

GIUSEPPE LO CASTRO

Presentazione di

Con parole sciolte. Lirica e narrazione dopo il modernismo,

a cura di F. Gherardi, Pacini, Pisa 2016

Poesia e prosa sono forme del discorso costituzionalmente spurie. La presenza di commistioni e/o interpolazioni tra le due tipologie appartiene alla tradizione letteraria. Se l'epos è una forma per eccellenza di racconto dotato di trama e sviluppo nel tempo, ma pure genere in versi e intessuto di ritmo, figuralità poetica e momenti lirici, una parziale compresenza può essere colta, ed è stato detto, anche per opere come il *Canzoniere* di Petrarca, i cui frammenti volgari nella loro *dispositio* restituiscono uno svolgimento *lato sensu* narrativo. Altrettanto possiamo dire degli inserti di momenti lirici dentro il più moderno romanzo; tutti ricordiamo l'«Addio ai monti» dei *Promessi sposi* o quanto c'è di lirico nel *Werther* o nell'*Ortis*.

In questo senso il tema degli atti raccolti nel volume ha una storia lunga e la sua declinazione a partire dal cosiddetto modernismo impone di mettere in evidenza i tratti specifici o una peculiare intensità e frequenza di tratti noti. In primo luogo, del resto, la ragione stessa che ha indotto a dedicarvi il Convegno sembra insistere su una rilevanza, una portata e delle forme inedite di mescolanza tra i due tipi di discorso. Pertanto per presentare il volume tenterò di condurre alcune osservazioni generali, timidamente teoriche, che mi sembra leghino le ricerche specifiche dei saggi raccolti e consentano di individuare alcuni elementi ricorsivi delle operazioni di commistione tra lirica e narrazione nel corso della seconda metà del Novecento.

Ciò che più rappresenta la modernità novecentesca del resto è la presenza di sconfinamenti che tendono a dissolvere le barriere fra i generi. Il primo dato emergente è la rottura di un orizzonte di riconoscibilità immediata tra lirico e narrativo. Nel saggio di Dubrovic si ricorda la distinzione primaria proposta da Curtius, in *Poesia e retorica*, per il quale (lirica e narrativa) sono entrambe modalità discorsive, ma a separarle empiricamente è proprio la forma, dato che la prima è legata a norme metriche.

Si tratta dunque di un piano di distinzione formale, ma anche grafico e pragmatico, di facile identificazione; (nonostante le sovversioni novecentesche delle costrizioni metriche) questo piano ancora sopravvive nell'uso strategico di pause, spazi bianchi e a capo del verso, se non nelle misure ritmiche convenzionali. Né impedisce di mantenere tale distinzione la parallela frantumazione della prosa, che non arriva certo a configurarsi come lirica, né come sequenza di versi, per quanto sia dissolta nel frammento (potrei fare l'esempio del *Livro do desassio* di Pessoa).

Così la lirica viola le regole metriche e ritmiche. Penso non solo a rima e componimenti chiusi, ma anche alla diffusione dell'*enjambement* con la rottura della coincidenza fra scansione dei versi e sintassi, in favore del fluire argomentativo e del senso, già a partire da Leopardi. Il legame discorsivo in tal modo travalica e prolunga il piano del ritmo prosaicizzando e dissonando la musica del verso tradizionale, mentre le parole possono disporsi in modo più lineare secondo una successione di senso (si riduce ad esempio la figura dell'iperbato). E certo, come ricorda sempre Dubrovic con Genette, il lirico si ripositiona

dal piano formale e musicale a quello della «presenza» e «intensità» dell'«enunciato»¹ (che è comunque una formula un po' impressionistica. Tale «intensità» si può cogliere proprio sul riscontro di rapporti inediti, se non disarmonici, fra discorso e ritmo che qualificano il genere, più che su procedure strettamente formali.

Di pari passo le forme narrative perdono di linearità e consequenzialità. Si tratta di un elemento classificabile nella serie di aspetti che delineano la crisi del senso e della possibilità di ordinare i fatti in narrazione e quindi in spiegazione logico-causale, secondo nessi motivati. Non a caso, nel volume, molti dei saggi che osservano in varie opere la messa in questione della linearità narrativa riguardano traumi e rotture di cui non ci si riesce a dare conto e pur tuttavia per i quali la messa in parola è necessaria per provare a liberarsene e darsene ragione: penso al tema dell'abbandono amoroso analizzato in Barthes, Tondelli, Ernaux, e al trauma del lager di cui dà conto Herta Müller. Al polo opposto nella lirica, sempre a proposito della guerra la poesia spagnola di Rosales e Alberti si impegna invece a renderne conto sull'onda di un'indicazione di Machado, trasformando l'esperienza individuale in un'autobiografia collettiva, come osserva Ida Grasso. E lo stesso può dirsi del tentativo pur vano esperito da Sereni e Caproni e in parte da Luzi, secondo l'analisi di De Luca, di dare una scansione narrativa al vissuto irrisolto della seconda guerra mondiale.

E quindi, mentre da un lato la poesia avverte la necessità di un senso narrativo, cioè di dare una logica a eventi che hanno turbato la coscienza collettiva, dall'altro – e per converso – la narrativa sperimenta lo scacco del proprio statuto di messa in ordine di eventi di cui non ci si dà ragione. Così, con gli autori dei saggi si possono citare alcune espressioni rappresentative ed emblematicamente simili: «L'histoire de ma vie n'existe pas» può dire Marguerite Duras²; «Man kann sich nicht schützen, weder durchs Schweigen noch durchs Erzählen.» [impossibile proteggersi né con il silenzio né con il racconto] scrive Herta Müller³; mentre Hierro andando oltre Machado s'impegna ad «expresar, con la maxima claridad, el misterio»⁴ e De Luca legge in Sereni «l'impossibilità e l'urgenza del dire», e cioè in definitiva, «l'esperienza vissuta della guerra» come «enigma irrisolvibile» (p. 241).

In tutti questi casi la narrazione sembra lambire un fallimento, più che ordinare e spiegare gli eventi, li mette sul piatto, quasi isolandoli, senza garantire le connessioni, e la consequenzialità, suggerendo delle successioni arbitrarie sul piano del tempo e dello spazio. Gli autori del volume così individuano dei racconti per episodi, per situazioni, per illuminazioni improvvise, per frammenti non componibili.

Una rottura dell'ordine narrativo e una successione non lineare del tempo con parallela messa in questione della possibile ricostruzione di un senso era stata già avviata dalla narrativa cosiddetta modernista, si pensi a Svevo e al mancato inizio *ab ovo* della *Coscienza di Zeno*, alla ricerca fallita della genesi del proprio male da parte del narratore-protagonista. Partire dal fumo è già prendere l'argomento di sbieco, dalla parte di un episodio qualsivoglia, rinunciando a mettere in questione la possibilità di rintracciare un momento originario da cui prende le mosse il senso della narrazione. Tuttavia nelle forme analizzate nel volume e quindi nell'esperienza narrativa del secondo Novecento emerge un'accelerazione dei processi di frammentazione del racconto, fino a stacchi che ricordano le scansioni delle strofe ed emerge pure una tensione verso soluzioni ritmiche, e tipologie di narrazione che inglobano momenti lirici.

¹ G. Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1975 (1972), p. 118.

² M. Duras, *L'amant*, in *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 2014, t. III, p. 1458.

³ H. Müller, *Atemshaukel*, Carl Hansen Verlag, München 2009, p. 294; trad. it. di M. Carbonaro, *L'altalena del respiro*, Feltrinelli, Milano 2012, p. 247.

⁴ J. Hierro, *Poesia española de hoy*, in *Guardados en la sombra*, a cura di L. López Baralt, Catedra, Madrid 2002, p. 63.

In generale si può, quindi, sulla scorta delle varie analisi condotte nel volume, provare a delineare alcuni elementi ricorsivi della propensione della prosa narrativa, fuori dal proprio statuto originario verso un'assunzione e sconfinamento in direzione della lirica o di altre forme poetiche.

Nei contributi del convegno che studiano opere narrative con commistioni liriche colpiscono alcune costanti, quasi il riscontro di procedimenti formali della liricizzazione della narrativa che accomuna le operazioni letterarie di autori diversi per letterature ed età. Per la narrativa cioè accanto alla forma-frammento, di cui ho già detto, tornano la tendenza alla sospensione del tempo; la presenza di alcune figure retoriche in chiave ritmica, specie quelle di ripetizione (come sottolinea anche Gherardi nell'introduzione), e in particolare l'anafora; la commistione con altre forme del discorso più aperte all'intarsio lirico, quali il diario, la favola o la pagina descrittiva; infine l'insistere su elementi epifanici che spezzano e fanno sbalzare la narrazione.

Così, per la sospensione del tempo, si può osservare quanto dice Valentino Baldi del trattamento lirico del tempo in Gadda e della detemporalizzazione degli eventi colti cioè nella loro indeterminatezza; un elemento questo che si riscontra anche in Marguerite Duras e nella lettura di Barthes, Tondelli ed Ernaux condotta da Abignente. Eppure, bisogna distinguere riconoscendo come la sospensione del tempo narrativo sia peculiare ad ogni forma di narrazione e come la pausa descrittiva stia nel codice genetico del romanzo. Piuttosto interessa quando e quanto questa prende campo e peso nell'opera narrativa; nonché se essa è funzionale a predisporre lo scenario degli eventi; o piuttosto non appare svincolata dalla successione temporale del racconto; e in ultima istanza se assume centralità e priorità nel discorso fino a minarne la logica consequenziale.

E tuttavia fin qui siamo ancora dentro un processo che definirei di denarrativizzazione del racconto. L'insorgere di momenti di sospensione del tempo non è cioè sufficiente a rilevare che siamo entrati nel territorio della lirica. Perché ciò avvenga importano piuttosto le qualità di questi inserti che interrompono o destrutturano il tempo narrativo; la loro capacità cioè di configurarsi non solo come sospensione ma come corpo poetico.

La stessa considerazione potrebbe valere per un'altra caratteristica più volte rilevata nei saggi del libro e cioè la presenza di figure di ripetizione e amplificazione. Anche qui non basta accettarne la ricorrenza, perché esse possono per tradizione retorica appartenere anche a codici del discorso oratorio, persuasivo, giudiziario, satirico e cioè a varie forme della prosa e persino alla narrativa *stricto sensu*. Citerei ad esempio l'uso reiterato dell'anadiplosi nel Verga dei *Malavoglia*, con funzione di distorsione ironica (ad es. tra la fine del capitolo IX e l'inizio del X, quando 'Ntoni si rivolge a una donna che torna dalla città «curva sotto il carico come un asino stanco»: «-Vorrei farlo io quello che fate voi, sorella mia! – le diceva per confortarla. – Alla fin fine è come andare a spasso.// Cap. X// 'Ntoni andava a spasso sul mare tutti i santi giorni...»⁵), che è tecnica di *entrelacement* epico. E posso ancora citare, nel finale del romanzo, la battuta più volte ripetuta da 'Ntoni «Addio! devo andarmene» che, se enfatizza ribadendolo il peso emotivo del distacco imminente, non è detto che assuma i connotati di un procedimento squisitamente lirico. Perché ripetizioni, parallelismi, simmetrie e figure di amplificazione acquistino una valenza lirica o epico-lirica occorre che le anafore assolvano a una funzione ritmico musicale, producano effetti di suono o di concentrazione del senso e, per così dire, deprosaicizzino il racconto, amplificandone il versante fonosimbolico. È questa – mi sembra – la qualità delle figure di iterazione più volte osservata nei saggi. È il caso lampante di Marguerite Duras e di Herta Müller o di certi passaggi più radicali di Beckett, fino a una gestione dell'a capo che ricorda il verso. Diversa-

⁵ G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di N. Merola, Garzanti, Milano 1979, pp. 148-49.

mente leggerei invece le forme di ripresa di parole, espressioni o frasi a distanza, laddove il peso dell'iterazione di un enunciato serve alla sottolineatura e all'interpretazione generale del brano, ma non ne mette in questione di per sé lo statuto narrativo, come accade per la battuta topica di Herta Müller, opportunamente letta come «nomen magico» nell'analisi di Sgambati. «So che ritornerai» ripete nella memoria il protagonista destinato al lager, rievocando l'addio della nonna quando i tedeschi l'hanno catturato; e la battuta però si trasforma a distanza dal ritorno, nell'epilogo: «di là io non ritorno», registrando nella sua negazione tutto lo scarto di un'evoluzione, a mio parere, narrativa e di un fallimento della possibilità di superare il trauma del lager.

Un'analoga cautela osserverei a proposito di un altro rilievo che alcuni autori fanno: lo slittamento nei testi narrativi verso altri generi della prosa ritenuti più permeabili alla lirica, ovvero il diario in particolare, ma anche, nel saggio di Gabriella Quadrato e in modo a mio avviso più controverso, la favola.

Il tema della declinazione diaristica del genere narrativo è al centro del saggio sull'abbandono amoroso di Abignente. Qui la soluzione diaristica è connotata come tratto lirico in quanto vi predomina la soggettività e si depotenzia il dato narrativo rendendo frammentaria, episodica e cronachistica, dunque non necessariamente consequenziale la successione dei fatti. Al contrario, d'altro lato, la propensione al diario è letta da Bernardo De Luca in Sereni come un disperato ancoraggio cronologico, sia pure incapace di costruire uno svolgimento temporale, una spia in ogni caso del tentativo – e del bisogno – di narritività della poesia di fronte al trauma non ricomposto dell'esperienza bellica.

Per quanto riguarda lo slittamento verso i territori del favoloso o magari del fantastico, cui si riferisce Quadrato a proposito di tre romanzi di Saint-Exupéry, Zavattini e Steinbeck, mi pare che sia da scongiurare il rischio di attribuire alla poesia una sfera immaginativo-fantastica di contro all'orizzonte mimetico-realistico del *Novel*; è chiaro, d'altronde, che la varietà di forme della narrazione consente una pluralità di impostazioni, realistiche o fantastiche. Piuttosto interessa quando, come in diversi passaggi citati, il favoloso assume il risvolto di una pausa lirica.

Analoghe ma più consistenti mi sembrano nel volume le analisi che individuano in varie opere la presenza di momenti epifanici, illuminazioni o contemplazioni che inseriscono all'interno di uno sviluppo narrativo delle intonazioni poetiche: un'apparizione improvvisa, le valenze simboliche di certi eventi, i salti oltre i confini della temporalità romanzesca, che introducono all'interno dell'opera una densità rilevante e una concentrazione di senso. Così sempre Quadrato può osservare come «Il Piccolo Principe fa la sua apparizione e sospende il resoconto degli avvenimenti, rovesciando il romanzo di peripezie nel suo opposto, quello del racconto di successive contemplazioni» (p. 201), e vi legge, quindi, un'irruzione del poetico.

Vorrei prendermi ancora qualche minuto per aggiungere poche rapide considerazioni sul procedimento inverso, quello che nella lirica introduce elementi narrativi, riprendendo così alcuni spunti iniziali del mio intervento. Dai saggi e dagli autori analizzati non mi sembra che emergano per la lirica come per la narrativa dei tratti comuni. Forse la varietà delle soluzioni poetiche nei componimenti in versi necessiterebbe di una casistica e di un'analisi più ampia.

Mi preme però sottolineare alcuni aspetti: da un lato la maggiore resistenza e impermeabilità della poesia lirica. Intendo dire che, pur con tutti gli inserti del quotidiano, con la colloquialità del linguaggio, la prosaicità delle cose o delle situazioni, la lirica predispone il proprio oggetto secondo una modalità che lo rende degno di riconsiderazione e lo carica di senso, al di là del suo valore referenziale. Da questo punto di vista le osservazioni introduttive di Corrado Calenda sulla struttura inevitabilmente frazionata in versi e a capo che

scandisce di pause, ritmiche o aritmiche che siano, il fluire dei componimenti, mi sembrano rilevanti. Calenda con grande efficacia collega quest'aspetto, sulla scorta di alcune note di Genette, a un'evocazione musicale: «Quella che è stata chiamata l'«impaginazione intimidatoria» del testo lirico cela in realtà dietro di sé, magari come un residuo fossile, l'urgenza della realizzazione sonora» (p. 41). Ma aggiungerei quanto, la sospensione della voce, e quindi del senso – aldilà della musica, imposta dalle pause del verso, anche quando non coincidono o rifiutano un ritmo –, suggerisca un'enfasi o una dilatazione del significato, a evocare se non altro una possibilità di sublimare le parole, innalzandole e poeticizzandole.

Mi sembrano in questo senso significative alcune situazioni riscontrate nelle varie analisi che indicano il tentativo di condurre il discorso oltre il confine del verso. In primo luogo la ricerca di versi o forme più adatte al discorso narrativo, come l'alessandrino per Rosales ed Alberti (l'allungarsi del verso consente per esempio una proiezione meno ritmica), oppure il recupero della satira per Montale o del *poema extenso* in lingua spagnola, generi sicuramente più aperti (la poesia del Novecento, ma forse potremmo restringerci al modernismo – è stato detto – ha predominante lirica). Inoltre, il rapporto fra testo e macrotesto, analizzato ad esempio nel saggio su Sereni, Caproni e Luzi, offre spunti per la possibilità di individuare una successione fra i frammenti lirici. *Dispositio* e successione sono lette opportunamente da De Luca come potenzialità narrative, secondo il recuperato modello del *Canzoniere*, all'interno però di un discorso che oscilla fra circolarità e linearità del tempo. Per il *poema extenso*, genere per tradizione aperto nella sua misura lunga a parallelismi e ricorrenze, vale la distinzione di Octavio Paz nel saggio *Contar y cantar (sobre el poema extenso)* dove parla di «combinación entre recurrencia y sorpresa»⁶.

E tuttavia ecco un altro elemento che si presta a duplice lettura: ricorrenze e parallelismi paiono in questo caso indizi di deviazione verso la prosa, mentre nelle opere narrative la presenza di ripetizioni appariva orientata alla poesia. Forse poesia narrativa e narrativa poetica si avvicinano nel comune puntare su una figuralità propria di modi commisti del discorso, come l'epico o il satirico.

⁶ O. Paz, *Contar y cantar (sobre el poema extenso)*, in *La otra voz. Poesía y fin del siglo*, Seix Baral, Barcelona 2002, p. 22.