolare da lui portata a compimento insieme con i suoi sottoposti (Fazio, Gallo, Galluzzo e Germanà) era stata precedentemente concordata con il "catturando": era una messinscena per consentire al delinquente di abbandonare il mondo del crimine senza correre il rischio di essere considerato un vigliacco o un infame.

Tutto, da quel momento, si fa difficile per il commissario, e ogni sua parola e azione appaiono a lui, e suo tramite al lettore, un'insopportabile sceneggiata degna della massima vergogna. Ad esempio, uno scivolone avvenuto durante l'accerchiamento della casetta in cui Tano finge di resistere dà luogo alla seguente notazione:

«The lunatic is in my head»

Con una certa rabbiosa tristezza il commissario si rese conto di essere stato degradato da eroe di film di gangster a personaggio di una pellicola di Gianni e Pinotto. (178)

Ma è solo un anticipo. Montalbano non riuscirà a mentire al questore, e si mostrerà sempre in imbarazzo con tutto e tutti, in una climax di onta sconfinante nel ridicolo. Stampa e televisione, in particolare, lo costringeranno a interviste per lui avvilenti. Certo, in un primo momento nel commissario fa capolino un atteggiamento razionalizzante: «Meno male che c'è la televisione» pensò «Così poi mi rivedo e capisco le minchiate che ho detto» (213). Ma alla resa dei conti, al momento della messa in onda, tutto cambia, anzi crolla:

Nell'omo di volta in volta pigliato dai turchi, balbuziente, esitante, strammato, stunato, perso, ma sempre con gli occhi spiritati, che la telecamera di Retelibera impietosamente inquadrava in primo piano, a stento Montalbano riconobbe se stesso sotto l'imperverare delle domande dei giornalisti garrusi e figli di buttana. (215)

Siamo al punto. In questo «vedersi tanto testa di minchia dintra la televisione» (ivi), risuona – con ogni evidenza – un altro straniamento mediale, che con un po' di enfasi definirei archetipico. Possiamo cioè riconoscere comportamenti e atteggiamenti di una *femme fatale* pirandelliana, la russa Varia Nestoroff, attrice cinematografica protagonista – carnefice e vittima assieme – dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Davanti al proprio sé divenuto pellicola, ecco quale era stata la sua reazione:

[...] la Nestoroff è veramente disperata di ciò che le avviene [...] senza volerlo e senza saperlo. Resta ella stessa sbalordita e quasi atterrita delle apparizioni della propria immagine su lo schermo, così alterata e scomposta. Vede lì una, che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla.

Forse da anni e anni, a traverso tutte le avventure misteriose della sua vita, ella va inseguendo questa ossessa che è in lei e che le sfugge, per trattenerla, per domandarle che cosa voglia, perché soffra, che cosa ella dovrebbe fare per ammansarla, per placarla, per darle pace.¹

Pirandello, genialmente, aveva individuato il valore conoscitivo, demistificante in modo quasi subliminale (a ben guardare, si tratta dell'inconscio ottico di Walter Benjamin), messo in opera dal nuovissimo medium, che viceversa lo scrittore detestava o comunque esplicitamente criticava. Qualcosa del genere si ripete un'ottantina d'anni dopo in Camilleri: un'analogia alienazione da sé implica la scoperta, per antitesi, di una verità che solo la tv sembra essere in grado di restituire con la massima chiarezza.

E che ciò avvenga grazie al più importante dei media *freddi*, potrebbe, in effetti, stupirci. Inutile dire che né il Montalbano "esplicito", cosciente, né il suo autore reale hanno una gran simpatia per quello che una volta era definito piccolo schermo. Nelle pagine di Camilleri se si vuole suggerire il non senso di una vita, specie nella terza età, la tv è uno dei *Leitmotive*: «“A casa che faceva?” / “Si metteva davanti alla televisione e lì stava.” / “E nei giorni nei quali non andava in ufficio?” / “Stava lo stesso davanti alla televisione”» (445): così, nel *Ladro di merendine* la signora Lapecora a proposito dell'anziano marito, ahimè fedifrago proprio nei pochi giorni in cui davanti al televisore non stava. E gli esempi potrebbero essere infiniti.

¹ Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in Id., *Tutti i romanzi*, ed. Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1973, vol. II, p. 557.

«The lunatic is in my head»

VII.1.2.

Semmai, a questo livello piuttosto superficiale d'analisi è possibile cogliere una specie di antitesi fra cinema e televisione. Si ha cioè l'impressione che i riferimenti al mondo dei film svolgano spesso una funzione non lontana da quella della *mise en abyme*, e dunque forniscano una segnaletica utile a decifrare, per rispecchiamento, l'andamento dei valori narrativi in gioco; mentre la tv dice quasi soltanto la propria prevedibilità e banalità, il proprio squallore. Nel *Cane di terracotta*, ecco come si svolge un dialogo tra Montalbano e il fero, a modo suo onesto – e perciò degno di rispetto – vecchio fascista Ernesto Bonfiglio:

“Lei ha un personaggio televisivo che le sta particolarmente ’ntipatico?”

“Centomila, ma Mike Bongiorno è il peggio di tutti. Quando lo vedo, lo stomaco mi si fa una pesta, mi veni di scassare l'apparecchio.”

“Bene. E se lei, dopo aver sentito questo presentatore, si mette in macchina, va a sbattere contro un muri e s'ammazza, io che dovrei fare, secondo lei?”

“Arrestare Mike Bongiorno” fece deciso l'altro. (203)

Laddove il lettore è spesso invitato a chiedersi seriamente, poniamo, che cosa abbia in comune una certa predilezione cinematografica del commissario con lo svolgimento delle sue indagini; come per esempio accade nel racconto *Una faccenda delicata*: «La telefonata di Fazio arrivò, tempestiva, proprio sul finale del film giallo al quale Montalbano si era appassionato malgrado l'avesse già visto almeno cinque volte: *Delitto perfetto* di Hitchcock» (1439). In una storia in cui il commissario riesce a scagionare un vigatese accusato di pedofilia, è chiaro che svolge un ruolo prezioso il richiamo in abisso a un film la cui protagonista è discolpata nel finale.

Nella *Danza del gabbiano* una contrapposizione cinema/televisione compare poi anche nella medesima pagina:

Si susì e il commissario la seguì nella càmmara di dormiri. La finestra dava in un cortile nel quale s'affacciavano 'na gran quantità di balconi e finestre granni e niche.

“L'ha visto quel film dove uno che ha la gamba rotta sta tutto il giorno a taliare quello che fanno gli altri?”

“La finestra sul cortile”.

“Mio marito faceva lo stesso. Io guardavo la televisione e lui guardava quello che facevano nelle altre case”. (161)

L'antitesi risiede appunto nella diversa capacità ermeneutica che i due media veicolano: pienamente euristica quella del cinema (“mio marito agiva come James Stewart nel film di Hitchcock”), meramente fattuale quella della tv (l'atto di guardarla, e basta, ogni contenuto escluso).

La disponibilità verso il cinema, poi, in qualche caso può mescolare, spregiudicatamente, l'alto e il basso, sempre ottenendo effetti di rinforzo in cornice. Curioso è che la morte del padre di Salvo Montalbano venga raccontata nel *Ladro di merendine* (601 sgg.) con l'ausilio di un ben poco noto *In viaggio con Pippo*, un film della Disney (ovviamente) circolante nelle sale italiane nel 1995-96, e poi anche in videocassetta. Il racconto in cui Pippo appare come un genitore fantasioso e sollecito, pur se proverbialmente goffo, in conflitto con un figlio che infine si riconcilerà con lui, funziona perfettamente – a ben vedere – in questo contesto, anche se forse solo agli occhi di non moltissimi lettori camilleriani (per lo più interessati a un cinema di natura leggermente diversa). Nessuna *mise en abyme* dello stesso genere, nessuna analogia serietà di trattamento, potrà essere concessa a una serie televisiva.

Tuttavia – ripeto – sono fenomeni di superficie, che per lo più attengono all'ideologia esplicita, consapevole, dell'autore (prima che del narratore), oppure a un uso accorto delle fonti e delle citazioni. Quanto a pregiudizi anti-mediali, siamo nell'ambito di situazioni che i lettori di Camilleri conoscono bene: l'incapacità da parte di Montalbano di utilizzare la tecnologia, che passa attra-

«The lunatic is in my head»

verso la sua ostilità per i cellulari e l'impaccio nell'uso di videocassette e cineprese; ma anche la sua incompatibilità con il mondo di computer e Internet – che infatti, notoriamente, è appannaggio di Catarella. Nella *Voce del violino*, la parabola è esemplare: se Catarella all'inizio ottiene di poter «affriquentari un concorso d'informaticcia», perché Montalbano è sicuro che lui è «l'uomo giusto per l'informaticcia» (667), durante la prima settimana di lezione (e lungo l'intero romanzo) Catarella non solo riesce a correggere il proprio idolo («“Come va il corso di informaticcia?”. / “Bene, dottore. Però si dice informatica, dottore”» [772]), ma risulta essere «il primo del suo corso»; di modo che il commissario non potrà non chiedersi: «Avrebbe avuto un futuro l'umanità?» (828-829).

VII.2. MONTALBANO BUCA LO SCHERMO

VII.2.1.

Gli effetti di senso televisivi che circolano nei romanzi di Montalbano sono fortunatamente più complessi – ripeto. Intanto, una delle critiche più radicali alla televisione, non per caso dominata da una retorica discretamente *rétro*, rugginosamente leninista, viene pronunciata proprio da un personaggio televisivo, Nicolò Zito. Durante una sua tirata in video (riferita nel *Cane di terracotta*) i telespettatori hanno modo di apprendere che «Una volta [...] qualcuno affermò che la religione era l'oppio dei popoli, ai giorni nostri bisognerebbe invece dire che il vero oppio è la televisione» (269). E ciò è per lo meno curioso, anche a voler mettere sul piatto della bilancia il ruolo di *aiutante* che, com'è noto, Zito svolge in molte indagini di Montalbano.

Ma il nodo interpretativo è proprio questo. La televisione da cui parla Nicolò Zito, Retelibera, presenta caratteristiche molto istruttive. La sua collocazione – di nuovo – all'interno di un'*antitesi* è forse il dato più sintomatico. A Retelibera lavora dunque un giornalista d'inchiesta, di sinistra, schierato sempre dalla parte del commissario; che si contrappone alla rete e al giornalista di destra, tendenzialmente di regime e spesso ostile al commissario: vale a dire, rispettivamente, Telegigàta e Pippo Ragonese. Ad esempio,

«The lunatic is in my head»

nel *Ladro di merendine* Montalbano può dapprima trovarsi davanti alla «faccia a culo di gallina di Pippo Ragonese, l'opinionista» (516), che tra l'altro così si esprime ed è così commentato dalla coppia Montalbano-narratore:

“Che succede nel commissariato di Vigàta?” spiò l'opinionista a se stesso e all'universo creato con un tono che quello usato da Torquemada nei suoi momenti migliori sarebbe parso come quello di uno che conta una barzelletta.
Proseguì affermando che a suo parere ormai Vigàta poteva gemellarsi con la Chicago del proibizionismo [...]. (516-517)

Quindi, gli capiterà, puntualmente, di assistere alla replica dell'amico Zito, che in questo frangente si limita (ma non per caso) ai fatti: «Su Retelibera stavano trasmettendo le immagini, da Mazara, della cerimonia funebre per il marinaio tunisino mitragliato a bordo del peschereccio *Santopadre*» (517).

Ora, questo gioco delle parti e degli sdoppiamenti, questa distinzione di ruoli funzionali e ideologici produce un fenomeno di straordinario interesse che agli inizi della saga di Montalbano si percepisce relativamente poco, ma che negli anni viene incrementandosi. Nella *Forma dell'acqua*, in uno dei rari (come sempre) momenti di azione, il commissario entra in una fabbrica abbandonata esplorandone gli spazi ignoti e infidi come fa il tipico poliziotto armato dei racconti di genere, quando improvvisamente si avvede «con la coda dell'occhio» di «un uomo che in parallelo a lui si muoveva dentro la fabbrica» (84). La minaccia è imminente, e infatti l'altro è «semipiegato in avanti, pistola in pugno» (85). Senza perdere tempo, «mentre si gettava a terra e prima di toccare il suolo» (ivi) – con un movimento tanto plastico quanto cinematografico – Montalbano spara. Ma a quel punto il suono che gli ritorna è il «tintinnio di una vetrata che andava in pezzi» (ivi). Insomma:

Di colpo capì e venne assugliato da una risata così violenta da impedirgli di alzarsi in piedi. Aveva sparato a se stesso, all'immagine che una grande vetrata superstite, appannata e sporca, gli aveva rimandata. (ivi)

Il commissario è davanti a se stesso: e la superficie riflettente, lo specchio, il simulacro di sé, non tanto ne limitano la capacità di azione, quanto ne denunciano la natura di sbirro molto particolare. Si tratta, quasi, di una dichiarazione di genere (di poetica?), realizzata in modo allusivo, allegorizzata, nel momento in cui un certo cliché è evocato e poi parodizzato.

Accadimenti analoghi, con gli anni, oltre a essere un segnale comico di normalità esistenziale (insomma: “Montalbano, uno di noi”), assolvono una funzione mitopoietica, destinata a dar forza al personaggio. È cioè probabile che tutti (o quasi) i tratti di debolezza che coinvolgono il Montalbano sdoppiato e riflesso comportino una connotazione amplificante (l'*amplificatio* della retorica) e servano a consolidare l'identità del protagonista, la sua capacità di dominare il reale.

VII.2.2.

Torniamo dunque alla televisione vera e propria. Una delle conseguenze che gli antagonisti Retelibera / Televigàta determinano nelle loro quotidiane scaramucce è (lo abbiamo in parte già osservato) la tematizzazione del commissario, quasi la sua mitizzazione. La fabula televisiva racconta spesso, anzi quasi sempre, solo di lui. Se è vero che Montalbano accende la tv per cercarvi informazioni (e altro), poi i contenuti sono soltanto quelli delle sue indagini. La televisione di Montalbano lo rispecchia; non solo ne parla ma, addirittura, *gli* parla. Il *broadcasting* si fa *narrowcasting*, quasi una comunicazione *peer to peer*. Ad esempio, nel *Cane di terracotta*.

«The lunatic is in my head»

Zito però non era d'accordo, secondo lui le cose dovevano essere andate diversamente, la questione era certamente più complessa.

“Commissario Montalbano, mi rivolgo direttamente a lei. Non è vero che la storia è più intricata di quanto appare?” domandò, concludendo, il giornalista.

A sentirsi chiamare di persona, a vedere gli occhi di Zito che lo taliavano dall'apparecchio mentre stava mangiando, a Montalbano andò di traverso il vino che stava bevendo, assufficò, tossì, santiò. (190)

Una simile – tecnicamente parlando – *interpellazione*, un tale sguardo in macchina a cercare proprio *quel* destinatario, segnala il controllo del medium da parte del destinatario stesso. Lungi dall'essere schiacciato dal sistema della comunicazione televisiva, Montalbano la domina. Sarebbe ozioso contare, nei venti anni successivi, il numero di volte in cui il commissario chiede a Zito un favore in termini di notizie da divulgare, e le volte in cui questo favore si trasforma in uno dei motori dell'indagine.

Collocandoci in prossimità degli esiti più recenti, possiamo osservare una specie di virtuosismo mediale raffinatissimo. In *La transazione*, un racconto della silloge *Morte in mare aperto*, Montalbano in un primo tempo rilascia a Zito un'intervista dai contenuti sibillini, che così si conclude (corsivi nel testo):

“Siamo nella terra di Pirandello, no? L'essere e l'apparire. Qua, sempre a mio parere, badi bene, si vuol fare apparire un fatto in un certo modo mentre la realtà di quel fatto è completamente diversa”.

“Dottor Montalbano...”.

“Basta così, grazie”.

“Ma è 'ntrasmittibili!” protestò Zito.

“Ma tu trasmettila lo stisso e subito. Qualichiduno la capirà”.

(196)

Dove a colpirci non è tanto la perentorietà dell'ordine (Montalbano controlla, appunto, la provvisoria verità della tv), quanto l'effetto di sponda che in seguito si realizza. Nel giro – si suppone – di un paio d'ore, ecco che Pippo Ragonese, «spisso e volanteri portavoci della mafia» (ivi), da Telegiàta replica alla trasmissione della controparte, esprimendo il proprio consenso al messaggio trasversale di Montalbano: «... e noi [...] non possiamo esimerci dall'apprezzare la sua [del commissario] cautela, il suo buon senso che...» (ivi).

D'altronde (anche se è un tema cui qui si può solo accennare), a confermare l'importanza delle comunicazione televisiva nelle storie di Montalbano, contribuisce anche il modo in senso lato verghiano di gestire la *ricezione*, l'*ascolto*, delle notizie tv da parte del protagonista. Camilleri quando narra la televisione produce spesso un tipo particolare di indiretto libero a carico del commissario; vale a dire, restituisce le parole dei notiziari mediante la rappresentazione obliqua di quello che il destinatario interno *ha percepito*.

Il lettore di Camilleri è tanto abituato al fenomeno da non notarlo nemmeno – immagino. Dunque, prendiamo il racconto *Tocco d'artista*. Ecco i punti salienti di una notizia trasmessa da Zito e fatta propria da Montalbano (i corsivi sono miei):

Data la notorietà di Alberto Larussa, il notiziario delle otto del mattino lo fece Nicolò Zito, che invece si riservava quelli più seguiti della sera. *La prima parte* della notizia Nicolò la dedicò alle circostanze del ritrovamento del cadavere e della modalità del suicidio. Un cacciatore, Martino Zicari, passando verso le tre e mezzo di notte vicino alla villetta del Larussa aveva visto uscire del fumo da una finestrella dello scantinato. Siccome quello, *si sapeva*, era il laboratorio di Alberto Larussa, Zicari non si era in un primo momento allarmato. Un alito di vento *però* gli aveva portato alle narici l'odore di quel fumo, e *questo sì* che l'aveva allarmato. [...] Nello scantinato avevano ritrovato il corpo semicarbonizzato di Alberto Larussa [...] allato al morto, uno sgabello sul quale c'era il roman-

«The lunatic is in my head»

zo di Jan Potocki. E *qui* Nicolò Zito utilizzò le *cose* che gli aveva detto Montalbano. [...] *La seconda parte* venne impiegata a illustrare la figura del suicida. Cinquantenne, molto ricco, da trent'anni paralitico per una caduta da cavallo, Larussa non era mai uscito dalle mura della sua città natale, Ragòna. [...] Montalbano astutò il televisore, telefonò a Livia, sperando di trovarla ancora a casa, a Boccadasse. (1400)

Evidentemente, voce del narratore e sensibilità del personaggio si mescolano: nondimeno, l'onniscienza del primo tende a recedere (ma non scompare mai del tutto) davanti alla parzialità del secondo. L'impressione è che questo sia il resoconto di ciò che Montalbano spettatore televisivo ha *effettivamente* capito, elaborato mentalmente.

Si potrebbero addurre anche esempi assai più complessi. Nel *Cane di terracotta* assistiamo all'indiretto (legato e poi libero), frutto del punto di vista di Montalbano, relativo a un intervistato, che viene inframmezzato dal resoconto *diretto* (letterale) delle parole da questi pronunciate. Il tutto ha come oggetto Ingrid: ossia riferisce di una sua serie di azioni, anche verbali. Ma – attenzione – il contenuto del discorso della donna è stato pianificato dalla coppia Zito-Montalbano:

Il direttore, ancora chiaramente emozionato, disse che una giovane donna bellissima, Gesù che donna!, pareva finta pareva, una sorta d'indossatrice come quelle che si vedono nei rotocalchi, Gesù quant'era bella!, chiaramente straniera perché parlava un cattivo italiano (“Ho detto cattivo? Mi sono sbagliato, sulle sue labbra le nostre parole sembravano miele”), no, sulla nazionalità non poteva essere preciso, tedesca o inglese, quattro giorni avanti s'era presentata all'agenzia (“Dio! Un'apparizione!”) e aveva domandato dell'aereo. Aveva spiegato minutamente [...]. Montalbano se la godé. Glielo aveva raccomandato a Ingrid. “Ti devi fare ancora più bella. Così le persone, quando ti vedono, non capiscono più niente.” (389-390)

Perfettamente a proprio agio nella parte di regista, Montalbano constata soddisfatto gli effetti della sua macchinazione, che è stata docilmente assecondata dal medium (= mezzo, ma anche *strumento*) televisivo.

Se tutto ciò è vero, le forme di sdoppiamento “esemplare” del protagonista che negli ultimi romanzi della saga si sono fatte frequenti devono essere ricondotte al loro etimo mediale forse più autentico. Dico dei dialoghi fra Montalbano *primo* e Montalbano *secondo*: reificazioni narrative di opposti atteggiamenti da parte dell’unica persona-personaggio, che se le vede agire di fronte come in un teatrino allegorico, sacra rappresentazione medievale, quasi fosse la dantesca lotta di un angelo e un diavolo, e dietro il Nostro facesse capolino un Bonconte da Montefeltro. Ad esempio, proprio all’inizio delle *Ali della sfinge*:

Ora, appena isava le palpebre [al risveglio], immediatamente le ricalava e sinni ristava allo scuro per qualichi secondo, mentre una volta, appena rapriva l’occhi, li mantiniva aperti, squasi tanticchia sbarracati, per agguantare avidamente le luci del jorno.

“E questo era, di sicuro, effetto dell’età’ pinsò.”

Ma a questa conclusione immediatamente s’arribbillò il Montalbano secunno.

Pirchì da qualichi anno dintra al commissario esistivano dù Montalbanì sempre in disaccordo tra di loro. Appena uno dei dù diciva una cosa, l’altro sostiniva l’opposto. E infatti.

“Ma cos’è ’sta storia dell’età?” disse Montalbano secunno.

“Com’è possibile che a cinquantasei anni tu ti senti vecchio? La vuoi sapiri la vera virità?”

“No” disse Montalbano primo. (10)

In particolare nella *Danza del gabbiano*, in cui viene raccontata la *Spaltung* in oggetto, all’inizio è sintomaticamente mostrata un’altra, ben più significativa duplicazione della figura narrativa. Ecco dunque in che modo è commentato un possibile viaggio nel Ragusano da parte della coppia Montalbano-Livia:

«The lunatic is in my head»

“[...] ma forse converrebbe prima informarsi”.

“Di che?”

“Sai, non vorrei che stessero a girare”.

“Ma che dici? Che girano?”.

“Non vorrei che mentre ci siamo noi girassero lì qualche episodio della serie televisiva... li fanno proprio in quei posti”.

“E che te ne frega, scusa?”.

“Come, che me ne frega? E se putacaso mi vengo a trovare faccia a faccia con l'attore che fa me stesso... come si chiama... Zingarelli...”.

“Si chiama Zingaretti, non fare finta di sbagliare. [...]”. (16-17)

VII.2.3.

Il Montalbano “vero” e il suo *avatar* televisivo per un attimo vivono nello stesso *storyworld*. Come in ogni congegno metalettico, l'effetto derealizzante e in ultima analisi spaesante denuncia qualcosa che molto ha a che fare con l'autore – l'autore *reale*, niente meno. Parlo di Andrea Camilleri in carne e ossa. Che qui guarda negli occhi noi lettori, e ci ricorda la forza transmediale del suo personaggio, la sua paradossale, profonda unità, capace di trionfare sopra tutte le lacerazioni di superficie. Camilleri, e Montalbano con lui, ammiccano al lettore-spettatore, gli vengono perentoriamente incontro, incespicando e diminuendosi sì, ma in quelle esitazioni rivelando la loro più vera agilità. E così facendo lo invitano a prender parte alla festa del loro successo, alla realizzazione delle loro ambizioni artistiche e comunicative. In piena armonia, va da sé, con le logiche della tv.

INDICE DEI NOMI



- Abba, Giuseppe Cesare, 125
 Abrams, Murray H., 52n
 Aczel, Richard, 40 e n
 Addison, Joseph, 52, 85
 Agamben, Giorgio, 100n
 Albertazzi, Giorgio, 98, 99
 Alfano, Giancarlo, 7
 Alicata, Mario, 186n
 Ardizzone, Mariacristina, 188n
 Austen, Jane, 17 e n, 22, 61
- Bachtin, Michail M., 27, 43 e n, 44n, 45, 63, 138 e n, 139n
 Baldacci, Luigi, 113 e n
 Banfield, Ann, 17 e n, 18, 41, 42 e n, 137, 166
 Barchiesi, Alessandro, 94 n
 Barenghi, Mario, 145n
 Barthes, Roland, 38 e n, 53 e n, 67 e n, 73, 74 e n, 75, 83, 102, 106 e n
 Bartók, Béla, 59 e n, 70
 Basile, Giambattista, 55n
 Bazzoni, Giambattista, 144
 Benjamin, Walter, 39 e n, 41 e n, 68, 72, 225
 Benveniste, Émile, 45 e n, 63
 Berardi, Gianluigi, 111n
 Bergounioux, Gabriel, 74, 75n
 Bergson, Henri, 51, 63 e n
 Berio, Luciano, 75, 105 e n, 106, 107
 Bertolotti, Davide, 144
 Biagini, Eugenio F., 192n
 Bigazzi, Roberto, 27 e n, 32 e n
 Bini, Carlo, 122
 Binswanger, Ludwig, 213 e n
- Blackmore, Ritchie, 102
 Bo, Carlo, 129n
 Boine, Giovanni, 178
 Boito, Arrigo, 127
 Bologna, Corrado, 103 e n
 Bonaparte, Napoleone, III imperatore di Francia, 165
 Bonconte da Montefeltro, 235
 Bongiorno, Mike, 226
 Bonnefoy, Yves, 107 e n
 Bordwell, David, 35n
 Bourget, Paul, 25, 160
 Briganti, Paolo, 201 e n
 Brogi, Daniela, 25 e n
 Brooks, Peter, 27 e n, 121n, 128
 Brunelleschi, Filippo, 58
 Bui, Roberto, 186n
 Burke, Peter, 85 e n
 Byron, George Gordon, 113
- Cacciari, Massimo, 83n, 105 e n, 106
 Cage, John, 71
 Calasso, Roberto, 67n
 Calderoni, Maria Rosa, 196n
 Calvino, Italo, 75, 105 e n, 106
 Calzoni, Raul, 144n
 Camerini, Eugenio, 112n
 Camilleri, Andrea, 221-236
 Cangiano, Mimmo, 180n
 Caravaggio, 25n
 Cardilli, Lorenzo, 7
 Carducci, Giosue, 57n
 Carpitella, Diego, 59n
 Cavaion, Danilo, 125n
 Cavarero, Adriana, 47n, 75 e n, 76 e n

«The lunatic is in my head»

- Cavour, Camillo Benso, conte di, 164, 165
Cecchi, Ottavio, 183 e n
Cecco, Ferruccio, 30n, 133n, 138n
Céline, Louis-Ferdinand, 208 e n
Chapman, Robert William, 17n
Chatman, Seymour, 174n
Chion, Michel, 29 e n
Cirese, Alberto Mario, 36 e n, 56n
Claudel, Paul, 182n
Coates, Carole, 52n
Coleridge, Samuel Taylor, 52 n
Croce, Benedetto, 56, 87 e n
Culler, Jonathan, 37 e n, 38, 79, 93 e n, 94, 97, 98 e n
Dall'Ongaro, Francesco, 113, 114 e n, 117, 118 e n, 119 e n
- Dalmas, Davide, 181n
D'Ancona, Alessandro, 57 e n
Dante Alighieri, 235
Dapino, Vincenzo Cesare, 195, 196n
d'Aulnoy, Marie Catherine [...], 52, 55
De Blasi, Alessandro, 53n
de Certeau, Michel, 63 e n
de Cristofaro, Francesco, 7
Deep Purple, 102
de Martino, Ernesto, 60 e n, 61n, 79, 87
De Michelis, Eurialo, 182n
De Michelis, Ida, 182n
De Roberto, Federico, 65 e n, 66n, 135, 137n, 138, 154, 157 e n, 158, 159, 160, 162, 164, 174
Derrida, Jacques, 75
- De Sanctis, Francesco, 113, 124 e n, 125
Diaz, Armando, 180
Dossi, Carlo, 122, 123 e n, 124
Dotto, Simone, 33n, 59n, 72n
Dujardin, Édouard, 45n, 63 n
During, Jean, 76n
Dziga Vertov, 39
- Edison, Thomas Alva, 58
Egger, Victor, 45n, 62 e n, 63 e n, 64
Endresen, Sidsel, 102
- Faldella, Giovanni, 127
Ferrazzi, Marialuisa, 125n
Fiori, Umberto, 100 e n, 102n
Flaubert, Gustave, 65, 138
Fludernik, Monika, 123n
Fortini, Franco, 36 e n, 97 e n, 98 e n, 99, 100, 195n
Foucault, Michel, 55 e n
Francesco II, re delle due Sicilie, 164
Frasca, Gabriele, 39, 40n, 41 e n, 101 e n, 103 e n
Freud, Sigmund, 67
Friedemann, Käte, 43n
Frith, Simon, 101 e n
Frye, Northrop, 97
- Gailus, Andreas, 127 e n
Gatti, Gian Luigi, 181n
Gaudreault, André, 39 e n, 41
Genette, Gérard, 26, 39, 40, 41, 43, 138 e n
Gerosa Brichetto, Giuseppe, 196n
Gerratana, Valentino, 60n, 180n, 186n

- Ghidetti, Enrico, 183n
 Giacone, Franco, 182n, 191n
 Gillan, Ian, 102
 Giovannetti, Paolo, 19n, 123n, 144n, 166n, 198n
 Goethe, Johann Wolfgang, 86, 115
 Gould, Elliott, 71
 Gramsci, Antonio, 60 e n, 180 e n
 Grimm, Jakob Ludwig, e Grimm, Wilhelm Karl, 52, 56
 Grosser, Hermann, 143n
 Grossi, Tommaso, 111, 112, 144
 Gualdo, Luigi, 128, 129n
 Guerrazzi, Francesco Domenico, 113, 144
 Guicciardini, Piero, 191
- Härle, Clemens-Carl, 76n
 Havas, Roland, 53n, 106 n
 Hegel, Georg Willhelm Friedrich, 89 e n, 92
 Heidegger, Martin, 91, 92 e n
 Herder, Johann Gottfried, 51 e n, 86 e n
 Hitchcock, Alfred, 15 e n, 226, 227
 Husserl, Edmund, 209n
- Imbriani, Vittorio, 57 e n, 58, 127
 Innamorati, Giuliano, 113n
 Isella, Dante, 49n, 123n
 Isnenghi, Mario, 181 e n, 186 e n, 187n
- Jacoviello, Stefano, 53n, 106n
 Jahier, Pier Enrico, 191 e n
- Jahier, Piero, 175-202
 Jahn, Manfred, 23n
 Jakobson, Roman, 45 e n, 63
 James, William, 63n
 Jermini, Fabio, 205 e n
 Joyce, James, 45 n, 63 n, 65n
- Kafka, Franz, 48, 100n
 Kittler, Friedrich, 8, 28 e n, 76
 Krivosceieva Motta, Olga, 125n
- Lenzini, Luca, 36n, 97n
 Léon, Pierre, 45n
 Leopardi, Giacomo, 182-183
 Leskov, Nikolaj, 39 e n
 Lévinas, Emmanuel, 47, 48
 Lisciani Petrini, Enrica, 76n, 89n
 Lombardi Vallauri, Stefano, 7
 Longo, Mario, 86n
 Lorck, Étienne, 166
 Lotman, Jurij M., 26 e n, 38 e n
 Lowry, Malcolm, 49
 Luperini, Romano, 186 e n
 Luigi XIV, re di Francia, 55
- Macchia, Giovanni, 225n
 MacPherson, James, 85
 Madrignani, Carlo A., 66n, 157n
 Magaudda, Paolo, 58n, 70n
 Maghenzani, Simone, 192n
 Manzoni, Alessandro, 25n, 29, 113, 116, 135, 139, 140n, 143 e n, 144, 148, 149, 154, 173, 174
 Mazzacurati, Giancarlo, 20n, 121, 122n
 Mazzini, Giuseppe, 122, 192
 Mecacci, Luciano, 46n

«The lunatic is in my head»

- Mengaldo, Pier Vincenzo, 195n
Merker, Nicolao, 89n
Micheli, Giuseppe, 86n
Mila, Massimo, 105 e n
Monti, Vincenzo, 111
Moretti, Franco, 127n
Muscetta, Carlo, 186n
Mussolini, Benito, 187 e n, 202
- Nadiani, Giovanni, 106n
Nancy, Jean-Luc, 75 e n, 76 e n,
77 e n, 78, 89 e n, 90 e n, 91, 94
Nava, Giuseppe, 186n
- Nietzsche, Friedrich, 194
Nievo, Ippolito, 122
Nigro, Salvatore Silvano, 7, 143n
Nono, Luigi, 83n, 84, 105 e n,
106, 107
Novelli, Mauro, 222n
- Ortoleva, Peppino, 14 e n, 58n,
69, 70 e n, 72 e n
- Paccagnini, Ermanno, 143n
Padula, Vincenzo, 113
Paolazzi, Leo, 205; e cfr. Porta,
Antonio
Papini, Giovanni, 178
Pastorelli, Fabio, 7, 175
Pavese, Cesare, 195n
Percy, Thomas, 85
Perrault, Charles, 55
Piaget, Jean, 46 e n
Piaia, Gregorio, 86n
Piano, Renzo, 107
Pietrocola Rossetti, Teodorico, 191
- Pink Floyd, 8, 28n
Pintor, Giaime, 185, 186n
Pirandello, Luigi, 224, 225 e n
Pistacchi, Massimo, 14 n, 58n
Pistillo, Carmelo, 205 e n
Platone, Giuseppe, 192n
Plutarco, 53 e n, 54, 73
Pomorska, Krystyna, 45 n
Ponzio, Augusto, 43n, 138n
Porta, Antonio, 203-219
Potocki, Jan, 234
Prati, Giovanni, 35, 112 e n, 115,
117 e n, 124
Prezzolini, Giuseppe, 178
Propp, Vladimir J., 87
Proudhon, Pierre-Joseph, 180n
Proust, Marcel, 71
- Rebora, Clemente, 178
Riccardi, Carla, 19n, 129n
Ricci, Raffaello, 35n
Robert, Raymonde, 55n
Roni, Riccardo, 63n
Rosa, Giovanne, 26 e n, 140n
Rossi Savio, Olimpia, 35n
Rudy, Stephen, 45n
Russolo, Luigi, 71
- Salazar, Michele, 195
Sand, George, 119
Santarone, Donatello, 195n
Santin, Luciano, 196n
Santone, Laura, 45n, 63n
Savona, A. Virgilio, 195n
Sbarbaro, Camillo, 178
Schaeffer, Jean-Marie, 37 e n
Schafer, Raymond Murray, 11

- Schechner, Richard, 35n
 Schiaffini, Giancarlo, 107
 Schmid, Wolf, 17n
 Schreber, Daniel Paul, 67n, 68
 Sclavi, Marianella, 47 e n
 Sereni, Vittorio, 49 e n
 Signorelli, Amalia, 60n
 Sirtori, Marco, 144n
 Slataper, Scipio, 178
 Soffici, Ardengo, 178
 Solmi, Renato, 40n
 Sordi, Italo, 57n
 Spampinato Beretta, Margherita, 132n
 Stanzel, Franz Karl, 139 e n, 208 e n
 Sterne, Jonathan, 75n
 Sterne, Laurence, 121, 122 e n
 Stewart, James, 227
 Straniero, Michele L., 196n
 Straparola, Giovanni Francesco, 55n
 Svevo, Italo, 32n
 Szendy, Peter, 75 e n

 Tabucchi, Antonio, 106
 Taine, Hyppolite, 160
 Tarchetti, Igino Ugo, 127
 Tellini, Gino, 128n, 130n, 131n
 Tenca, Carlo, 111 e n, 112
 Tèoli, Carlo, cfr. Camerini, Eugenio
 Terreni, Alessandro, 206n
 Testa, Enrico, 47 e n, 48, 49 e n
 Tommaseo, Niccolò, 116, 128 e n
 Truffaut, François, 15 e n
 Tsur, Reuven, 37 e n

 Turi, Gabriele, 186n

 Ungaretti, Giuseppe, 194
 Uspenskij, Boris A., 26n, 38n

 Vaccaro, Nicola, 89n
 Varagnolo, Enrico, 196n
 Vattimo, Gianni, 92n
 Verga, Giovanni, 19 e n, 21, 22, 25, 30n, 65n, 109, 113, 114, 129 e n, 130 e n, 131 e n, 132 e n, 133n, 137 e n, 138n, 162, 165
 Viehmann, Dorothea, 56
 Vittorini, Fabio, 7
 Voce, Lello, 101 e n, 186 e n
 Vološinov, Valentin N., 43n, 44 e n, 45, 138 e n, 139n, 166
 Vygotskij, Lev S., 46 e n

 Wagner, Richard, 28 e n
 Wahrol, Andy, 71
 Weber, Luigi, 207n
 Woolf, Virginia, 48
 Wordsworth, William, 52 e n

 Wu Ming 1, cfr. Bui, Roberto

 Zago, Giuseppe, 86n
 Zanzotto, Andrea, 98 e n, 99
 Zhara, Julian, 93
 Zipes, Jack, 54 e n, 55 e n, 56n
 Zoboli, Paolo, 187n
 Zuliani, Luca, 104n
 Zumthor, Paul, 34 e n, 35, 101, 103 e n



SCRIBA

1. *Leggere Kadare. Critica. Ricezione. Bibliografia*, a cura di Alessandro Scarsella
2. Barbara Di Noi, *In verità non so nemmeno raccontare... Memoria e oblio nella narrativa di Franz Kafka*, prefazione di Bianca Maria Bornmann
3. Giulia Iannuzzi, *Sotto il cielo di Trieste. Fortuna critica e bibliografia di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, prefazione di Elvio Guagnini
4. Riccardo Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, a cura di Thomas Mazzucco, prefazione di Luca Lenzi, premessa di Giuliana Benvenuti
5. Rodolfo Zucco, *Visite al frutteto. Sulla poesia di Eugenio De Signoribus*
6. Alessandro Scarsella, *Il fantastico nel mondo latino. Ricezioni di un modo letterario in Italia, Spagna e Portogallo*
7. Filippo Pennacchio, *Il romanzo global. Uno studio narratologico*
8. Ilenia De Bernardis, «L'illuminata imitazione». *Le origini del romanzo moderno in Italia: dalle traduzioni all'emulazione. Nuova edizione rivista e ampliata*, prefazione di Tatiana Crivelli
9. Paolo Giovannetti, «The lunatic is in my head». *L'ascolto come istanza letteraria e mediale*

BIBLION
edizioni

Finito di stampare nel mese di maggio 2021