

Anna Guzzi

LA SCRITTURA DEL CORPO
TRA POESIA E FINZIONE NARRATIVA

«E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso,
tutta al contrario l'istoria converti:
che i Greci rotti, e che Troia vittrice,
e che Penelopea fu meretrice»

L. Ariosto, *Orlando furioso* (XXXV)

Il corpo del poeta

Petali di neve macchiati
di sangue plasmano
l'argilla del poeta ed entrano
di botto,
ne riempiono gli esili contorni;

un nitore di ghiaccio
scavato da rughe
e faglie stridenti lontano.

Crollano.
E sui petali lenti scivola in danza il poeta,
tenendosi a un'ultima Eco
d'armonia.

«Non mi piacciono
i tuoi versi»:

pesano così le voci livide
d'Accademia,
una folata gelida
dall'alto dei Seggi Sublimi.

Quella pelle nivea
di sangue al turpe suono
però non sgualcisce,
intatta:

è un contrasto materico
sfumato, troppo
evanescente per essere ferito,
morbida creta ch'è sempre
più e meno d'ogni dire.¹

¹ A. Guzzi, testo inedito.

Per giustificare la presenza di un testo poetico in un saggio di taglio scientifico sarà bene ricordare il dialogo fantastico, ispirato a Leopardi, con il quale Franco Brioschi, qualche tempo fa, esprimeva le sue riserve nei confronti del feticcio del testo e della letterarietà oggettiva. Così tra le pagine de *La mappa dell'impero*, un Plotino menardiano poteva far proprie le parole di Popper, sottolineando come si debba distinguere tra «l'ampio dominio della razionalità e il ristretto campo della certezza razionale». Se aveste tenuto conto di questa avvertenza, ed esplorato questa corona circolare che abbraccia il minuscolo regno della dimostrazione, oggi le sirene dell'oblio non rappresenterebbero l'unica scelta». ² Il testo poetico va inteso, quindi, come una umilissima e insignificante scheggia di tale *corona circolare* che comprende il valore delle scienze umanistiche e, nella fattispecie, il legame di ogni poeta con la *creta* e il *sangue* dell'esistenza. Rinunciando alle generalizzazioni e circoscrivendo il campo, diremo che nulla più di questo sembra adattarsi maggiormente al realismo artigianale di Giovanni Giudici. La sua poesia, grigia a tratti, contigua agli oggetti e in fuga da altezze sublimi, è «arte della sopravvivenza, sfogo a fine giornata, nevrotica bizzarria o sete d'ambrosia». ³ È

² F. Brioschi, *Dialogo di Porfirio e di Plotino*, in *La mappa dell'impero*, Il Saggiatore, Milano, 1983, p. 179.

³ A. Berardinelli, *La musa umile*, in *Il critico senza mestiere: scritti sulla letteratura oggi*, Il Saggiatore, Milano, 1983, pp. 121-122. La citazione si trova anche, probabilmente con un refuso di stampa sulla data di edizione del libro (1982 invece che 1983), in G. Giudici, *Poesie 1953-1990*, Garzanti, Milano, 1994 (1991¹), vol. II, p. 505.

anche recitazione, pantomima, risposta alle necessità elementari del quotidiano. Questo suo sopravvivere può declinarsi in un desiderio di amore e dolcezza, nella ricerca di una tenue traccia umana, definita in *Ciao, Sublime*, una «superfluità della coscienza»⁴:

Tu – non foglia che cresce
Ma crescersi di foglia.
Tu – non mare che splende
Ma splendersi del mare.
Tu – amore nell'amare.

Ciao, Sublime.
Ciao, Essere Umano semplicemente.

E io che passeggio con te.
Io che posso prenderti per mano.
Io che mi brucio di te
nel corpo, nella mente.⁵

Giudici, tanto lontano dalle *performances* poetiche degli anni Settanta che, spesso, restano esibizioni narcisistiche, pur nella cornice collettiva in cui avvengono, non rinuncia al confronto con la tradizione, sebbene la stravolga dall'interno. La forza salvifica della Beatrice dantesca, che dà il titolo alla raccolta del 1972, *O Beatrice*, si traduce così in un grado minimo quanto intenso di corporeità. Si può forse intendere quest'ultimo come un residuo del darwinismo letterario di matrice otto-novecentesca. Già, nel finale apocalittico de *La coscienza di Zeno* (1923),⁶ la selezione naturale acquistava connotazioni

⁴ G. Giudici, *Ciao, Sublime*, in *Poesie (1953-1990)*, Garzanti, Milano, 1991, vol. I, p. 280.

⁵ *Ibidem*, p. 281.

⁶ Cfr. I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, presentazione di D. Sala, Demetra, Colognola ai Colli (VR), 1999, pp. 333-334.

ironiche: se la salute della rondinella consiste nella capacità di ingrassare il muscolo che le serve per il volo, l'*occhialuto uomo* ha ormai bisogno di ordigni esterni rispetto al corpo, alla natura. La sua malattia è nel sovvertimento della selezione darwiniana. Ma a noi preme rilevare come il correlativo della sopravvivenza naturale nella specificità della scrittura sia costituito dal riferimento a opere private, non istituzionali, non destinate al pubblico né a riconoscimenti ufficiali: da una parte, ci sono i *cari fogli* di Zeno, dall'altra il manoscritto, legato alla cura psico-analitica.⁷ Come dire: da una parte, c'è una letteratura concepita come appendice naturale dell'io, con funzione quasi ecologica, dall'altra la finzione. Nella produzione sveviana, questa scrittura privata può anche assumere la fisionomia delle brevi favole che, in *Una burla riuscita*, ospitano i ritagli marginali dell'esistenza.⁸ Il registro favolistico che fa

⁷ *Ibidem*, p. 308. L'idea della letteratura minima è presente, d'altronde, nelle pagine storiografiche che Giulio Ferroni dedica a Svevo (cfr. G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Einaudi Scuola, Milano, 1991, p. 197).

⁸ Cfr. *Idem*, *Una burla riuscita*, Studio Tesi, Pordenone, 1993, pp. 78-79, 82. Le favole rappresentano, inoltre, anche una leggerezza che sfugge all'idiosincrasia, all'intimità opaca, perché capace di esprimere le contraddizioni sociali e storiche della dittatura: «Ma, per prudenza, scrisse solo delle favole dal senso dubbio, e, nella speranza e nella paura, le piccole mummie gli si vivificarono. Il consiglio di guerra non avrebbe mica potuto condannarlo facilmente per la favola che trattava di quel gigante grosso e forte che combatteva su una palude contro degli animali più leggeri di lui, e che periva, sempre vittorioso, nel fango che non sapeva sostenerlo. Chi avrebbe potuto provare che si trattava della Germania?» (p. 7). Lo stesso protagonista del racconto, Mario Samigli, si attribuisce la duttilità del passero che, a differenza del volo troppo aereo della rondine, sa nutrirsi di ogni cosa: «Lo prova la favola seguente, con la quale Mario tentava di nobilitare il proprio denaro: «La rondinella disse al passero: "Sei un animale spregevole, perché ti nutri delle porcheriole che giacciono". Il passero rispose: "Le porcheriole che nutrono il mio volo, s'elevano con me". Poi, per difendere meglio il passero col quale s'immedesimava, Mario suggerì anche un'altra risposta:

dell'arte una forma di sorriso e di respiro, cioè una prosecuzione della natura corporea, sembra incarnare l'*intelligenza* che il filosofo pragmatista John Dewey distingueva dalla ragione astratta: la prima, infatti, semplicemente completa la natura della quale fa emergere le potenzialità non ancora sviluppate o pienamente visibili. Se torniamo a Giudici, in particolare alla raccolta *Salutz* (1986), ci si accorge che l'io si assicura una durata attraverso l'ambivalenza del corpo femminile, ora complice del suo errare in un bosco da favola,⁹ ora chiave ermeneutica *volatile* che lo guida verso una *stella d'impostura*, dandogli un'identità solo chiaroscurale:

«Raggio che da fessura
Spira nella stanza oscura
Nei trepidi colori
Ma capovolto a nude mura
Specchia il vario mondo fuori
Io attraverso voi, Midons, viaggio
A verità per stella d'impostura
A voi mi capovolgo in vostro omaggio –
Reo quanto più fedele
Matto quanto più saggio:
Così siete il dolcissimo mio fiele
La volatile chiave del passaggio
Un'altra un'altra ancora diventate
Voi che di me il contrario di me fate».¹⁰

“È un privilegio quello di saper nutrirsi anche delle cose che giacciono. Tu, che non l'hai, sei costretta all'eterna fuga”» (pp. 89-90).

⁹ Cfr. G. Giudici, *II.6*, in *Salutz*, in *Poesie 1953-1990*, Garzanti, Milano, 1994 (1991¹), vol. II, p. 240: «Minne vi ricordate?!/ La sera di quasi estate?!/ Ordnung! – gridò ubriaco/ l'ometto domenicale/ al bosco noi scacciando dal bel prato –/ Là cammina e cammina/ D'ogni sentiero ormai perduto il filo/ fu lume d'una stella o lampadina/ Sul nero cielo a tratti/ La via nostra di scampo:/ Fino all'alto cancello scavalcato/ Spine di ferro e strappi/ Il salto giù nel limbo dell'asilo/ I miti matti vestiti di bianco».

¹⁰ Idem, *III.7*, in *Salutz*, in *Poesie 1953-1990* cit., p. 253.

La rima *mura/impostura* crea il nesso semantico che suggerisce il carattere claustrofobico dell'avventura d'amore, mentre la luce si restringe al raggio della stanza oscura dove il mondo esterno entra per scaglie deformate. Midons è una donna-angelo stravolta che, in altri luoghi della raccolta, assume caratteri animaleschi e mostruosi fino a coincidere con l'antica Medusa (IV.9, p. 267). Lo straniamento di Giudici è rafforzato da una forte cifra meta-testuale. Intorno alla semantica dell'amore ruotano, pertanto, le aporie di una coscienza intellettuale che può entrare in rapporto con il mondo, solo separandosi rispetto a esso, sostituendo alla concretezza un insieme di parole: non l'amore, quanto il *ragionar* d'amore.¹¹ La passione acquista, quindi, significati ulteriori, si trasforma in *scrittura* sospetta.¹² Lo stesso esibirsi di una dipendenza

¹¹ Cfr. S. Moravia, *Esistenza e passione*, in *Storia delle passioni*, a cura di S. Vegetti Finzi, Laterza, Roma-Bari, 2000 (2004²), p. 29: «Enunciare, dire *questa* condizione passionale è, a rigore, impossibile. O meglio: è possibilissimo, ma pagando il prezzo di una sua radicale *trasformazione*. Se io dico, se narro [...] la mia passione, è come se assumessi una forma di *distanza* da essa».

¹² Cfr. I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, Mondadori, Milano, 2003 (1993¹), p. 125: «Sì, libro. Suor Teodora che narra questa storia e la guerriera Bradamante siamo la stessa donna. Un po' galoppo per i campi di guerra tra duelli e amori, un po' mi chiudo nei conventi, meditando e vergando le storie occorsemi, per cercare di capirle». Ne *Il cavaliere inesistente*, la scoperta finale (suor Teodora, la voce narrante che si rivela come Bradamante) e la sua fuga dal convento in compagnia di Rambaldo coincidono con l'abbandono della penna: come se il fluire della scrittura avesse bisogno di uno spazio chiuso, pudico, *conventuale*, per non cadere negli squilibri della visceralità.

cavalleresca¹³ trapassa nell'ipotesi che il poeta ami la donna creata dall'inchiostro più di quella reale:

«Verginale uxorio vedovile
Se più del conno vostro
Il sospetto che amassi io quest'inchiostro
V'infuria, vi fa impazzire:
Ben sia così – ditemi serpe e mostro
E che vi persuasi con raggio
Minne che tento e mai non riconosco
Però voi siate il rostro
Che mi fora il cervello
Siatemi bava d'oro e filo e rete
E io lo sventurato filugello –
Salgo il rosso meandro di conchiglia
Onde madre a me siete
Per ciò che foste figlia».¹⁴

In altri testi, dove torna l'idea del poeta prigioniero, è il corpo a diventare, per metafora, una scrittura in «non saputa lingua»,¹⁵ mentre attorno a esso si coagulano le difficoltà di una comunicazione interpersonale esprimibile solo dall'antinomia del *libro di cieca vista*.

Se dall'ambito poetico ci si sposta alla produzione narrativa più o meno coeva, la metafora del corpo come «aerea scrittura»¹⁶ compare ne *La diceria*

¹³ Cfr. G. Giudici, *II.4*, in *Salutz*, in *Poesie 1953-1990* cit., p. 238: «Se Minne altrove chiama/
A voi confido stemma ed armatura/
Viola e durlindana/
Voi che foste mio bene e mia sventura/
Se Minne pur non siete/
Aprite il chiuso dove mi chiudete».

¹⁴ Idem, *III.8*, in *ivi*, p. 254.

¹⁵ Idem, *II.7*, in *ivi*, p. 241: «E siete squadernata, siete aperta/
Voi che m'imprigionate prigioniera/
Voi che su me restate/
Bocca fonte e riviera/
Alla mia sete invanamente offerta –/
Così perdura più che non s'estingua/
Così tacete quando più parlate/
Libro di cieca vista che ritento/
Scritto in leggiadra non saputa lingua – [...]».

¹⁶ G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, RCS Libri S.p.A., Milano, 2003 (1992¹), p. 52. Così è definita la danza di Marta.

dell'untore (1981) di Gesualdo Bufalino. Il romanzo che racconta la passione tra una giovane ballerina malata, Marta, e il narratore-protagonista, è ambientato in un sanatorio. Siamo nel secondo dopoguerra. In alcuni momenti sembra che i personaggi riescano a sfuggire allo spazio opprimente e kafkiano della Rocca:

Contento le guardavo e ascoltavo, sostando sotto i balconi adorni di drappi o andando su e giù per il corso, se così si poteva chiamare quella via. Né mi sfuggirono, dai ruscelli di straducce adiacenti, altri scorci e lampi di esistenza immediata: lì due mani di donna tese a reggere un piatto spaso di Caltagirone su cui il venditore faceva piovere una cascata di lupini gialli [...] “Ecco dunque la vita” pensai. “Stracciona e ronzante: una polpa di semi e di sangue. E io la mangio, la palpo, la odorò. Ma Marta...” Ero davanti alla chiesa, entro la folla che aspettava l’uscita del simulacro. Ed ecco proprio, mentre un frastuono di timpani e piatti salutava l’evento, e salivano in cielo palloni, e dalle finestre piovevano fiori, sentii una piccola mano avvinghiarmi sul braccio e la voce di lei irosamente implorarmi: “Non devi lasciarmi sola mai più!”¹⁷

Il passo descrive la visita della coppia a un borgo siciliano durante una festa patronale: è un paesotto popoloso, povero dove si inalberano pergole di gelsomino sugli usci delle case, le facce sono scurissime, le ragazze sono «asinette bardate per la fiera del santo» (p. 134). L’uomo ha lasciato momentaneamente Marta in camera per visitare le vie del paese. Ma è opportuno soffermarsi su un altro aspetto che intreccia la comunicazione amorosa alla funzione intellettuale: chi narra, infatti, nel 1946, è un letterato, un reduce. In questa congiuntura della vicenda, egli, già sopravvissuto alla catastrofe bellica, sa già che potrà ancora vivere e superare la malattia, a differenza di Marta. La morte del personaggio femminile sembra il sacrificio indispensabile affinché lo scrittore, nuovo Orfeo senza Euridice, possa sopravvivere e raccontare la sua

¹⁷ Idem, *Diceria dell'untore* cit., pp. 134-35.

diceria: che è, insieme, una testimonianza dell'accaduto e una delazione perché infrange i vincoli sociali creati, nella Rocca, dal comune destino funebre. Il personaggio sfugge, quindi, alla necessità fatale che, nel bene e nel male, unisce gli altri ospiti del sanatorio. La fortezza, dove le leggi normali sono sospese, benché essa si trovi a pochi passi dalla città, è uno spazio simbolico, vicino e lontano al tempo stesso: la voce narrante vi appare come un infiltrato, come chi spia una zona segreta, trasformando il dolore in finzione, la pietà nelle indagini che scavano nel passato misterioso della bella Marta, una versione tenue del personaggio *inconnu*.¹⁸ La stessa salute riacquistata dal narratore è il correlativo fisico dell'ironia che deforma l'intensità tragica delle passioni: del funerale di Marta restano «taluni ritagli d'ironica vivacità» (p. 145), come il foruncolo del fornitore di cataletti, la balbuzie del medico condotto, la sete del personaggio. Prima di partire definitivamente dalla Rocca, l'uomo sostiene di aver perso troppo tempo con i morti, definendo la sua avventura «una debolezza del cuore che voleva educarsi a morire. Come tutte le grandi pesti, anche questa infimonia finiva con una pioggia. In compagnia dell'acqua [...], il male si scorporava da me, se ne andava. Ma con esso ogni resto d'orgoglio; con esso, forse, la gioventù. Mi attendevano altre strade, domani. Facili, rumorose, comuni. Le

¹⁸ Cfr. M. Lavagetto, *Improvvisamente uno sconosciuto*, in *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003, p. 199: «Qualcuno si aggira nel mondo senza un'identità definita: è l'equivalente antropomorfo dell'enigma, del mistero. Un punto vuoto intorno a cui ruota un'infinità di mondi possibili [...]. Tocca al narratore decidere se sciogliere rapidamente quel nodo o se conservare la maschera, l'anonimato che occulta l'identità di uno dei personaggi per pagine e pagine o per l'intero romanzo».

mezze fedi, le false bandiere» (p. 148). L'io si stacca, quindi, dal registro sublime che non conosce toni sfumati, ma anche dalla vita *stracciona e ronzante* che era stata sperimentata durante la gita al borgo:

“Siamo finti noi o sono finti loro?” chiese Marta, quando ce li fummo lasciati dietro, nella polvere della campagna. “Che domanda!” risposi. “Basta aver fame per essere veri, più veri di tutti. Siamo noi, invece, i pesci dentro la boccia. Ci vuol poco a capirlo”. “Io pensavo” mormorò “che il nostro essere vicini a morire...Che ne sanno loro della morte?” La sgridai: “Più di noi due insieme. E la guardano con occhi giusti. Mentre noi, imbalsamati entro aromi di parole, non facciamo da mane a sera che carezzare le nostre vanitose agonie”¹⁹

L'uomo di lettere *carezza la sua vanitosa agonia*, le parole si impadroniscono di lui, traendo dalla sua memoria infantile una Sicilia inverosimile, nebbiosa, assurdamente vicina al Fujiyama di seta delle stampe orientali. Egli non possiede l'odore della storia che permea i contadini siciliani, dalle mani ruvide e abituate a piante di ulivo e senape: se Marta trova un paradossale riscatto nella morte che ne compensa la vanità intellettuale, il narratore cova i germi di un morbo invisibile, non più di natura organica. Egli, infatti, ha acquisito quell'esuberato di coscienza che è il vero contagio, il «non finito»²⁰ che si apre nella dimensione interiore: fisicamente guarito, la colpa aleggia su di lui, come se dovesse spiare il suo stesso sopravvivere. Questo passaggio dall'oggettività

¹⁹ G. Bufalino, *La diceria dell'untore* cit., pp. 127-128.

²⁰ Cfr. G. Giudici, *Presto illeggibili* (IV), in *Il ristorante dei morti*, in *Poesie 1953-1990* cit., p. 101. La quarta strofa della poesia dove il poeta e la donna sono gli uccelli di una voliera, definita come una fantastica casa-farfalla in movimento, esprime l'idea dell'abisso interiore. Lo spazio interno è il *buio della meninge*: «[...] Casa di attimi e ariapersa/ Dove l'incontro è già il distacco/ Senza respiro dentro il guscio del raggio/ Nel buio della meninge alberga il non finito».

dei fatti alla colpa interiore, indefinita, concorre a dissolvere la linearità degli eventi e la compattezza dell'intreccio narrativo, portando così alle sue estreme conseguenze un processo che già si trova agli esordi del romanzo italiano.²¹ Il congedo da Marta è, quindi, per il personaggio, un accomiarsi dal proprio *ectoplasma* tragico:

Un dramma non era, me ne convinsi. Anche se non potevo esimermi di titubare di fronte all'impegno nuovo che mi attendeva e m'imponeva di recidere il mio comodo cordone ombelicale col sublime: non sarebbe stato facile, d'ora innanzi, trasgredire i precetti di questo recente apprendistato di morte e al posto di una parte di prim'attore, già scritta, improvvisare le battute di una comparsa [...] Non più da lei, o dagli altri tutti, mi toccava ora divorziare per sempre. Ma da un'effigie doppia, un *trompe-l'oeil* di me stesso, un ectoplasma elusivo che avevo imparato ad amare [...].²²

Il passaggio dalla sicurezza del primo attore all'improvvisazione della comparsa riflette e approfondisce la frattura che separa il compiuto Edipo dalle esitazioni di Amleto, la cui modernità, per Jacques Lacan,²³ è segnalata dalla

²¹ Il riferimento è a *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo. Se nella narrazione classica esisteva una Fortuna riconoscibile, una causa visibile dei cambiamenti e delle svolte narrative, ora essa tende a interiorizzarsi. I fallimenti di Jacopo non derivano più soltanto da eventi esterni, ben riconoscibili, ma da oscure energie psicologiche. Non si dimentichi, inoltre, che in Ugo Foscolo emerge la duplice anima che serpeggia anche nella *Diceria dell'untore*: l'intensità tragica della passione e il disincanto di Didimo Chierico.

²² G. Bufalino, *La diceria dell'untore* cit., pp. 153-154.

²³ Cfr. M. Lavagetto, *Frammenti di una teoria*, in *Lavorare con piccoli indizi* cit., p. 64. Il riferimento è al seminario di Lacan del 1958-59, *Désir et son interprétation*. Per quanto riguarda la figura di Amleto, questi interpreti rilevano come il personaggio non possa essere trattato come un paziente da analizzare, perché esso è fatto di parole, prima che di sangue e carne: non ha una nevrosi, ma *mostra* aspetti della nevrosi. Sul tema del desiderio e del suo rapporto con l'io si veda anche J. Lacan, *L'altalena del desiderio*, in *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud (1953-1954)*, a cura di G. Contri, Einaudi, Torino, 1978, pp. 213: «Nell'articolo sull'Io e l'Es [...] Freud scrive che l'io è fatto dalla successione delle sue identificazioni con gli oggetti amati che gli hanno permesso di prendere la sua forma. L'io è un oggetto fatto come la cipolla, lo si potrebbe pelare e si troverebbero le identificazioni successive che l'hanno costituito». Il passo sottolinea, inoltre, la reversione continua esistente

simulazione della follia. Poter fingere la pazzia implica, infatti, l'emergere di quella coscienza che, pure nello sviluppo dell'io personale, è in rapporto di continua reversione con il corpo. La stessa opera letteraria, dove la parola non è percepita soltanto come segno di un referente esterno, è simile a quell'«esuberanza di parole»²⁴ che non può essere considerato solo un sintomo da psicanalizzare. Nel suo orizzonte, infatti, il lettore avverte l'assenza di una stretta corrispondenza tra nome e oggetto: la letteratura «vive nell'intervallo tra quell'identità e quell'assenza di identità»,²⁵ come Lavagetto mutua da *Che cos'è la poesia?* (1933) di Jakobson. Se non aggirasse sottilmente tale principio, essa non avrebbe spessore conoscitivo. L'aspetto familiare che eventi, cose, persone assumono nell'arte non esclude mai, pertanto, una sua costitutiva *alterità*, esprimibile anche in termini antropologici.²⁶ È opportuno tuttavia chiedersi se la

tra desiderio e forma, coscienza e corpo, rilevando come la proiezione dell'io nell'oggetto amato, durante la fase speculare dello sviluppo umano, liberi anche una forma di aggressività superata nella fase successiva, quella del simbolo, in cui è possibile riconoscere e controllare l'alterità, ciò che è altro da sé.

²⁴ G. Bufalino, *La diceria dell'untore* cit., p. 33. Qui l'eccesso verbale è del protagonista e indica anche la capacità di rendere fittizio il dolore con la tendenza a compiangersi e cantarsi.

²⁵ M. Lavagetto, *Frammenti di una teoria*, in *Lavorare con piccoli indizi* cit., p. 67. Il riferimento a Jakobson si trova in *Che cos'è la poesia*, in *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Introd. di R. Picchio, Einaudi, Torino, 1985, p. 53, saggio che parla della capacità poetica di preservare dall'automatismo: «Appunto la poesia preserva dall'automatismo e dalla ruggine la nostra formula di amore e odio, di rivolta e riconciliazione, di fede e negazione» (p. 53). Nota e suggestiva la conclusione sulla poesia assimilata alla colonna vertebrale di un cadavere, visibile solo ai raggi x e capace di racchiudere un patrimonio culturale quando esso sia cronologicamente scomparso, simile in questo a un monumento che si elevi tra i residui archeologici di un'epoca.

²⁶ Cfr. *ivi*, pp. 66-67: «Il rapporto dell'uomo contemporaneo con la letteratura è non dissimile da quello, misto di credulità e diffidenza razionale, che legava i Greci ai loro miti e che trova

tensione meta-testuale fra identità e non-identità possa trovare una corrispondenza nel linguaggio delle passioni e, in particolare, nella struttura del romanzo di Bufalino, in parte accostabile alla divisione fra arie e recitativi del melodramma. Le arie, con la loro liricità musicale, coincidono con l'identificazione pretesa dall'assolutezza delle passioni, mentre l'aspetto della riflessione appartiene al recitativo. Questa chiave ermeneutica è applicata da Lavagetto a un altro scrittore, Stendhal, padre del *De l'amour*:

Se l'opera seria non riesce a commuoverlo, dipende da una delle qualità più salienti, e da uno dei limiti del canto (del linguaggio musicale): dall'impossibilità di fingere. La passione che si dice a voce spiegata non può sottrarsi a se stessa: fa appello direttamente al pubblico, esige una complicità assoluta e disarmata. Lo spettatore si trova di fronte a un susseguirsi di situazioni elementari, fortemente polarizzate: deve accettare tutto senza lasciarsi distogliere dalla plausibilità o dalla ricerca delle cause.²⁷

Nella produzione dello scrittore francese, certo, il tragico è declinato ancora nel patetico e l'umorismo ha il volto dell'ironia romantica. A noi, però, interessa circoscrivere una tecnica narrativa che lascia affiorare la passione solo per intermittenze: essa emerge, infatti, quando il ritmo veloce e analitico del recitativo, teso a ricostruire i motivi della felicità o della disperazione dei personaggi, indagandone i sentimenti, lascia spazio alle arie «dove la passione

un paradigma nell'atteggiamento dei Dorzé, i quali credono che il leopardo sia un animale cristiano e rispettoso dei digiuni prescritti dalla Chiesa copta, *ma comunque* nei giorni consacrati all'astinenza non allentano la sorveglianza sui loro greggi».

²⁷ Idem, *Dittico per Stendhal*, in *Lavorare con piccoli indizi* cit., p. 237. Nella fattispecie, Lavagetto parla dell'unione di elementi comici e patetici presente nell'opera narrativa e melodrammatica di Stendhal che, come egli precisa, non si commuove se non dopo un passo comico e preferisce all'enfasi del melodramma serio l'alternanza di toni, propria dell'opera buffa.

ha finalmente modo di prendere la parola fino a quando l'energia – che nel frattempo si è accumulata – scioglie il mulinello e torna, proprio come nell'*Orlando*, a imprimere un ritmo vertiginoso agli avvenimenti».²⁸ Il richiamo è all'*Orlando furioso*, un ipo-testo comune a Stendhal e Bufalino dove il filo tematico cavalleresco dipende anche dall'influsso della *Gerusalemme liberata*. Certo è che Marta è una nuova Angelica intorno alla quale ruotano le aspettative e le velleità dei malati nella Rocca. Sciogliendo più chiaramente i termini: ne *La diceria dell'untore*, l'aria lirica, rappresentata dalla vita in sanatorio e dall'attesa del fato tragico, interferisce, di continuo, con un *recitativo* ironico che disperde ogni energia ed è sotteso al morbo intellettuale della voce narrante. Sui *merli* del sanatorio i malati, come larve di antichi cavalieri, sono risucchiati da una caligine estiva in un'indifferenza priva di polarità:

[...] la stessa urgenza superflua dei gesti, le meraviglie di uno, stupido o giovane, e quelle bizze di coscritti assediati in un fortino senz'acqua, che si espongono sui merli e strillano, mentre il nemico dietro i palmizi se ne infischia, non spara nemmeno.²⁹

L'estate scaglia le rondini contro la sciara, svuota i pozzi e, con il suo soffio, disperde la sabbia in ogni piega del suolo e della pelle: nell'assurdo di questa attesa che ricorda il *Deserto dei Tartari* di Dino Buzzati, non c'è un nemico che contribuisca a disegnare un soggetto individuale. Il duello, infatti, non è uno scontro tra forze riconoscibili, sia pur opposte; al contrario, è un contagio tra

²⁸ *Ibidem*, p. 238.

²⁹ G. Bufalino, *La diceria dell'untore* cit., p. 66.

spadaccini ciechi, gettati sul palcoscenico da un puparo delirante. All'aerea molteplicità delle avventure cavalleresche, ricordata anche da Stendhal, si sostituisce il «sonetto veloce a cui mancava solo un verso, il sigillo di una rima che non era consentito cambiare»:³⁰ la morte. Il narratore-protagonista, uscendo dal sanatorio e acquistando una vita diversa rispetto agli altri che ricevono il sigillo funebre, tradisce il registro sublime, proprio della tragedia, ma anche del discorso lirico, presente nel romanzo in una cifra metaforica. La sua permanenza nell'ospedale-fortezza è solo una parentesi: egli resta fintanto che ci si possa appropriare della storia e del segreto di Marta,³¹ ballerina dal corpicino di lucertola lacerato, più che dallo sforzo fisico, dallo sguardo maschile, qui legato al Gran Magro, direttore della Rocca e artefice di una crudele pantomima dai risvolti metafisici:

Chiusi gli occhi quando, dopo un tentativo che fallì ancora, precipitò e fu come se si fosse buttata da una finestra. Era chiaro a tutti che uno spacco era intervenuto, o il divieto di una legge, al limitare di un regno che lei sola scorgeva. Annaspando riprovò, ma senza fiducia, i preliminari dell'assunzione, non era altro ormai che un corpicino di lucertola, in un sentiero, diviso in due da una ruota [...]. Si eresse senza sforzo, ora, dava l'impressione di essere diventata più alta, più forte. Non la vedemmo che in un lampo, mentre balzava in su, col colpo di tallone del marinaio che risale: nitida, inesplicabile: un angelo nunciante che se ne va.³²

³⁰ *Ibidem*, p. 25.

³¹ Cfr. M. Lavagetto, *Svevo nella terra degli orfani*, in *Lavorare con piccoli indizi cit.*, pp. 285-286. Il critico ricorda il saggio di Virginia Woolf del 1924, *Mr. Bennett and Mrs Brown*. Qui la situazione del romanziere è descritta come quella di un uomo indiscreto che salti su un treno e, sedutosi, abbia la sensazione d'aver interrotto un dialogo tra due persone dello stesso scompartimento. Sono Mr Smith e Mrs Brown: la signora appare sempre di più ai suoi occhi come un enigma che suscita ipotesi, *costringendo* il narratore a scrivere una storia su di esso.

³² G. Bufalino, *La diceria dell'untore cit.*, p. 52.

Il passo descrive la danza in sanatorio di Marta che, un po' angelo nunciante, un po' lucertola, ha ancora un *destino*,³³ è un carattere che stimola ipotesi, non un nome vuoto. È dalla sua *nebulosa* enigmatica, infatti, che procede la tensione del romanzo:

Marta parlava, parlava, ma io non avanzavo di un passo verso il cuore della nebulosa ch'era lei. Oppure, se per un istante mi pareva di capire, arretravo immediatamente come davanti a una trappola. Quelle parole vischiose, insaporite d'una velenosa dolcezza, mi sembravano, erano certamente, segni e minuzzoli di Pollicino, seminati apposta ai crocicchi di un labirinto. Per frastornarmi? Per aiutarmi?³⁴

Il narratore, alla fine, riuscirà a ricostruire un frammento della sua storia nascosta, scoprendo che la donna è stata la compagna di un nazi-fascista, ucciso durante le rappresaglie della Liberazione. Rispetto a Svevo che riduce Zeno a un *brontolio*³⁵ dietro il quale non c'è nulla, l'operazione di Bufalino è meno

³³ Cfr. G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 2001, (1998¹), p. 336: «Come si riduce Cartesio per giungere alla sua certezza? Si sottrae alla storia; per usare il linguaggio del moderno autore delle *Meditazioni cartesiane*, Edmund Husserl, si mette tra parentesi, fa un'epochè. Anche Mattia accettando come propria [...] la morte di quell'annegato di Miragno, esce dalla storia, si mette tra parentesi, fa un'epochè». Il Mattia Pascal di Debenedetti non riesce a trovare l'uomo necessario che è dentro di sé, l'uomo che ha una corrispondenza armonica con le sue fattezze. In tal senso, incarna la riduzione del personaggio moderno a un insieme di parole che possono essere attraversate da mille ipotesi di lettura. Nel passo citato, il critico riprende, non senza riserve, una considerazione di Antonio Di Pietro per il quale esiste un'analogia tra l'uomo nuovo della scienza, ridotto al *cogito* cartesiano, e Mattia la cui identità è circoscritta al nome.

³⁴ G. Bufalino, *La diceria dell'untore* cit., p. 79.

³⁵ M. Lavagetto, *Svevo nella terra degli orfani*, in *Lavorare con piccoli indizi* cit., p. 297: «Lui stesso è scomparso o si è ridotto alla somma delle parole che ha utilizzato per parlare di sé. Oltre quelle parole non c'è nulla [...] Non resta che una voce: un continuo e oscuro "brontolio" che, per pagine e pagine, si avvita su se stesso e produce se stesso al posto di una forma-romanzo ormai perduta». La narrativa di Svevo cancella la doppia causalità, necessaria e verosimile, di Aristotele: non è possibile ipotizzare quei nessi narrativi che fanno di un evento la condizione necessaria di un altro fatto. Il romanzo si dissolve non perché il lettore avverta la

estrema. Un'analogia può essere, semmai, colta nell'analiticità alienante con cui l'occhio maschile cerca di leggere l'universo femminile, perfino mutandone la fisionomia, come cercheremo di evidenziare nella lettura de *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*. D'altronde, il corpo femminile già appare a Giudici, nella poesia di *Salutz* menzionata poco prima, un libro paradossale, un insieme di segni non decifrabili, al pari del magmatico spazio esterno.

Nella narrazione di Svevo, il tema si intreccia in modo ironico all'astrazione intellettuale. Il corpicino appartiene alla giovane sedotta dal vecchio del titolo, una bella popolana «che colà soffre e sanguina»³⁶ e che diventa, grazie a una raccomandazione, la conduttrice di una vettura tranviaria. Il personaggio guida in maniera caotica, lanciando il carrozzone a precipizio per le strade e trasformando, così, il suo lavoro in una specie di gioco infantile. Nella descrizione, il suo corpo sembra prolungare la leva che aziona il freno durante le molteplici corse:

«Egli le chiese da quanto tempo si trovava a quel lavoro tanto faticoso. – Da un mese! – Non era tanto faticoso, essa diceva nell'atto stesso in cui doveva convertire tutto il suo corpicino in una leva per azionare il freno meccanico, ma talvolta molto noioso».³⁷

presenza di un non-detto alle spalle delle parole esplicite, ma perché questo non-detto non contiene nulla, non rivela contro-storie alternative alla storia evidente.

³⁶ I. Svevo, *Il buon vecchio e la bella fanciulla*, a cura di G. Barberi Squarotti, Marco Editore, Lungro di Cosenza, 1997, p. 74.

³⁷ *Ibidem*, p. 68.

Il diminutivo infantile (corpicino) che, ne *La diceria dell'untore*, cattura un fotogramma di Marta e della sua danza, richiama il registro favolistico presente in entrambe le narrazioni, benché sia più esplicito nella novella sveviana. Qui, peraltro, è rafforzato anche dalla ripetizione tachicardica dei due aggettivi del titolo nel corpo del testo, mentre, nel romanzo di Bufalino, lo ricordiamo, sono le parole della *nebulosa* Marta a essere paragonate ai segnali di Pollicino. L'ironia linguistica di Svevo, nel suggerire un *regressus* all'infanzia della popolana, fa da contrappunto alla fittizia pedagogia del vecchio. Quanto più egli si ostina a celare la pulsione corporea, prendendo la maschera del filantropo, tanto più emerge una vena d'immoralità, legata alla pretesa di travestire i risvolti erotici della situazione:

Per un verso o per l'altro, anche quando un vecchio paga sapendo che i favori non possono più essergli regalati, egli finisce sempre col falsare le avventure d'amore e merita presto il riso di Beaumarchais e le musiche di Rossini [...] L'avventura doveva restare "vera" ed egli collaborava volenteroso alla falsificazione.³⁸

Qualche pagina prima, il testo di Svevo precisa da cosa sia costituita questa veridicità per la quale è necessaria una serie di bugie:

Semplice l'amore non è neppure per i vecchi. Da loro viene complicato nei motivi. Essi sanno che devono scusarsi [...] Secondo il linguaggio dei vecchi è vera un'avventura in cui c'entri anche il cuore. Si può dire che raramente un vecchio è tanto giovine da poter avere un'avventura non vera poiché è un'estensione che serve a mascherare una debolezza. Così i deboli quando danno un pugno impiegano non solo la mano, il braccio e la spalla, ma anche il petto e l'altra spalla. Il pugno per lo sforzo esteso diventa debole mentre l'avventura perde in chiarezza e diventa più pericolosa.³⁹

³⁸ *Ibidem*, p. 77.

³⁹ *Ibidem*, pp. 66-67.

La falsificazione è il tentativo di ricostruire le motivazioni sentimentali di una storia, facendo corrispondere la passione al cuore: il desiderio viene, così, sublimato a tal punto da perdere in *chiarezza* e da assumere molteplici significati. Questa sovra-determinazione causale e semantica si traduce, però, in una dispersione dal punto di vista sia fisico che discorsivo: diventa la morale esposta alla donna perfino durante gli atti sessuali o l'ambiguità dei dialoghi che si riempiono di sottintesi, a causa del desiderio rimosso. Al polo opposto, almeno prima che l'azione dissociativa del vecchio produca i suoi effetti sulla sua interlocutrice, si situa la giovane operaia: per lei tutto è semplice e diretto perché «per lei l'avventura era chiara tanto che non le era possibile mentire come faceva lui». ⁴⁰ Nell'universo sveviano, si sa, bugia e verità si scambiano di posto tanto che, il più delle volte, il lettore deve intendere le storie al contrario. Così è per un sogno emblematico che occorre quando il vecchio ha, ormai, troncato la relazione per una crisi cardiaca e vive dietro lo schermo simbolico della finestra di casa, ⁴¹ spazio appartenente «ai chiarimenti bruschi della verità

⁴⁰ *Ibidem*, p. 83.

⁴¹ La finestra è il pertugio dal quale il personaggio osserva una misera Trieste, piena di gente in fila per un tozzo di pane nero che a lui ripugna. Educatore solo verbale della fanciulla, egli sembra incapace di qualsiasi spirito sociale, di qualsiasi moto di compassione per le persone o di dolore per la disfatta storica di Caporetto, tanto da fingere: «Sentiva nell'animo la gioconda speranza di notti tranquille, ma tentava di copiare sulla propria faccia il dolore che vedeva impresso su quella del medico» (p. 94).

della situazione»⁴² contro recite e auto-illusioni. Questa finestra che, di solito, separa l'uomo dalla vita concreta di Trieste, in un caso almeno, si presta a diventare un punto credibile di osservazione, la via perché il protagonista acquisti quella saggezza che dovrebbe avere per motivi anagrafici: davanti ai suoi occhi, infatti, un fanciullo tenta di soccorrere e guidare un ubriaco, ma ne riceve ingratitudine e percosse. Il passo è una *mise en abyme* che restituisce al vecchio la sua stessa identità, proiettandola sulla figura dell'uomo ebbro. L'elemento più interessante è, però, l'immagine onirica successiva; l'uomo sogna, infatti, di tenere per mano la giovane popolana in una splendida giornata di sole,⁴³ come l'ubriaco, precisa, teneva per mano il ragazzo. Il sogno, pertanto, inverte la scena osservata alla finestra: se il lettore vuole conoscere la verità deve, qui, seguire il suggerimento che S. Giovanni dà ad Astolfo nell'*Orlando Furioso* e interpretare la visione al contrario. L'esperienza, tuttavia, non *forma* il vecchio; egli, infatti, sfiora soltanto l'idea della sua identificazione con l'ubriaco e, scartandola, resta prigioniero delle sue maschere:

[...] fra il ragazzo atterrito e battuto e la fanciulla del sogno che come un automa offriva la propria bellezza esisteva un'analogia. – E fra me e l'ubriacone? –

⁴² G. Barberi Squarotti, *Introduzione*, in I. Svevo, *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* cit., p. 25.

⁴³ Mi sia consentito, per un attimo, lasciare le maglie rigorose della dimostrazione per rilevare alcune analogie: l'uomo che, nel sogno di Svevo, tiene per mano la fanciulla, sublimando la passione reale, ricorda l'immagine di *Ciao, Sublime* dove Giudici esprime, attraverso questo contatto corporeo di grado zero, un desiderio di condivisione interpersonale. Ci sono, poi, anche le mani di Marta ne *La diceria dell'untore* e quelle, stanche e rugose, dei contadini siciliani, così lontani dalla vanità intellettuale.

indagò il vecchio. Volle sorridere al paragone impossibile. Poi pensò: “Posso tuttavia riparare beneficandola e istruendola meglio”.⁴⁴

Con il passare del tempo, l’azione educatrice si trasforma in una vera e propria teoria e quest’ultima separa le parole dai fatti ai quali esse erano precedentemente unite, esasperando quell’autonomia della forma, quell’assenza di identità di cui già si parlava:

L’ira lo rese più eloquente. – Già quel giorno io m’avvicinai a te per farti del bene e avviarti a una vita migliore. Ricordi che ti parlai d’impieghi e studi? Poi la passione ebbe il sopravvento [...] Con la giovinetta, invece, tendeva a cancellare quei trascorsi con le parole con le quali li aveva accompagnati.⁴⁵

Il gesto teorico, prima attraverso il livello, peraltro sempre ambiguo della confessione,⁴⁶ consiste nel tradurre in *scrittura* la relazione amorosa, depotenziandone l’energia:

Forse quelle parole ch’egli aveva scritto sentendole ma che ora, leggendole, non sentiva più, l’avrebbero commossa.⁴⁷

Dalla tipologia discorsiva della confessione il vecchio approda, infine, alla pura teoria che suggella la fine del *pathos* amoroso:

In quanto a lui, in seguito alla teoria, cambiò d’aspetto per una doppia metamorfosi. Prima di tutto egli divenne tutt’altra cosa da quel vecchio egoista che aveva corrotto una giovinetta [...] perché si vedeva confuso con mille altri che volentieri avrebbero fatto o facevano la stessa cosa [...] Egli era l’alto, il puro

⁴⁴ I. Svevo, *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* cit., pp. 105-106.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 116.

⁴⁶ M. Lavagetto, *L’altra faccia*, in *La cicatrice di Montaigne*, Einaudi, Torino, 1992, p. 128. Il riferimento è agli *Essais* di Montaigne la cui sincerità, nella lettura di Rousseau, diventa sospetta, come se Montaigne si dipingesse di profilo, celando magari una *balafre*, una cicatrice, sull’altra parte del volto.

⁴⁷ I. Svevo, *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* cit., pp. 125-126.

teorista nettato dalla sua sincerità da ogni malizia. Ed era una sincerità facile perché non si trattava di confessare, ma di studiare e scoprire.⁴⁸

Nel frattempo il lettore scopre che il personaggio femminile non è più la fanciulla cenciosa degli inizi. L'esuberanza di significato, il *ragionamento* d'amore, sostituito all'amore concreto, ha trasformato la fanciulla in una signora borghese, una pupattola superba, risultato della freddezza analitica, compendiata dai due termini *studiare e scoprire*. Svevo esaspera, così, la frattura che separa il discorso intellettuale dall'eros, da quella corporeità che, nella poesia di Giudici, sembra sfuggire alla finzione solo quando si fa buio inespresso, assenza stessa di *scrittura*:

«Spogliamoci al buio – ché non siano
Messi davanti alla nuda
Loro evidenza i corpi –
Spogliati come da morti
Che i vivi nel loro parlare ascoltiamo.
E lasciami finire.
Toccalo, il corpo della voce, ruvida mano.

[...]

Nulla v'è al mondo che più dell'amore
Si perde e senza segno fu la scrittura.
[...]»⁴⁹.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 134. Da questa piattaforma il vecchio teorico può dormire, ma le sue notti sono senza sogni perché egli sembra aver liquidato ogni residuo di vita e di passione per approdare a una coscienza falsamente pura: «Nel suo letto puro, accompagnato dalla sua teoria, dormiva di un sonno sereno» (ivi, p. 136). La scrittura teorica, nata in un primo momento come forma di reazione che libera dai rimorsi, causati dall'inganno nei confronti della giovane, finirà per riempirsi di contraddizioni, uccidendo l'uomo. Siamo in linea con quella interiorizzazione della colpa che è tipica del romanzo moderno e che stravolge gli schemi comici della commedia latina dove le velleità amorose del *senex* erano ridicolizzate da giovani e servi.

⁴⁹ G. Giudici, *Intermezzo* (IX), in *Lume dei tuoi misteri*, in *Poesie 1953-1990* cit., p. 160.