

«Di che cosa è fatta la letteratura»

Sintesi del primo incontro

INTRODUZIONE

Codici diversi

La subdola natura della scrittura letteraria può condensarsi nella seguente espressione: *dire altro o con altri mezzi*. Con questo si vuole sottolineare la profonda differenza fra la comunicazione quotidiana e quella letteraria.

«MINUSCOLO» o «maiuscolo» sono termini che, così espressi, sono *letterariamente* ambigui. Eccoci dunque davanti a una scelta di campo ben precisa: se stiamo dentro alla comunicazione quotidiana, normale, quella di tutti i giorni, quella detta *denotativa*, il termine MINUSCOLO equivarrà alla sua sfera semantica, cioè al suo significato (sinonimo di ‘piccolo’, ‘minuto’), ma se stiamo nel campo della letteratura e dell’arte, il nostro MINUSCOLO equivarrà senz’altro alla sua forma e significherà invece – e paradossalmente per l’uomo della strada – ‘maiuscolo’, perché tale è la sua forma. Stiamo dunque per entrare in un campo in cui ci dobbiamo esprimere con codici diversi da quelli usuali.

Facciamo alcuni esempi.

Prendiamo Orfeo, che rappresenta la figura del poeta per eccellenza: egli, suonando la sua lira, parla agli animali, alle selve, muove perfino i sassi. Ma la musica è un linguaggio privo di contenuti apprezzabili sul piano dei contenuti. Insomma, con un violino, ma senza parole, non si può acquistare un chilo di mele! Oppure, diciamo di Filomela che, privata della lingua, raccontò la sua storia dolorosa con mezzi diversi, e femminili, dalla parola: istoriò la sua vicenda in un arazzo. E Filomela (letteralmente ‘amante del canto’) è l’immagine di una antica rondine (greca) o di un usignolo poetico (latino) che è l’arcaico simbolo del poeta¹.

Raccontare come tessere, allora. La parola italiana *testo* deriva dal latino *textum* (participio passato del verbo *texere*, cioè ‘tessere’) e significa ‘tessuto’. La letteratura è, in altre parole, lavoro da donna, da chi sa cucire, tessere, *attaccar bottoni*, e da ragni, ecc. ecc., da chi sa fare e disfare la tela, la quale, infatti condivide la TRAMA con le storie raccontate. Pensiamo a Penelope e alla parola *canovaccio* (‘straccio’ ma anche ‘trama’). Per la presenza del «ragno» nella letteratura basti uno sguardo alla poesia di Giudici (in appendice).

Si può obiettare che storicamente scrivono gli uomini e non le donne, ma non si dimentichi che gli uomini sono solo interpreti di questa «magica» voce, tanto che per scrivere un poema, devono chiedere aiuto alla musa.

Scrivere è celare, nascondere. La chiarezza (denotazione) non fa parte della letteratura (connotazione). Chi vuole essere chiaro – parola di Montale – non scriva una storia, ma un saggio più o meno scientifico.

¹ Tereo è sposato con Procne da cui ha avuto Iti. Procne vuole vedere sua sorella Filomela e chiede a Tereo di accompagnare la sorella in Tracia: tuttavia, durante il viaggio, Tereo si innamora di Filomela e la violenta. Tereo dice a Procne dicendo che Filomela è morta: in realtà, per evitare che parlasse e svelasse il suo gesto, le ha tagliato la lingua con una spada e una tenaglia. Ma Filomela «racconta» la sua disgrazia alla sorella tessendo un arazzo. Procne, per vendetta contro il marito, uccide Iti e lo serve in pasto a Tereo. Il re insegue le donne che vengono trasformate in rondine ed usignolo, mentre lui stesso si trasforma in ùpupa.

Il regno della forma. Parte I

Proponiamo la lettura di tre testi poetici e di uno in prosa per dimostrare come la scrittura letteraria (in questo caso poetica) sia un fatto essenzialmente formale e sostanzialmente ambiguo. Siamo sempre di fronte al nostro «maiuscolo» o «MINUSCOLO». Si tratta, evidentemente, di una sintesi estrema che tuttavia ci permetterà di comprendere la questione (tralasciamo volutamente le notizie intorno ai testi, che potremo fornire in altra occasione):

Cecco Angiolieri, *S'i' fossi foco*.

S'i fossi foco, arderei 'l mondo;
s'i fossi vento, lo tempestarei;
s'i fossi acqua, i' l'annegherei;
s'i fossi Dio, manderei' en profondo;

s'i fossi papa, allor serei giocondo,
ché tutti cristiani imbrigarei;
s'i fosse 'mperator, ben lo farei:
a tutti tagliarei lo capo a tondo.

S'i fossi morte, andarei a mi' padre;
s'i fossi vita, non starei con lui;
similmente faria da mi' madre.

Si fossi Cecco com'i' sono e fui,
torrei le donne giovani e leggiadre:
le zoppe e vecchie lasserei altrui.

Da questo testo, che è stato considerato almeno irriverente, si è tratta un'immagine del poeta assolutamente falsa: un poco di buono che vuole male a tutti, un depravato, ecc. ecc. Ma noi non ci stiamo. Cecco sta giocando con noi come il gatto con il topo: il fatto è che tale atteggiamento è tratto dai suoi modelli, dai goliardi del secolo precedente, dai *Carmina Burana*, dalla poesia giocosa... Se leggiamo, infatti, la FORMA del testo, comprendiamo subito che Cecco ci ha proposto la più normale e «benpensante» gerarchia medievale del mondo (e lo ha fatto sottolineandola con la ripetizione, o meglio l'anafora, del «S'i' fossi»: prima quattro volte, poi due, poi ancora due, ma in ordine diverso, infine una sola). Quale sia questa gerarchia, che non è certo quella di un blasfemo eversivo, è evidente: prima gli elementi della creazione del mondo, dal più leggero e aereo al più pesante e basso (fuoco, aria, acqua), a Dio che se ne servirà per creare, e poi giù verso la Terra con il suo papa e con il suo imperatore (di cui dobbiamo notare il secondo posto!), poi verso la famiglia e la vita delle persone normali. Modesto, il nostro Cecco se si mette in fondo alla fila, seguito soltanto, con un lazzo comico finale, dalle donne zoppe e vecchie.

Alfonso Gatto, *Sera di Versilia*

Come il mare deserto stacca il molo
nel cielo puro del tramonto, solo
resta sul tetto di lamiera un fioco
riverbero del giorno. A poco a poco
appassisce nell'aria anche il clamore
monotono d'un grido e nell'odore
largo del vento e della sera stagna
la pineta già d'ombra, la campagna

deserta nei suoi pascoli, nel raro
lume dell'acque. Ora il silenzio è chiaro.
E la notte verrà con l'incantate
terrazze ai balli forti dell'estate,
al novilunio tenero dell'Alpe.

La poesia si presta benissimo a una di quelle letture che, basandosi sulla presunta «poeticità» di certe parole (*riverbero*, *incantate*, ecc.), non svelano assolutamente niente. Il fatto è, di nuovo, essenzialmente formale: si tratta della luce del sole che, in prossimità del crepuscolo, lascia le superfici più basse per salire più in alto toccando la montagna e cedendo alla fioca luce (?) della luna. Si tratta di un riverbero luminoso che si attua nel riverbero, per così dire, delle rime bacciate: solo l'ultimo verso non rima con nessun altro (è, si dice, *irrelato*). Che il sole sia scomparso e non si rifletta su niente? O che il suo riflesso sia ora sostituito dalla luna nascente del novilunio? Quanto al «tenero» che lo caratterizza, si dica che l'aggettivo non è affatto un semplice orpello sentimentalmente suggestivo o evocativo (di quelle suggestioni poetiche che, ripetiamo, paiono dire molto ma che non dicono niente). In Toscana c'è un modo alternativo, tutto popolare, per distinguere la luna crescente da quella calante: luna *tenera* e luna dura.

Importantissime, infine, le sinestesie, cioè gli scambi fra sfere sensoriali diverse («silenzio chiaro», per esempio), perché si sta sperimentando – è il tramonto! – il lento venir meno della luce e la sua resistenza, il suo lento cedere al suono, così che queste due sfere a tratti vengono a sovrapporsi. Insomma, la vicenda di un crepuscolo, ovvero la scomparsa della luce, passa attraverso il codice letterario (sonoro) delle rime e delle sinestesie che rappresentano la cerniera fra luce e ombra.

G. Caproni, *Per lei*.

Per lei voglio rime chiare,
usuali: in -are.
Rime magari vietate,
ma aperte: ventilate.
Rime coi suoni fini
(di mare) dei suoi orecchini.
O che abbiano, coralline,
le tinte delle sue collanine.
Rime che a distanza
(Annina era così schietta)
conservino l'eleganza
povera, ma altrettanto netta.
Rime che non siano labili,
anche se orecchiabili.
Rime non crepuscolari,
ma verdi, elementari.

È chiaro come, in questa amena poesia, Caproni si diverta a svelare i segreti del poeta parlando della sua stessa attività: è attraverso il carattere formale, cioè il codice letterario, delle sue rime (indicate dall'anafora della parola «Rime» lungo tutta la poesia, se si eccettua il distico – due versi – in prossimità dell'espressione «Rime che a distanza | ... | conservino») che viene fuori il carattere della persona ritratta nella poesia (si tratta della madre Annina Picchi).

A. Manzoni, *I promessi sposi* (cap. XXI): ancora maiuscolo/minuscolo

Prega Lucia: «o *Vergine* santissima... fatemi tornar salva con mia *madre*, *Madre* del Signore; e fo voto a voi di rimaner *vergine*».

Qui, *rimaner vergine* non è affatto volgare, né «troppo subitaneo, se non crudo», come ebbe a scrivere nel 1968 Luigi Russo; né ci sembra che la complessa struttura dell'immagine costituisca solo «un ingegnoso parallelismo» volto ad «attenuare la crudezza dell'espressione». Vediamo perché.

Il fatto è che *Vergine*, *madre*, *Madre*, *vergine* sono le due o quattro parole con cui Manzoni esprime l'inesprimibile. Infatti, all'interno di un gioco chiasmico e ossimorico in cui *Vergine* è l'immagine celeste di *vergine*, come *Madre* lo è di *madre*, sia Agnese che Lucia svelano, l'una attraverso la verginità, l'altra attraverso la maternità, il senso del dogma mariano. E Maria realizza in sé due opposte nature.

Manzoni – che sulla figura di Piccarda del canto III e poi sull'incipit del XXXIII canto del Paradiso dantesco, su quel *Vergine Madre, figlia del tuo figlio*, costruì una delle sequenze più importanti del suo romanzo – dimostra che il mondo terreno è un pallido riflesso, minuscolo vorremmo dire, ma non blasfemo, di quello divino. Così, Agnese e Lucia altro non sono che ombre e figure della Madonna, la quale soltanto è *coincidentia oppositorum* e che, sola e naturalmente maiuscola, può essere l'una e l'altra insieme, cioè madre e figlia.

A dimostrazione dell'importanza della forma, si ricorda solo che Manzoni ha dedicato almeno tredici anni a scegliere – risciacquandoli in Arno – i termini, e questi soltanto, di quanto aveva già scritto e organizzato negli anni precedenti². Quanto alla storia narrata, essa è solo il veicolo di messaggi di ben altro peso: la storia dell'amore fra Renzo e Lucia è il «leggero» veicolo di una storia politica e sociale del Seicento e anche dell'Ottocento, ma è, *in primis*, il veicolo di una presa di posizione chiara sulla inaffidabilità della lingua segreta e la necessità di parlare apertamente. Ritorneremo sulla questione, se possibile.

Il punto di vista (o del narratore inaffidabile). Parte I

Alcuni passaggi della *Sirenetta* disneyana ci aiuteranno a capire l'importanza del narratore e del suo punto di vista nel racconto. Sarà a tutti chiaro che l'affidabilità del racconto dipenderà da quella del personaggio che racconta: *Il barone rampante* di Italo Calvino, un romanzo alquanto fiabesco, trova tutta la sua coerenza stilistica proprio nel fatto che il narratore è un bambino, il fratello del barone stesso. È attraverso gli occhi di un bambino che la storia è filtrata.

È ovvio che la forma è collegata strettamente al contenuto.

Per apprezzare le particolari forme assunte dal *punto di vista* nella *Sirenetta*, è però necessario prendere visione della struttura sintattica della narrazione popolare (le «funzioni» di Propp, di cui si allega a parte un prospetto).

Merita quindi ricordare che la *Sirenetta* (che ha numerosi modelli, a partire dalle sirene omeriche per arrivare a quella di Andersen e a quelle della mitologia nordica) narra una tipica storia del mito e poi del folklore. Siamo in presenza di una storia «esogamica», per cui il matrimonio deve avvenire fra individui di società lontane, sconosciute, addirittura nemiche, e «patrilocale», per cui è la moglie che deve andare ad abitare presso il marito e non viceversa. La storia di Enea e Lavinia è esogamica ma non patrilocale.

Ora siamo in grado di apprezzare i punti di vista «polari», opposti, dal basso e dall'alto, perché le due società che si fronteggiano sono opposte, nemiche: da una parte gli *umani* per i quali il mare è il nemico – l'immagine del relitto è eloquente –, dall'altra «il popolo del mare» per il quale gli *umani* sono i nemici – l'immagine di un amo da pesca è altrettanto eloquente –.

Il cannocchiale rovesciato, poi, è, per così dire, una confessione di tecnica letteraria: ribaltamento

² Si allega a parte anche la pagina relativa dell'edizione interlineare.

della prospettiva.

Quanto alla pertinenza della storia, essa è davvero notevole: il fatto che la sirena, creatura «vocale» per eccellenza, debba perdere questa sua caratteristica per entrare nel mondo del futuro marito, è un momento centrale della narrazione, ed è anche particolarmente importante perché le società lontane si fronteggiano proprio – trovandovi motivo di caratterizzazione – sul piano della lingua: I Greci chiamavano *barbari*, cioè «balbettanti», coloro che non parlavano la loro lingua; i Romani, dal canto loro, chiamavano gli Elleni come *Graeci*, cioè appunto Greci, che suona un po' come 'gracchianti'. Così, una forchetta diventa un «arricciaspiccia», sorta di pettine, e una pipa un «soffiablaba», uno strumento musicale (dalla minuta forma di sax).

APPENDICE

G. Giudici, *Lais*

...

Sola eleggendo la fida Dupont
Penelope a capo del letto vegliante
Nel buio del silenzio le trame
Pronta a fissarvi in segni spettri che volitate
Nel non sopito cèrebro e parlate

Ora che mi apparecchio al distacco quotidiano
E con due dita mi sfilo dal cuore
E la conficco nella lana del cuscino
Una spina compagna di dolore —
Se si troncasse il filo di futile bava
Che tiene appesa questa vita di ragno

...

desiderio che della liberazione; se ne ricordò, e risolvette subito ^{tosto}
 di farne un sacrificio. S'alzò, e si mise in ginocchio, e tenendo ^{sacrificio. Si levò —}
 giunte al petto le mani, dalle ^{donde —} quali pendeva la corona, alzò ^{la faccia}
 il viso e le pupille al cielo, e disse: «o Vergine santissima! Voi,
 a cui mi sono raccomandata tante volte, e che tante volte m'a-
 vete consolata! Voi che avete patito tanti dolori, e siete ora
 tanto gloriosa, e avete fatti tanti miracoli per i poveri tribo- ^{pei —}
 lati; aiutatemi! fatemi uscire da questo pericolo, fatemi tornar
 salva con mia madre, Madre del Signore; e fo voto a voi di ^{vergine}
 rimaner vergine; rinunzio per sempre a quel mio poveretto,
 per non esser mai d'altri che vostra.»
 Proferite queste parole, abbassò la testa, e si mise la corona ^{chinò}
 intorno al collo, quasi come un segno di consecrazione, e una ^{d'intorno} ^{consecrazione}
 salvaguardia a un tempo, come un'armatura della nuova mi- ^{ad} ^{un'armadura}
 lizia a cui s'era ascritta. | Rimessasi a sedere in terra, ^{Ripostasi} ^{sul pavimento,} sentí
 entrar nell'animo una certa tranquillità, una piú larga fiducia.
 Le venne in mente quel *domattina* ripetuto dallo sconosciuto
 potente, e le parve di sentire in quella parola una promessa di ^{salvamento}
 salvazione. I sensi affaticati da tanta guerra s'assopirono a poco ^{si assopirono}
 a poco in quell'acquietamento di pensieri: e finalmente, già ^{quel rabbonciamento}
 vicino a giorno, col nome della sua protettrice tronco tra le ^{presso all'aggiornare —} ^{fra}
 labbra, Lucia s'addormentò d'un sonno perfetto e continuo. ^{si addormentò}
 Ma c'era qualchedun altro in quello stesso castello, che ^{v'era altri —}
 avrebbe ^{pur} voluto fare altrettanto, e non potè mai. Partito, o ^{mai non potè —}
 quasi scappato da Lucia, dato l'ordine per la cena di lei, fatta
 una consueta visita a certi posti del castello, sempre con

LE FUNZIONI DI PROPP IN SINTESI

(Vladimir Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*)

Ciascuna delle *funzioni* di Propp ha numerosissime varianti. Le fiabe possono contenere un numero variabile di funzioni (comprese fra 1 e 31), ma sempre nell'ordine crescente. Si deve dire, tuttavia, che le fiabe sono spesso un insieme di *passi* di fiabe diverse, per cui si ha talvolta l'impressione che le funzioni possano anche trovarsi in ordine non crescente.

Potremmo dividere le funzioni seguenti in tre grandi gruppi: il primo comprende le funzioni 1-8, il secondo le funzioni 9-19, l'ultimo le funzioni 20-31. Si tratta di tre tipologie ben precise del racconto: le storie che si concludono con un danneggiamento, quelle che consistono nella ricerca, la cosiddetta «quête», e infine i «nostoi», cioè le storie del ritorno, prima fra tutte l'Odissea.

0. Situazione iniziale

Presentazione dei personaggi e del luogo: «C'era una volta...».

1. Allontanamento

Un personaggio della generazione anziana muore o parte.

2. Proibizione

All'eroe viene fatta una proibizione.

3. Violazione/trasgressione

La proibizione viene violata.

4. Investigazione

Il cattivo cerca di sapere dove si trova la vittima (o altro elemento connesso).

5. Delazione/spia

Al cattivo vengono date notizie sulla vittima.

6-7-8. Inganno e danneggiamento

Il cattivo cerca di ingannare la sua vittima (per impossessarsi di lui o dei suoi beni), che cade nel tranello e subisce un danno («muore»; «è rapito»; «si addormenta» ...)

9-10-11. Bando e partenza

a) nel caso in cui, per esempio, venga rapita una principessa, l'eroe della fiaba sarà colui che parte alla sua ricerca (*eroe ricercatore*) dopo aver letto il bando pubblicato dal re.

b) cacciata dell'eroe (che subisce): nel caso in cui, invece, la storia non presenti un ricercatore, l'eroe sarà colui che subisce il danno.

12-13-14. L'eroe è messo alla prova

L'eroe viene messo alla prova (esaminato o aggredito, ecc.) dal donatore che saggia le sue qualità. Questa reazione e la precedente funzione possono essere triplicate. L'eroe entra in possesso del mezzo magico.

15. Trasferimento spaziale

L'eroe si dirige, o viene portato, nel luogo in cui si trova l'oggetto della sua ricerca (fanciulla rapita, tesoro, ecc.).

16. Lotta

L'eroe e il cattivo si battono in uno scontro diretto (combattimento o competizione: gioco di carte, ecc. ecc.).

17-19. Marchiatura e vittoria

Viene impresso un marchio all'eroe (che, oltre a un marchio sul corpo vero e proprio, come una ferita, può essere anche un oggetto come un anello o un fazzoletto).

20-22. Ritorno e persecuzione da parte del cattivo.

L'eroe ritorna. Il ritorno, spesso, assume le sembianze della fuga.

23. Arrivo in incognito

L'eroe, non riconosciuto, ritorna a casa o giunge in un altro paese.

24. Pretese infondate

Il falso eroe avanza pretese infondate.

25-26. Compito difficile risolto

All'eroe viene affidato un compito difficile (per esempio mangiare una quantità smisurata di cibo o gettarsi fra le fiamme, risolvere un indovinello insolubile, interpretare un segno o la voce di un uccello, ecc.).

27. Riconoscimento

L'eroe è riconosciuto.

28. Smascheramento del falso eroe

29. Trasfigurazione (nuovo aspetto)

L'eroe assume un nuovo aspetto (può semplicemente cambiarsi d'abito o lavarsi).

30. Punizione: Il cattivo è punito.

31. Matrimonio

L'eroe si sposa e viene proclamato re.