

# Discorso sul mondo e discorso sull'io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri\*

## Francesco Roncen

Quanti oggi tra i poeti avrebbero il coraggio di dedicare la propria poesia all'intrattenimento, all'istruzione, al diletto, alla persuasione, alla paretesi? Chi deliberatamente può decidere di costruire in versi un ragionamento esaustivo, di affidare ai versi una storia, un diario, di illustrare coi versi una pratica artistica o tecnica? Proposte del genere suonano antiquate o di *mauvais goût*. Eppure sappiamo che proprio la disposizione versuale è la più fondamentale struttura logica, cioè di discorso, di sostegno di una voce, che il verso rende credibili gli enunciati e li tiene insieme in un'unità organica.<sup>1</sup>

Così scriveva, nel 1995, il poeta e romanziere Edoardo Albinati, accusando la mancanza assoluta di «argomentazione» e «durata»<sup>2</sup> nella poesia del suo tempo e una diffusa riluttanza a comporre in versi una riflessione estesa, un ragionamento esaustivo e un discorso narrativo. Tra le righe dell'intervento si può scorgere anche una denuncia dell'identità di poesia e genere lirico, fenomeno che ha tra le sue conseguenze proprio l'accorciamento delle misure e l'organizzazione del discorso in frammenti privi di sviluppi temporali. Una situazione, a ben vedere, già osservata negli anni Cinquanta da Elio Pagliarani, che nel suo intervento *La sintassi e i generi* affermava:

L'identificazione lirica = poesia (la parte per il tutto) ha, tra i suoi speciosi corollari, l'identificazione del *kind* lirico con il *genre* lirica, dove il primo termine qualifica invece il genere come categoria psicologica, portatore di determinati contenuti dell'opera di poesia – drammatico, epico, lirico,

\* Per i preziosi contributi che hanno fornito alla realizzazione di questo lavoro, ringrazio Luca Zuliani e Francesco Targhetta.

1 E. Albinati, *Appunti su poesia e prosa*, in *La parola ritrovata: ultime tendenze della poesia italiana*. Atti del Convegno nazionale di Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22-23 settembre 1993, a cura di M.I. Gaeta e G. Sica, Marsilio, Venezia 1995, pp. 92-94: p. 92.

2 «Per fare due esempi: l'argomentazione e la durata, appaiono oggi concetti inapplicabili alla poesia», *ibidem*.

didascalico, ecc. – e il secondo qualifica il genere come portatore di tradizioni stilistiche – sonetto, ode, poemetto, ecc.<sup>3</sup>

Pagliarani e Albinati sono solo due esempi, ma mettono in luce un fatto più generale: che l'identità «poesia = lirica», nonostante lo sperimentalismo degli anni Cinquanta e Sessanta, ha superato la prova dei decenni ed è giunta integra fino ai nostri giorni, al punto che chi oggi contesta questo paradigma «si muove attorno a una tradizione egemone senza riuscire a strapparle il primato, come un satellite attorno a un pianeta».<sup>4</sup> Di fronte a questa *impasse* espressiva, percepita ugualmente a distanza di anni e all'interno di coordinate culturali profondamente mutate, Pagliarani e Albinati reagiscono componendo dei romanzi in versi. Il primo è autore della *Ragazza Carla* (1960) e della *Ballata di Rudi* (1995), più tardi raccolti nell'edizione dei *Romanzi in versi* (1997); il secondo, invece, ha pubblicato la *Comunione dei beni* nel 1995, non a caso lo stesso anno dell'intervento sopra citato.

Sul romanzo in versi italiano, ad oggi, si è scritto ben poco. Ciò è dovuto forse alla mancanza di un canone ben definito, ma è anche conseguenza delle difficoltà che questa forma pone alle categorizzazioni della critica, proprio perché il solo termine «romanzo in versi» mette in seria discussione la più immediata delle dicotomie: quella che oppone “romanzo e prosa” da un lato e “lirica e versi” dall'altro e che a partire dal XIX secolo si è rafforzata sempre più fino a condizionare, nel segno della «depurazione anti-comunicativa»,<sup>5</sup> il linguaggio poetico del nostro Novecento. Eppure il romanzo in versi si nutre proprio di questa situazione, dal momento che non esistono “generi ibridi” senza prima un'idea di “generi puri” e che il consolidamento di questi ultimi nel pensiero della critica, degli scrittori e dei lettori favorisce ancor più la nascita di zone di compromesso; più si è rafforzata nel tempo l'opposizione tra lirica e romanzo, dunque, più anche il romanzo in versi, come forma ibrida e sperimentale, ha trovato una valida ragione d'esistenza. In questo processo gioca un ruolo fondamentale anche la distanza prospettica con cui uno scrittore guarda alla propria epoca: l'*Eugenio Onegin* (1823-'33) di Puškin, primo romanzo in versi moderno, nasce proprio dalla distanza culturale e geografica dell'autore, che ha sintetizzato con lucida ironia i fenomeni più comuni del Romanticismo europeo; come un osservatore che sta sulla cima di una montagna guarda in basso e coglie gli elementi più evidenti di un paesaggio altrimenti vario e complesso, Puškin, dalla lontana Russia,

---

Discorso sul mondo e discorso sull'io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri

3 E. Pagliarani, *La sintassi e i generi*, in Id., *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di A. Cortellesa, Garzanti, Milano 2006, pp. 459-460: p. 459.

4 G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005, p. 82.

5 A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Milano 1994, p. 14.

ha potuto gettare uno sguardo d'insieme sulla letteratura occidentale e coglierne gli elementi più visibili: la progressiva semplificazione dei generi letterari, l'identificazione del concetto di poesia con quello di lirica e la dialettica tra "romanzo-prosa-narrazione" da un lato e "lirica-versi-introspezione" dall'altro. Perché da noi si giungesse a una simile consapevolezza era necessaria ancora una distanza storica: bisognava far passare del tempo, lasciare che i paradigmi ottocenteschi si consolidassero, che la critica producesse chiare formalizzazioni (in questo senso hanno giocato un ruolo fondamentale formalisti e strutturalisti) e che la rigidità della situazione, associata a particolari congiunture storiche, spingesse a un superamento dei confini assegnati ai generi letterari.

Nella prima metà del XX secolo la sperimentazione italiana ha seguito soprattutto la via della liricizzazione della prosa, secondo l'idea che il romanzo potesse acquisire autorevolezza mutuando linguaggi e stilemi dalla poesia; ne sono un esempio il *Notturmo* dannunziano, le prose poetiche dei vociani e i pochi e tardi romanzi futuristi.<sup>6</sup> Per comprendere lo sviluppo del romanzo in versi in Italia, invece, è necessario guardare a quei momenti del secondo Novecento in cui la poesia si è avvicinata alla prosa e alla narrazione. Innanzitutto al delicato passaggio tra gli anni Cinquanta e Sessanta, nel seno di quella sperimentazione anti-ermetica in cui si collocano anche le esperienze di Pagliarani e Majorino (quest'ultimo autore del romanzo in versi *La capitale del nord*, del 1959); poi al momento di svolta degli anni Ottanta, quando il romanzo in versi ha ricevuto un'importante spinta sull'esempio della *Camera da letto* di Bertolucci, valicando il confine del nuovo millennio con *La forma della vita* di Cesare Viviani (2005), *Perciò veniamo bene nelle fotografie* di Francesco Targhetta (2012) e l'ancora incompiuto *Il conoscente* di Umberto Fiori; opere, le ultime, che testimoniano come questa forma costituisca ancora una valida opzione sia tra gli autori riconosciuti dalla critica, sia tra i più giovani esordienti.

Ma che ruolo gioca il romanzo in versi nel contesto italiano? E quale il suo posto nella dialettica tra i generi? Innanzitutto va detto che buona parte degli autori opera quasi esclusivamente in ambito poetico, e anche quelli più celebri per le loro opere in prosa (Ottieri e Albinati, per esempio) presentano comunque una produzione lirica non indifferente. Più in generale, le ricerche compiute finora non mi hanno permesso di individuare prosatori sprovvisti di esperienze liriche che abbiano anche composto dei romanzi in versi, per cui la questione va affrontata dalla prospettiva dei poeti e della poesia. A questo punto è necessaria una contestualizza-

6 Maggiori approfondimenti sull'incontro tra lirica e romanzo nel Novecento italiano si possono trovare nella tesi da cui deriva anche il presente articolo: F. Roncen, *Una zona franca tra i generi: il "romanzo in versi" italiano tra il 1959 e il 2014*, tesi di laurea, Università degli studi di Padova, A.A. 2014-2015, pp. 27-41.

zione: il periodo tra gli anni Cinquanta e Settanta rappresenta ancora una fase magmatica per questo “genere”, che andrà invece consolidandosi negli ultimi decenni del secolo per strutture e autonomia. Nel clima post-ermetico del dopoguerra, infatti, il romanzo in versi va inteso come un fenomeno del tutto interno alla sperimentazione lirica, parte di un vasto programma di ampliamento del linguaggio poetico ispirato anche a esperienze d’oltreoceano; Pagliarani, non a caso, concepiva *La ragazza Carla* e la *Ballata di Rudi* come “poemetti” o “drammi in versi”, chiamando in causa «l’indicazione di Eliot sulla forza sociale che acquista la poesia quando è proposta in forma teatrale». <sup>7</sup> Ma nel 1997 lo stesso autore deciderà di separare i due “poemetti” dal resto delle proprie opere e di raccogliarli nella già citata edizione dei *Romanzi in versi*: quasi a dire che il suo tentativo di rinnovare dall’interno le forme poetiche non ha sostenuto la prova del tempo, che i confini della poesia, nell’opinione comune, si sono nuovamente ristretti e che rispetto a questo panorama *La ragazza Carla* e *La ballata di Rudi* rappresentano qualcosa di estraneo, una sorta di zona franca tra lirica e romanzo.

È accaduto, infatti, che tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, anche per reazione alle derive neoavanguardistiche, la poesia ha riacquisito «una sua specificità, una pronuncia ben distinta dalle altre forme della lingua», <sup>8</sup> e lo ha fatto ribadendo l’equazione «poesia = lirica». Non si tratta, però, di una vera e propria regressione, ma di una sintesi delle esperienze passate che segue due principali direzioni: da un lato si valorizza la quotidianità e l’“essere in situazione” dell’io, assegnando ai testi un profilo domestico, diaristico e aneddótico; dall’altro si spinge nuovamente sul versante orfico-sapienziale, secondo una pluralità di soluzioni che vanno dalla «reviviscenza delle forme chiuse e dei metri tradizionali» ad ascensioni a «torridi climi orfici», con un «esaltato elogio del lirismo e dell’io». <sup>9</sup> Più spesso, però, le due direzioni si saldano all’interno dello stesso testo: il poeta si serve dell’aneddoto e della narrazione per evocare un significato altro, cercando nell’esperienza quotidiana il contatto con una dimensione metafisica, esistenziale o spirituale. In altri termini, è come se la lirica avesse sostituito all’immediata verticalità del simbolo le strutture più complesse e narrative dell’allegoria. <sup>10</sup> Questa scelta va interpretata non solo come un compromesso tra una rinnovata istanza orfica e

Discorso sul mondo e discorso sull’io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri

7 Pagliarani, *La sintassi e i generi*, cit., p. 460.

8 E. Testa, *Introduzione*, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1950-2000*, a cura di E. Testa, Einaudi, Torino 2005, pp. v-xxx: p. xxiii.

9 *Ivi*, p. xxiv.

10 L’intuizione è già di Zublena: «Il racconto in poesia oggi vive molto e soprattutto sull’intreccio con l’allegoria». P. Zublena, *Frammenti di un romanzo inesistente. La narritività nella poesia italiana recente*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento, saggi critici e antologia di testi*, a cura di G. Lanchella e E. Elli, Interlinea, Novara 2004, pp. 255-266: p. 265.

il retaggio della sperimentazione post-ermetica,<sup>11</sup> ma anche come un modo per far fronte a una nuova condizione sociale: il ruolo del poeta, infatti, si è ormai svuotato di autorevolezza e la sua parola, se troppo distante dagli oggetti della realtà, rischia di restare inascoltata; per dirla con Claudia Crocco:

Il nuovo soggetto dei versi [...] ha introiettato la perdita di un ruolo, che è diventata un presupposto naturale; si esprime in un contesto ipercompetitivo e disgregato, nel quale non vi è garanzia di riconoscimenti.<sup>12</sup>

Ma attingere alla narrazione non significa assegnare organicità al discorso poetico. La diegesi, infatti, introduce nell'enunciazione un fattore pluridiscorsivo prima quasi estraneo alla lirica,<sup>13</sup> e il soggetto è ora costretto a confrontarsi con individui e presenze che possono dialogare, sostituirsi e contrapporsi a lui, al punto che «il discorso lirico si frantuma e cede, nel corpo stesso della testualità, di fronte alla parola di un personaggio che interferisce apertamente con la dizione dell'io poetante».<sup>14</sup> A tutto ciò va aggiunta anche una questione macrostrutturale: i testi di una silloge, per quanto narrativi, rappresentano pur sempre dei «frammenti» che emergono da una cornice rarefatta, talvolta segnalata da alcuni elementi extratestuali (sotto-partizioni, titoli, raggruppamenti tematici, etc.), ma spesso affidata alla ricostruzione del lettore, che, per dirla con De Rooy, «va alla ricerca di strutture familiari, anche in testi dove tali strutture sono apparentemente assenti».<sup>15</sup> Per fare solo un esempio, Alberto Cadioli ha mostrato come lo stesso Saba – che alla macrostruttura del *Canzoniere* assegnava grande importanza – pur definendo *Trieste e una donna* un «piccolo romanzo», negasse di aver composto un vero e proprio romanzo in versi, perché «ogni vera poesia è sempre, alle origini, una poesia d'occasione» e il libro di poesia nasce aggiungendo «pietra su pietra» come fa un muratore con la sua casa.<sup>16</sup> Con ciò non voglio negare la progettualità dei

Francesco  
Roncen

- 11 Mi riferisco al neosperimentalismo, ma anche alle poetiche individuali di autori come Caproni, Sereni, Giudici e l'ultimo Montale.
- 12 C. Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Carocci, Roma 2015, p. 160.
- 13 Bachtin vedeva proprio nella pluridiscorsività la distinzione tra romanzo e poesia: «Il romanzo è pluridiscorsività sociale, a volte plurilinguismo, e plurivocità individuale artisticamente organizzate. [...] Il mondo della poesia, qualunque siano le contraddizioni e i conflitti insolubili che vi scopre il poeta, è sempre illuminato da una parola unitaria e indiscutibile. Le contraddizioni, i conflitti e i dubbi restano nell'oggetto, nelle idee, nelle emozioni, insomma nel materiale, ma non passano nella lingua. Nella poesia la parola sui dubbi deve essere, come parola, indubitabile». M.M. Bachtin, *Dalla preistoria della parola romanzesca*, in Id. *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino 2001, pp. 407-444: p. 453.
- 14 E. Testa, *Antagonisti e trapassanti: soggetto e personaggi in poesia*, in Id., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 11-32: p. 26.
- 15 R. De Rooy, *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche & esercizi di lettura*, Franco Cesati Editore, Firenze 1997, p. 64.
- 16 U. Saba in A. Cadioli, *Il "romanzetto" di «Trieste e una donna»*, in «Moderna», II, 2, 2000, pp. 71-92: p. 72.

canzonieri, ma evidenziare che il macrotesto deriva sempre, in queste opere, da una «sintesi dell'eterogeneo», dall'«accostamento di testi autonomi e spesso distanti sul piano cronologico, metrico-stilistico o tematico»<sup>17</sup> secondo rapporti paradigmatici, cioè a distanza. A sostegno di ciò, ecco le critiche mosse da Niccolò Scaffai a una ricostruzione in progressione del macrotesto poetico:

Ancora più ambigue sono la valenza e la stessa natura della progressione di senso. Già si è avuto modo di sottolineare i problemi legati a tale aspetto; riepilogando, si può osservare qui come la progressione: 1) vada privata del crisma della necessità attribuitole dal metodo strutturale, dal momento che la progressione cambia rotta in base alla disposizione che i testi ricevono (e non viceversa); la concezione tradizionale merita, insomma, critiche simili a quelle mosse contro la precedenza della *fabula* rispetto all'intreccio; 2) non coincida con il contenuto semantico del libro ma con la linea narrativo-fattuale a cui può essere spesso riconosciuta, al massimo, una funzione veicolare; 3) sia spesso il risultato di una stratificazione cronologica dei testi, rappresentando, cioè, il riflesso della vicenda personale dell'autore; 4) non sia affatto indispensabile perché un libro di poesia possa essere considerato tale.<sup>18</sup>

Infine, anche in quei canzonieri in cui è presente una *fabula* o un intreccio (viene subito in mente *Il seme del piangere* di Caproni), il fatto stesso che il poeta scelga di procedere per episodi tradisce il suo interesse per l'aspetto attimale della poesia. Nelle sillogi, insomma, anche in quelle a più alto tasso di narrativa, gli autori si esprimono sempre per attimi ed epifanie, con una continua «interruzione della catena cronologica che lega gli istanti della vita fra loro»<sup>19</sup> e che nei romanzi è assicurata invece dalla trama.<sup>20</sup>

Come dimostrerò più avanti, in questo contesto il romanzo in versi agisce sia nel senso della continuità, sia in quello di un superamento. Della continuità perché, con la lirica, condivide l'avvicinamento alla prosa e il bisogno di assegnare un ruolo centrale alla parola dell'io; di un superamento perché, per sfuggire alla frammentarietà del linguaggio lirico, gli autori di

Discorso sul mondo e discorso sull'io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri

17 N. Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Le Monnier Università, Firenze 2005, p. 100.

18 *Ibidem*.

19 Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 213.

20 Sulla frammentarietà della lirica contemporanea si veda ancora: «Accentuando la deriva immanente alla struttura della forma lirica, la poesia degli ultimi due secoli tende a calcare la natura attimale ed epifanica del monologo soggettivo, come se la frantumazione si fosse diffusa all'interno dell'esperienza stessa e avesse separato i pochi momenti di vita significativa dal corso insensato di un destino sempre uguale» (*ibidem*). Ma anche Zublena, proprio parlando dell'allegoria in poesia, afferma che il «desiderio narrante resta inespresso, si nasconde nei blanks, nelle falle della narrazione», e aggiunge: «ecco perché i buchi sono le parti più importanti di questi racconti: al poeta il coraggio e il rischio di continuare a narrare, nonostante il buio si espanda, i frammenti siano sempre più opachi e irriconoscibili, il tempo disarticolato e sfuggente» (Zublena, *Frammenti*, cit., p. 266).

questi testi ricorrono a una palese macrostruttura narrativa con cui articolare in modo esteso, organico e soprattutto ininterrotto il proprio discorso. È la struttura, quindi, a giocare un ruolo fondamentale, benché l'intento sia quello di dare spazio a discorsività di ben altro tipo: come si vedrà, il ricorso a una trama, elemento proprio del genere romanzesco, è solo un mezzo per veicolare istanze liriche nel segno della durata e dell'argomentazione.

Quali siano queste istanze, e come possano giovare di una macrostruttura narrativa, lo dirò analizzando alcuni romanzi in versi pubblicati in Italia tra la fine degli anni Cinquanta e il 2014. Qui di seguito riporto il corpus completo delle opere, ciascuna affiancata dal rispettivo anno di pubblicazione (fatta eccezione per il terzo dei *Romanzi naturali* di Giorgio Cesarano, edito postumo nel 1980 a cura di Giovanni Raboni):

1	<i>La capitale del nord</i> – G. Majorino	1959
2	<i>La ragazza Carla</i> – E. Pagliarani	1960
3-5	<i>Romanzi naturali</i> <sup>21</sup> – G. Cesarano:	[1964-'69] 1980
	<i>I Centauri</i>	1967
	<i>Il sicario, l'entomologo</i>	1969
	<i>Ghigo vuole fare un film</i>	[1969] 1980
6	<i>La corda corta</i> – O. Ottieri	1978
7	<i>La camera da letto</i> – A. Bertolucci	1984-'88
8	<i>La ballata di Rudi</i> – E. Pagliarani	1995
9	<i>La comunione dei beni</i> – E. Albinati	1995
10	<i>La forma della vita</i> – C. Viviani	2005
11	<i>Perciò veniamo bene nelle fotografie</i> – F. Targhetta	2012
12	<i>Il conoscente</i> – U. Fiori	2014

Questo elenco non accoglie tutti i romanzi in versi composti in Italia a partire dagli anni Cinquanta. Uno studio del genere, infatti, oltre a richiedere spazi di analisi molto più ampi, è ancora ostacolato dalla mancanza di un canone ben definito e di una chiara comprensione di che cosa rientri davvero nella categoria e che cosa, invece, ne vada escluso. Dovendo fare una selezione, ho scelto i testi che ritengo più esemplari e che sono già stati definiti dagli autori stessi o dalla critica dei veri e propri "romanzi in versi".<sup>22</sup> Attraverso l'analisi delle opere cercherò di far luce su questo

21 I primi due *Romanzi naturali* sono stati pubblicati in «Nuovi Argomenti» rispettivamente nel 1967 e nel 1969, mentre il terzo è rimasto inedito fino all'edizione postuma del 1980.

22 Per una disamina più accurata dei criteri di selezione sono costretto a rimandare all'*Introduzione* della mia già citata tesi di laurea *Una zona franca tra i generi: il "romanzo in versi" italiano tra il 1959 e il 2014*, aggiungendo che, oltre alla consapevolezza autoriale e alle definizioni della critica, mi sono basato anche su un criterio cronologico: ho voluto proporre, senza eccessivi squilibri, almeno un romanzo in versi per ogni decennio, dal 1959 ai giorni nostri. Tra i testi esclusi da questo intervento, ma che rispecchiano generalmente le categorie che proporrò, segnalo *Il piccolo almanacco di Radetzky* (1983) e *A Sarajevo il 28 giugno* (1984) di Gilberto Forti, *L'opera lasciata sola* (1993) di Cesare Viviani, *La buranella* (1996) di Bianca Tarozzi e *Sirena Operaia* (2000) di Alberto Bellocchio. Per una analisi approfondita del secondo romanzo in versi di Forti rimando ancora, e me ne scuso, a Roncen, *Una zona franca tra i generi*, cit.

ambito di studio ancora poco esplorato e di produrre una prima disamina del fenomeno che attraverso, decennio dopo decennio, più di mezzo secolo di letteratura, dalla svolta degli anni Cinquanta fino ai giorni nostri.

Nell'intento di evidenziare alcuni elementi di continuità, ho raggruppati il corpus in tre categorie che tengono conto dei rapporti tra macrostruttura e istanze poetiche veicolate (una quarta sezione, invece, riguarda i *Romanzi naturali* di Cesarano).<sup>23</sup> Per una maggiore completezza sarebbe opportuno discutere anche le strategie prosodiche, ma si tratta di un argomento vasto e complesso che richiede spazi autonomi e raggruppamenti fondati su criteri diacronici. Su questo aspetto, dunque, tornerò prossimamente; per ora dirò solo il minimo indispensabile per comprendere le istanze discorsive dei nostri testi, rimandando per un approfondimento alla mia tesi di laurea *Una zona franca tra i generi: il "romanzo in versi" italiano tra il 1959 e il 2014*,<sup>24</sup> da cui deriva anche il presente lavoro.

### 1. Un'immagine totale dell'esistenza: la parola dell'autore in *La capitale del nord*, *La forma della vita*, *La ballata di Rudi* e *La ragazza Carla*

In questo primo gruppo di opere gli autori propongono un'immagine totale dell'esistenza e compiono una riflessione a carattere ideologico, sociale o spirituale. È un'istanza totalizzante che la lirica del secondo Novecento, specialmente quella più recente, fatica ad accogliere, anche per la svalutazione del ruolo sociale del poeta. Nei romanzi in versi, grazie alla macrostruttura, questo tipo di discorso si riattiva sia nella sua forma più immediata, tutta rivolta verso l'esterno (in questo paragrafo), sia nel compromesso con una dimensione biografica e introspettiva, come mostrerò invece nel paragrafo 3.

#### 1.1.

Iniziamo con *La capitale del nord* di Giancarlo Majorino, pubblicata per l'editore Schwarz nel 1959. L'opera esibisce una macrostruttura di fatto poco narrativa, fondata su gesti e vicende di alcuni personaggi che nell'insieme costituiscono un quadro della Milano post-bellica. Benché l'autore l'abbia definita una «storia in versi», dunque, si concorderà con Maurizio Cucchi nell'affermare che:

più che una vera e propria "storia", *La capitale del nord* è un grande contenitore, nel quale entrano, ordinati secondo equilibri e ritmi precisi, situazioni molteplici e volti di personaggi diversi, riflessioni o stacchi lirici,

<sup>23</sup> Non perché l'opera si discosti particolarmente per istanze dal resto del corpus, ma perché, per la sua articolazione nel tempo e per alcune particolarità stilistiche e compositive, è bene che venga considerata singolarmente e nella sua totalità.

<sup>24</sup> Roncen, *Una zona franca tra i generi*, cit., pp. 195-237.

nella fluidità di un tempo narrativo. Nel quale, peraltro, ciò che conta non è un evolversi dei fatti, uno snodarsi di vicende, quanto l'incrociarsi continuo di impulsi vitali e guasti già vistosi, nel corpo di una società che è ancora giovane, uscita com'è dalla guerra da poco più di un decennio.<sup>25</sup>

Il romanzo è suddiviso in tre sezioni. Nella prima appaiono già tutti i personaggi, eccetto Virginia e i relativi genitori, che sono introdotti all'inizio dalla seconda parte. Alcuni caratteri svolgono ruoli strutturalmente importanti, come Vittorio e la moglie Lucy, il padre di Gianni, Gianni e l'amico Carlo, Aldo Dominici e la già citata Virginia; altri, invece, sono destinati a scomparire quasi immediatamente; a questi va poi aggiunta una massa anonima di operai, impiegati, scioperanti e cittadini cialtrieri. Tutta la storia si basa su caratteristiche e abitudini di individui statici e privi di una vicenda da raccontare, al punto che alla fine della prima sezione l'autore può facilmente tracciarne un ritratto in appena pochi versi (I, 376-381):

Siamo usciti qualcuno (Carlo) è entrato  
in politica Gianni fa il poeta

378 – che bella storia quanti personaggi –  
Odio di Lucy al mondo con il quale  
Vittorio è in armonia il padre di Gianni  
tranquillo con la porta chiusa a chiave  
[...]<sup>26</sup>

Nella seconda e terza parte le vicende dei personaggi iniziano a intreciarsi (in particolare, l'introduzione di Virginia dà avvio alla sua relazione con Gianni), ma a ricoprire un ruolo centrale è sempre la Milano post-bellica, prima tratteggiata come un inferno dantesco percorso da Gianni e Carlo (l'uno poeta, come Virgilio, l'altro uomo politico, come Dante):

Così vanno gli amici finché s'ode  
dalle vetrate d'un locale uscire  
diverse lingue orribili clamori  
risate suoni sordi muri  
327 zaffate di sudori soffocati  
e Carlo chiede a Gianni che risponde  
essere questi luoghi di persone  
viventi senza infamia e senza lode  
[...]  
339 guarda e passa  
Carlo che il mondo è semplice e coperto

25 M. Cucchi, *Introduzione*, in G. Majorino, *La capitale del nord*, Edizioni dell'Arco, Milano 1994, pp. 1-4; pp. 1-2.

26 Majorino, *La capitale del nord*, cit., p. 21.

di stoffe denso di contraddizioni  
[...]

344 quand'ecco verso loro alzato urlare  
un uomo nero con gli occhi di bragia  
in bici «attenti figli di cani»<sup>27</sup>

poi, nel finale, apostrofata dal narratore e descritta come un campo di battaglia, una continua guerra tra servi e padroni, tra vincitori e vinti (III, 511-513):

*Città non vedo più porte né archi  
512 né ponti né frontiere ma realtà  
di doppio campo d'uomini nemici*<sup>28</sup>

Ciò che più emerge dalla rappresentazione della città, tuttavia, è la riflessione che su di essa può compiere Majorino, come è evidente già nell'apostrofe proemiale, carica di pathos e ben circoscritta in corsivo (*O mia città...*, 1-14):

*O mia città vedo le porte gli archi  
che un tempo limitavano il tuo cauto  
intrecciarsi di case strade parchi  
oggi spezzarti come una frontiera  
5 o come una catena di pontili  
congiungere le tue zone più vili  
ai box del centro dove grandi banche  
rivali o consociate in busta chiusa  
da vita o morte in crediti d'usura  
10 legate col cordone ombelicale  
del capitale e in loro trasformate  
e quelle in questa ritmica simbiosi  
le sedi razionali dell'industria  
con l'asino alla mola e in nuovi impianti*<sup>29</sup>

Lo stesso registro è poi riproposto qua e là lungo il testo con attribuzione imputabile ora all'autore ora al suo alter ego Gianni, fino alla ripresa finale sopra citata. Nel resto dell'opera invece, in contrasto con queste serie di endecasillabi sciolti, solenni e mai derisori, Majorino ricorre a una prosodia «ironicamente cadenzata»<sup>30</sup> con cui deforma sarcasticamente le vicende dei personaggi; ne riporto solo un esempio, dove l'autore riprende la forma “canzonetta” sfruttando misure brevi, assenza di inarcature e ruolo demarcativo della rima (I, 106-111):

Discorso sul mondo e discorso sull'io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri

27 *Ivi*, pp. 50-51.

28 *Ivi*, p. 57.

29 *Ivi*, p. 5.

30 Cucchi, *Introduzione*, cit., p. 3.

Guardando le inserzioni	26
il laureato va	46
108 come una bella barca	146
traversa la città	26
posteggi piazze tram	246
in biblioteca stop <sup>31</sup>	46

Dal tono della narrazione emerge dunque una mancanza di pluridimensionalità romanzesca: la dizione, generalmente sarcastica e deformante, rafforzata dalle apostrofi cariche di pathos, elimina l'autonomia discorsiva dei personaggi e riduce la corallità a «dominio della parola parenetica dell'autore sulla voce del "popolo" ingenuo». <sup>32</sup>

Voce patetica del narratore, sarcasmo e stilizzazione: a ben vedere vi sono tutti gli elementi per connotare la *Capitale del nord* come un romanzo umorista, simile a quelli degli autori che Bachtin ha definito «predecessori di Dickens», in cui «la distanza è più netta» e «l'esagerazione è maggiore»; <sup>33</sup> dove, in altre parole, vicende e personaggi sono solo il mezzo per svolgere una riflessione autoriale che si connota come una nuova «parola autoritaria».

## 1.2.

Un simile intento di dar voce all'ideologia dell'autore si incontra anche nella *Forma della vita* (2005) di Cesare Viviani, definita dal poeta stesso un grande affresco dell'esistenza. Anche in questo caso troviamo in esergo una lirica di marca autoriale, in cui è espresso il quesito etico e religioso che sta alla base di tutti i trentasei capitoli del romanzo: «Perché la mente si ostina a cercare il male?». Rispetto a Majorino, Viviani compie una riflessione più pacata, sostenuta da un verso lungo che è talvolta un «endecasillabo eccedente», altre volte un verso «composto dall'unione di due misure tradizionali» <sup>34</sup> e in grado di ospitare la frase senza forzature e tensioni (II, 1-5):

Contemporanei scorrono eventi e attività  
 e quando si è occupati in un affare –  
 semplice compito quello di intrecciare un serto,  
 4 mentre ogni altra cosa va avanti –  
 è più che giusto chiedere: «Che qualcuno ci aiuti!» <sup>35</sup>

Questa misura, però, accoglie anche ripetizioni sintattiche e lessicali di matrice whitmaniana che conferiscono religiosa solennità al discorso del narratore, tradendone così il forte intento parenetico.

31 Majorino, *La capitale del nord*, cit., p. 10.

32 P. Zublena, *Narratività (o dialogicità?)*. *Un addio al romanzo familiare*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, pp. 48-85: p. 65.

33 M.M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, cit., pp. 67-230: p. 116.

34 C. Viviani, *La forma della vita*, Einaudi, Torino 2005, p. 189.

35 *Ivi*, p. 12.

L'importanza assegnata all'espressione autoriale, del resto, emerge già nella macrostruttura: dalla lirica iniziale fino al cap. XXIX Viviani intesse una complessa rete di vicende che produce un'illusione di continuità diegetica, ma che è di fatto costruita su rapporti di contiguità spaziale o affettiva tra i personaggi (A è amico di B; A vive o si trova nello stesso luogo di B, e così via). Per fare un esempio: al cap. I sono introdotti i personaggi di Alessandro Fontana e del padre, impegnati in una conflittuale conversazione telefonica; tutto fa presagire l'inizio di un romanzo a impianto narrativo in cui questi due "caratteri" ricoprono un ruolo di maggiore o minore importanza. Ma non è così: dopo appena undici versi il narratore abbandona definitivamente la figura del padre e concentra il suo discorso su Alessandro Fontana, alternando informazioni biografiche e caratteriali a lunghe riflessioni personali. A un certo punto viene detto, quasi *en passant*, che Alessandro ha un amico, certo Giovanni Dossi, insegnante, e su quest'ultimo viene gradualmente trasferita l'attenzione del lettore. Alessandro Fontana scompare e non riapparirà più in nessuna delle sezioni successive; Dossi, invece, è ancora presente al cap. II e appare anche all'inizio del cap. III, soltanto, però, come pretesto per introdurre un terzo personaggio, l'amico garagista Di Benedetto, il quale a sua volta ha per cliente un certo Roberto Sala, che Dossi conosce e che ha casualmente incontrato un giorno proprio nel garage di Di Benedetto. Il narratore inizia allora a parlare di Sala, e anche di Dossi non si saprà più nulla. Sulla base di queste relazioni l'autore intreccia le storie di decine e decine di personaggi curandosi di non interrompere quasi mai la vicenda alla fine di un capitolo, al punto che Alessandro Fontana è legato da un filo sottile e apparentemente narrativo all'ultimo individuo della serie. L'ingannevole continuità suggerita dalla struttura è il mezzo con cui Viviani compone la propria visione totale della realtà: ogni aneddoto è commentato, giudicato, inserito in un più ampio contesto morale e spirituale e i personaggi, in definitiva, risultano meri strumenti al servizio della riflessione autoriale. Il procedimento è palesato nella parte finale dell'opera: ai capp. XXX-XXXII questo o quell'individuo lasciano il posto alla descrizione delle masse cittadine, fatte di "tipi" più che di persone; in altre parole la prospettiva si fa più ampia, come se l'autore si distanziasse dalle storie dei singoli per trarre una visione d'insieme del suo affresco vivente. Negli ultimi capitoli il processo è portato a termine sostituendo all'ambiente cittadino quello della campagna, dove la presenza umana è ridotta al minimo e domina incontaminata la natura (XXXIII, 38-57):

(A forza di vedere fatti e fautori  
non si riesce più a vedere la materia pura.  
A forza di ascoltare le creature,

41 non si riesce più ad ascoltare il Creatore).

[...]

---

Discorso sul mondo e discorso sull'io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri

L'intelletto esercitato, nella metropoli,  
 55 dalle tante prove di abilità, di adattamento  
 può pigramente riposare  
 in questo piccolo paese.<sup>36</sup>

Nella natura si esprime il puro ritmo del Creato, che è pura esistenza senza parola, divina ineffabilità, per cui nel finale cala la sera («tra poco è buio») e con essa il silenzio, mentre tutte le cose si fondono nella totalità della creazione.

Francesco  
 Roncen

### 1.3.

Sulla base di alcuni personaggi piatti ed emblematici è possibile fornire un'interpretazione anche della *Ballata di Rudi* (1995), che di primo acchito si presenta come un universo caotico di dialoghi, monologhi ed espansioni introspettive talvolta rasenti la «schizonarrazione in versi».<sup>37</sup> Ciò che colpisce fin da subito è la quasi assenza del personaggio che dà il titolo all'intera opera: Rudi, infatti, appare come protagonista solo ai capp. I-III, ritorna brevemente al cap. X per segnalare un cambio di ambientazione (dalla Rimini delle prime sezioni, collocate nella stagione estiva, alla Milano in cui lavora durante l'inverno) e ricompare per l'ultima volta ai capp. XX e XXI, l'ultimo dei quali ci informa, sorprendentemente *en passant*, della sua morte. Ma osservando più attentamente il testo ci si accorge che Rudi, in quanto simbolo della corruzione morale, gioca un ruolo di massima importanza nella struttura, funzionando da punto di riferimento per lo sviluppo delle tematiche principali, dal disagio sociale del dopoguerra al mondo corrotto della finanza, della malavita e del riciclaggio di denaro. A lui si contrappone un altro «carattere» emblematico, Nandi, anziano pescatore romagnolo che compare per la prima volta al cap. VIII e che ci viene presentato come un uomo laborioso, rappresentante di «un sapere tradizionale e senza tempo»,<sup>38</sup> ostinato a continuare nel suo lavoro perché «non ha senso pensare / che s'appassisca il mare».<sup>39</sup> Questi versi costituiscono anche il *refrain* della *Ballata* e scandiscono, nelle loro varianti positive e negative, tutti i principali momenti del romanzo: alla fine del cap. IX, ad esempio, sono ripetuti dalla voce narrante in prospettiva antitetica (IX, 25-30):

Adesso che si affoga nella roba  
 [...]

30 E invece ha senso pensare che s'appassisca il mare.<sup>40</sup>

36 *Ivi*, p. 168.

37 Zublena, *Narratività (o dialogicità?)*, cit., p. 74. Il termine è coniato da Zublena in riferimento ad alcune modalità narrative in cui lo scrittore scinde il proprio Io «in Io parziali, personificando in più eroi i conflitti che agitano la propria vita interiore» (*ivi*, p. 73).

38 A. Cortellessa, *Introduzione*, in Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, cit., pp. 7-54: p. 48.

39 E. Pagliarani, *La ballata di Rudi*, in Id., *Tutte le poesie (1946-2005)*, cit., IX, 13-14, p. 278.

40 *Ivi*, p. 279.

e sono poi riproposti con tono resistenziale («epperò ha senso pensare / che s'appassisca il mare») alla fine del cap. XXIII, il *Trittico di Nandi*, che rappresenta la “parentesi alchemica” dell’opera, il momento in cui si «smaterializza ogni valore»<sup>41</sup> e si impone definitivamente il mondo della finanza e dell’oro – quest’ultimo connotato, «mediante l’atto della fusione», nella sua «sostanza volatile»;<sup>42</sup> infine, suggellano l’intera opera al cap. XXVI con una sfumatura in bilico tra ironia e serietà, essendo il discorso soggetto all’ambigua posizione del narratore, qui un osservatore discreto e disposto a mutare il proprio punto di vista nel corso del tempo. Sulla scorta del *refrain* e dell’opposizione Rudi-Nandi si può dunque ricostruire la macrostruttura dell’opera, che è di fatto un grande affresco dei mutamenti sociali avvenuti in quasi mezzo secolo di storia italiana, dai traumi dei deportati ai nuovi disagi giovanili, dall’incrinarsi del sapere tradizionale alla nuova cultura dell’oro e della finanza. In altri termini, ci si trova di fronte all’immagine di un’intera epoca nel suo sviluppo diacronico – e in questo senso narrativo –, dove il dialogo tra molteplici voci e punti di vista, benché a distanza, gioca un ruolo di primaria importanza.

La maggiore peculiarità dei romanzi in versi di Pagliarani, del resto, risiede proprio nell’istanza pluridiscorsiva, che si spiega come sperimentale alternativa all’egocentrismo dell’io, percepito dall’autore anche nelle sue stesse sillogi:

Dall’uscita delle *Cronache*, nella tarda primavera dello stesso anno, ma probabilmente anche da un anno prima, mi preoccupava il peso, che mi pareva eccessivo, delle mie vicende personali sulla mia poesia e m’era diventata pesante nello scrivere la “tirannia dell’io” [...]. Quindi per lottare contro “l’ineluttabile” avevo deciso di comporre un poemetto narrativo, con la sua brava terza persona, che si occupasse di vicende contemporanee che non mi riguardassero troppo direttamente.<sup>43</sup>

Questa plurivocità costituisce un caso unico nel nostro corpus, poiché i romanzi in versi, come si è visto già per Majorino e Viviani, tendono a sfruttare la cornice narrativa per costruire una riflessione incentrata sull’io poetico e sulla sua parola. Da questo punto di vista Pagliarani deve essere considerato uno dei maggiori sperimentatori del nostro Novecento, tanto nel campo della lirica, quanto, e soprattutto, in quello del romanzo in versi.

Nella *Ballata di Rudi* questa istanza, visibile già nella macrostruttura, si serve anche del trattamento prosodico: ogni capitolo è composto da serie estese di versi lunghi irriducibili alla composizione di misure sillabi-

---

Discorso sul mondo e discorso sull’io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri

41 Cortellessa, *Introduzione*, cit., p. 46.

42 *Ibidem*.

43 E. Pagliarani, *Cronistoria minima*, in Id., *Tutte le poesie (1946-2005)*, cit., pp. 464-465.

che o ritmiche,<sup>44</sup> nel cui magma discorsivo si fondono le voci dei personaggi e del narratore senza soluzione di continuità; eccone un esempio (XIX, 7-13):

- Il primo mese è andato molto bene tre per cento, c'è un guadagno di trentamila lire  
 il tuo stipendio zia, il tuo vecchio stipendio o quasi, ha detto Marco  
 e se li mettevi tutti e dieci ne beccavi trecentomila che nemmeno l'Agha Kahn.
- 10 Sì, ce n'ha buttato la metà, ma è più nervosa com'è sta storia che non dorme più  
 No preoccupa con gli interessi delle azioni a giugno ti farai la tivvù  
 e chi se ne importa del sonno se c'è la televisione la sera e chi se ne importa del cinema più.<sup>45</sup>

Francesco  
 Roncen

Come si può osservare, il discorso non subisce le implosioni sintattiche e semantiche della neoavanguardia, ma l'omissione della punteggiatura e dei necessari segni diacritici produce comunque uno stato di disorientamento. Ne consegue che l'assegnazione degli enunciati resta sempre incerta e l'immagine storica della società italiana viene affidata al relativismo della parola poetica e a una personale ricostruzione del lettore.

#### 1.4.

Strutturalmente diverso, invece, è il primo romanzo in versi di Pagliarani, la *Ragazza Carla* (1960), dove il materiale narrativo è organizzato in maniera molto più lineare; come ha osservato Paolo Zublena:

*La ragazza Carla* è un poema narrativo in cui esistono ancora un certo grado di continuità diegetica, un *plot* facilmente individuabile e inequivoco, una protagonista («Carla Dondi fu Ambrogio di anni / diciassette primo impiego stenodattilo / all'ombra del Duomo») e dei coprotagonisti ben individuati e con un ruolo riconoscibile, una scena – infine – topograficamente delineata (la città di Milano, per tanti versi il centro tematico del poema).<sup>46</sup>

L'opera è anche un romanzo di formazione suddiviso in tre parti che narra la vicenda di Carla Dondi, giovane dattilografa milanese assunta alla *Transocean limited import export company* (dove incontra Aldo, giovane con cui intesse una relazione amorosa) e costretta ad accettare le umiliazioni

44 Fausto Curi ha scritto che «sulla metricità della *Ballata di Rudi* può sembrare lecito nutrire dei dubbi». F. Curi, *Miscelazione e polifonia in Elio Pagliarani*, in Id., *Gli stati d'animo del corpo. Studi sulla letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Pendragon, Bologna 2005, pp. 167-180: p. 175.

45 Pagliarani, *La ballata di Rudi*, cit., p. 310.

46 Zublena, *Narratività (o dialogicità?)*, cit., p. 60.

del suo datore di lavoro, Mr. Praték, fino a far propria una sorta di “morale dell’adattamento”: nel finale Carla si conforma alle regole della società e del mondo del lavoro sostituendo alla sua fuga iniziale un atteggiamento di ostentata accondiscendenza (III 7, 2-6):

[...] Carla impara  
a mettersi il rossetto sulle labbra: ci deve  
4 essere in un cassetto  
un paio di calze di nylon, finissime  
bisogna provarle.<sup>47</sup>

Anche qui la pluridiscorsività gioca ruolo fondamentale, benché sia raggiunta per vie diverse rispetto alla *Ballata*. All’interno di ogni capitolo, infatti, il discorso è strutturato in gruppi strofici o versali ben definiti (ricorrente è l’uso di gradini e di spaziatore verticali e orizzontali), composti dalla mescolazione di misure sillabiche e cola sintattici. Dall’alternanza di questi “gruppi” scaturisce anche il confronto dei punti di vista, mentre la plurivocità è garantita dall’ambiguità del contesto narrativo: (I 5, 1-12):

Nerina l’ha trovato e s’è sposata,  
sono saliti insieme tante volte  
3 sul tram, che è parso naturale lui  
la guardava bene, senza asprezza  
e senza incanto – e non ce n’era  
tanti

S’è sposata pulita  
8 anche se s’era spinta un poco avanti  
e il viaggio di nozze è restato una promessa  
per più buoni anni avanti.

Ma Nerina non è stata fortunata  
12 Nerina non ha fatto un buon affare  
[...]<sup>48</sup>

In questo passo, ad esempio, ci si può chiedere: è un unico narratore a parlare o sono le voci della gente, come più volte accade nel corso del poemetto? Quali parole appartengono al punto di vista di Nerina e quali, invece, al giudizio del narratore o degli altri? La stessa ambiguità si riscontra anche in un più celebre passaggio della seconda sezione (II 2, 18-24), che ritrae Carla mentre «spiuma i mobili» dell’ufficio e guarda alla finestra:

---

Discorso sul  
mondo e discorso  
sull’io: forme  
della narrazione  
e istanze poetiche  
nei romanzi  
in versi italiani  
dal 1959 ai giorni  
nostri

47 E. Pagliarani, *La ragazza Carla*, in Id., *Tutte le poesie (1946-2005)*, cit., p. 153.

48 *Ivi*, p. 128.



## 2. Alla ricerca di se stessi

Se nella sezione precedente lo sguardo del poeta era tutto rivolto alla realtà esterna e alla società contemporanea, nei romanzi in versi di questo secondo gruppo l'autore si ripiega su se stesso e compie un'indagine introspettiva e biografica di ampio respiro grazie a una macrostruttura narrativa. Si tratta, nello specifico, della *Camera da letto* di Bertolucci e del *Conoscete* di Umberto Fiori.

### 2.1.

Le opere analizzate fin qui mostrano la sovrapposizione di due direzioni discorsive e strutturali: una lineare e narrativa, l'altra circolare, riflessiva ed espansiva. Qualcosa di analogo accade anche negli altri romanzi in versi, a partire dal più celebre, *La camera da letto* (1984-'88) di Attilio Bertolucci. Qui la sovrapposizione si realizza nel rapporto tra due differenti temporalità: da un lato quella naturale degli anni, delle stagioni, delle ore, lineare ma allo stesso tempo circolare e ripetitiva; dall'altro il tempo del soggetto, privo di leggi fisiche, passibile di infinite dilatazioni ed espansioni. L'incontro tra queste due dimensioni avviene proprio nei termini di un contrasto tra cornice strutturale e modalità narrative. Infatti, benché parlando della *Camera da letto* si faccia spesso riferimento al procedimento della *rêverie*, ovvero a intermittenti epifanie innescate da percezioni sensoriali, nella macrostruttura Bertolucci ricorre a tutt'altra strategia; come ha osservato Paolo Lagazzi, nella *Camera da letto* «la *rêverie* non basta più a descrivere il libro: ora è proprio il romanzo a giocare il suo ruolo, il suo destino». <sup>54</sup> Il contenuto onirico e a tratti sfuggente dell'opera è completamente organizzato sulla più solida e antica modalità narrativa, alle origini tipica della storiografia: l'annalistica. È lo stesso narratore a suggerire una lettura in questo senso, affermando, al cap. V: «Lasciate che l'annalista anticipi», <sup>55</sup> o ancora, più avanti: «Lascio, io, umile estensore di annali, / copista di giornate, che maturi e muoia l'anno, / che ne / nasca un altro». <sup>56</sup> Considerando gli intervalli temporali affidati a ognuno dei quarantasei capitoli, e più in generale alle sei macrosezioni che li organizzano, ci si trova di fronte a una lineare disposizione degli eventi che va dai primi dell'Ottocento al 1951. Non mancano, soprattutto nella prima parte, alcune ellissi temporali, ma l'ordine dei fatti segue sempre la progressione, senza analessi di portata strutturale; per fare solo un esempio, il ricordo della vita di Don Attilio, che ricopre buona parte del cap. XXIII,

Discorso sul mondo e discorso sull'io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri

54 P. Lagazzi, *Rêverie e destino. L'opera di Attilio Bertolucci da «Sirio» a «La camera da letto»*, Garzanti, Milano 1993, p. 129.

55 A. Bertolucci, *La camera da letto*, in Id., *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1997, p. 509.

56 *Ivi*, XVII, 68-71, p. 587.

prende avvio dal racconto della morte del personaggio stesso, che si colloca cronologicamente tra gli eventi narrati nei capitoli XXII e XXIV. Tutt'al più può accadere che, internamente a un capitolo, l'autore affronti disordinatamente un intervallo di anni ben definito, come si vede nel cap. XL («Farfalle esitanti e presagi»), dove i fatti accaduti tra il 1941 e il 1942 (in perfetta progressione con i capitoli adiacenti, ambientati nel 1940 e nel 1943) sono affidati alla libera elaborazione del soggetto; questo perché, internamente alla macrostruttura, la voce narrante rifugge da ogni ordine razionale e si abbandona al flusso memoriale della *rêverie*, unico mezzo per produrre proustianamente una autentica ricerca introspettiva.

Ad assecondare lo scandaglio della memoria interviene anche la prosodia, che anticipa quella della poesia narrativa più recente e che per questo richiederebbe maggiori approfondimenti.<sup>57</sup> Dirò solo che anche Bertolucci, come Pagliarani,<sup>58</sup> insegue un proprio concetto di ritmo, ma lo fa ricorrendo a un discorso ampio, fluido, aperto a continui rilanci in avanti. In *Poetica dell'extrasistole*<sup>59</sup> l'autore chiama in causa il concetto fisico dell'isocronismo del pendolo: «L'endecasillabo ricominciando a battere più come un pendolo che come un metronomo»,<sup>60</sup> suggerendo una distinzione tra il concetto di *metron* e quello di *rhythmòs*, ovvero tra una prosodia definita, regolare e calata dall'alto come il tempo di un metronomo e una invece più libera, dove lievi oscillazioni ritmiche sono riconducibili a uno stesso tempo di esecuzione. Perché ciò possa avvenire, però, sono necessari alcuni aggiustamenti ritmici, rallentamenti e improvvise accelerazioni, ed ecco la ragione dell'altra immagine centrale nella poetica di Bertolucci, l'extrasistole: una sincope del battito cardiaco compensata da un «fortissimo *ictus* di recupero»<sup>61</sup> con conseguente accelerazione del ritmo. Tanto nella prima parte dell'opera (libri I-XI), strutturata nettamente su una misura vicina all'endecasillabo,<sup>62</sup> quanto nella seconda, dove il verso

57 Si veda, per questo aspetto, P.G. Beltrami, *Narrare in versi (prove di penna sulla metrica narrativa)*, in «Moderna», II, 2, 2000, pp. 25-41. Per un'analisi approfondita della metrica e della poetica di Bertolucci, invece, rimando a G. Morbiato, *Forma e narrazione nella «Camera da letto» di Attilio Bertolucci*, tesi di laurea, Università degli studi di Padova, A.A. 2013-2014 e Id., *Fenomenologia del respiro. Sulla poetica di Bertolucci*, in «L'Ulisse, rivista di poesia, arti e scritture», 18, 2015, pp. 136-157, tratto da <http://ita.calameo.com/read/004119713dd03b46a0e3f> (ultima consultazione, 27 febbraio 2016).

58 «Nel caso del poemetto io ho usato soprattutto il pedale del ritmo, tant'è che spesso mi è capitato di dire che l'intento e la conseguente materia della *Ragazza Carla* consistono nel ritmo di una città mitteleuropea nell'immediato dopoguerra». Pagliarani, *Cronistoria minima*, cit., p. 465.

59 Si tratta di uno dei pochi interventi di Bertolucci sulla propria poetica. Apparve in due parti nella rivista «Paragone», la prima nel 1951, la seconda nel 1966. Oggi in Bertolucci, *Opere*, cit., pp. 951-958.

60 *Ivi*, p. 956.

61 *Ivi*, p. 951.

62 Morbiato ha calcolato che in questa prima parte l'endecasillabo rappresenta complessivamente – nella sua forma canonica (46,66%) e nelle sue formulazioni non tradizionali (con accenti diversi dall'appoggio di quarta o sesta) – il 56,66% del totale dei versi (G. Morbiato, *Forma e narrazione nella «Camera da letto» di Attilio Bertolucci*, cit., p. 19).

si allunga notevolmente per meglio adattarsi al flusso memoriale del soggetto, la prosodia si fonda su un sapiente gioco di pause e rilanci interni al rigo, con *rejet* e *contre-rejet* generati da inarcature tendenzialmente lievi e anaforiche. Ne risulta un discorso «continuamente portato a cadere in avanti da un verso all'altro» e in grado di «fluire sulla resistenza elastica e discreta, ma “necessaria”, del verso»<sup>63</sup> (I, 51-83; XXXIV, 78-84):

I cavalli s'erano allontanati, il fratello  
più giovane li trovò, abbeverati  
e sazi, nella frescura d'un botro;  
risalendo incontrò gli altri attorno  
55 a un bel fuoco, dove a mezza costa  
una radura pianeggiava, ardente  
d'un mattino già caldo e d'una fiamma  
domestica: un sito riparato  
dai venti, ricco d'erba legna e acqua,  
esposto al sole in modo conveniente.<sup>64</sup>

Dopo il profumo dei fiori guastati dalla pioggia,  
dopo gli abbracci dei parenti lontani che ripartono  
(assolto il penoso incarico si preparano a celebrare Natale  
81 nelle case lontane in fondo  
alla pianura o in valli neviccate  
impervie e quiete dell'Appennino invisibile),  
dopo la lettura e la rilettura dei telegrammi<sup>65</sup>

Non scenderò ulteriormente nel dettaglio. Basti quanto detto a evidenziare il profondo soggettivismo che innerva *La camera da letto*, il suo pacato adeguarsi alle istanze poetiche dell'io narrante e la sua capacità di organizzare, in un ritmo aperto ma prima ancora nella macrostruttura, le più disordinate evocazioni della memoria, le sue intermittenti sincopi ed epifanie. *La camera da letto*, come del resto ha più volte ammesso l'autore, è un tentativo letterario di guarigione dalla nevrosi e di ricerca delle origini della vocazione poetica, tentativo che solo nel ricorso a un tempo soggettivo letterariamente ed esternamente strutturato può trovare piena realizzazione. Bertolucci, insomma, ha saputo sovrapporre nel suo romanzo in versi modalità narrative novecentesche con altre più antiche, articolate sulla lineare successione degli anni, in un «incontro-scontro continuo tra gli attimi e il flusso dell'esserci, tra le epifanie scoccanti nello spazio e il vortice senza limiti del tempo».<sup>66</sup>

---

Discorso sul mondo e discorso sull'io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri

63 Beltrami, *Narrare in versi*, cit., p. 35.

64 Bertolucci, *La camera da letto*, cit., p. 470.

65 *Ivi*, p. 723.

66 P. Lagazzi, *Le radici del narrare*, in «Gli immediati dintorni», 2 dicembre 1989, pp. 15-16.

## 2.2.

Su una simile espansione introspettiva della macrostruttura si basa anche *Il conoscente* di Umberto Fiori, opera ancora incompiuta e pubblicata per quattordici capitoli nell'edizione delle *Poesie* (2014). Anche in questo caso ci si trova di fronte a un narratore autodiegetico focalizzato su un punto di vista soggettivo e parziale. L'azione è suddivisa in due parti, *Prologo* e *Apparizione del conoscente*; la prima comprende i capp. 1-5 e presenta fin da subito una vistosa anacronia: dal presente della narrazione (cap. 1) si passa al racconto di un misterioso aneddoto vissuto dal narratore «tanti anni fa» (capp. 2-5), durante il quale viene anche presentato al lettore il personaggio del *conoscente* (5, 17-24):

- Non un amico, no: uno così  
 è già tanto se è amico di se stesso.
- 19 Diciamo un *conoscente*, nel senso  
 che lui mi conosceva (io  
 solo più tardi l'avrei riconosciuto.  
 O forse mai).
- 23 Il suo primo saluto  
 l'ho ancora in mente.<sup>67</sup>

La sezione che segue, *Apparizione del conoscente*, costituisce una lunga analessi e narra i primi incontri e dialoghi con l'enigmatico personaggio, che rappresenta l'incarnazione di una zona nascosta della coscienza autoriale, una sorta di astratta personificazione di quegli "altri" e "voi" con cui da sempre Fiori condivide «l'annunciazione del miracolo»<sup>68</sup> poetico, ma che qui andrebbero a incidere direttamente sulla sua stessa coscienza; tutto il racconto, allora, appare un esercizio lirico di ricerca, discussione e ricostruzione dell'identità autoriale.<sup>69</sup> Il procedimento è soprattutto dialogico: ogni incontro con il *conoscente* è anche il pretesto per uno scontro che innesca nella mente del protagonista (Umberto Fiori) una serie di interrogativi e riflessioni. La cesura tra io-narrante e io-narrato è annullata dal ricorso alla focalizzazione interna, per cui tutto è osservato dal punto di vista del personaggio principale; del *conoscente*, infatti, ci vengono for-

67 U. Fiori, *Il conoscente*, in Id., *Poesie 1986-2014*, a cura di A. Afribo, Mondadori, Milano 2014, p. 259.

68 «In una poesia come quella di Fiori, in cui tutti sono degli *uno* qualsiasi, né migliori né peggiori di altri, sarà inevitabile che non ce ne sia *uno* più predestinato o predisposto di altri all'annunciazione del miracolo». A. Afribo, *Perdere tutte le bravure*, in Fiori, *Poesie 1986-2014*, cit., pp. v-xvii: p. xiii.

69 Volendo fare un paragone letterario, l'opera si presenta come una sorta di *Secretum* in cui, al posto di Sant'Agostino, c'è la personificazione di una zona a lungo ignorata della coscienza autoriale, coincidente anche con quelle identità "altre" che nella precedente poetica di Fiori costituiscono sì un mezzo di condivisione esperienziale, ma non un pretesto di indagine e confronto introspettivo. Nel romanzo in versi, dunque, l'autore metterebbe in discussione più che altrove la propria identità.

nite solo informazioni “esterne”, frutto di impressioni puramente sensoriali (8, 8-17):

[...] Ride,  
mi prende sottobraccio; ogni due frasi  
10 mi palpeggia, si accosta, mi punta un dito  
contro le costole: vuole  
che non mi perda mezza parola.

Io  
riesco a seguire solo gli sbuffi bianchi  
del suo alito. Alcol, nicotina.  
15 Ma anche zaffi di lievito,  
ogni tanto. Di cantina, di muffa.  
E sotto, come un tanfo di alga macinata.<sup>70</sup>

mentre, nei riguardi dell’io-narrato, l’intrusività è resa minima anche nelle zone in cui il narratore esce allo scoperto in prima persona (cap. 1 e cap. 14). Fiori, infatti, sfrutta sapientemente il discorso indiretto libero per transitare nella dimensione emotiva del protagonista (14, 1-11):

Perché, di fronte ai discorsi  
sconclusionati di questo balordo,  
3 l’anima mi abbaia come un cane  
che nell’erba – qui! Là! – vede guizzare  
la coda di un serpente? Cosa restava  
da salvare, da mordere? Che male  
potevano farmi ormai  
questo cinismo da bar, le allusioni  
9 fatte tra i denti, con l’aria di chi *sa*,  
e l’ironia biliosa, le domande  
insinuanti, sfacciate?<sup>71</sup>

Anche la metrica, come avviene generalmente nella poetica di Fiori, è asservita alle più libere fluttuazioni del pensiero. Ciò non significa che l’autore rinunci a un impianto prosodico, ma che le strategie variano col variare della situazione. Il verso non forza quasi mai l’organizzazione del discorso e viene in soccorso al narratore e al processo di focalizzazione interna mettendo in luce, per esempio, ora una crepuscolare malinconia (11, 1-5):

Il sole basso si moltiplicava  
– rotondo, giallo – dentro le vetrate  
3 di un palazzone di cristallo. Sopra le piante,  
dove finiva l’ombra, un muro cieco  
si tingeva di rosa.<sup>72</sup>

70 Fiori, *Poesie 1986-2014*, cit., p. 266.

71 *Ivi*, p. 272.

72 *Ibidem*.

ora il concitato turbamento del protagonista, grazie anche a un visibile accorciamento delle misure (9, 14-18; 11, 36-39):

In mezzo a tutti io  
fermo, a chiamarmi  
16 così e così, senza potere  
nemmeno più spiegare,  
rispondere.<sup>73</sup>

Mi fermo. Vedo nero.  
37 «Non quella... un'altra...  
e comunque la storia  
è un po' diversa.<sup>74</sup>

Francesco  
Roncen

Macrostruttura, focalizzazione interna e aderenza al registro prosastico, dunque, introducono il lettore del *Conoscente* in un percorso di indagine interiore ricostruito passo dopo passo, senza anticipazioni né ingerenze da parte dell'io narrante: più che raccontarsi agli altri, l'autore si racconta a sé stesso, osservandosi criticamente allo specchio della finzione narrativa.

Proprio la natura autofinzionale del racconto costituisce anche un'altra somiglianza tra *Il conoscente* e *La camera da letto*. Nell'opera di Bertolucci, ad esempio, vi sono alcune deformazioni della realtà biografica che svelano al lettore il procedimento, come la data di nascita del protagonista (1912), posticipata di un anno rispetto a quella dell'autore, o il mascheramento del suo nome con la sola iniziale «A». Nell'*argumentum* al cap. I, inoltre, Bertolucci afferma: «L'autore, che a un certo momento della storia di questa diverrà protagonista...»,<sup>75</sup> mentre in una conversazione con Paolo Lagazzi dichiara che «nella *Camera* tutto è inventato dal vero».<sup>76</sup> La scelta è interpretata da Giacomo Morbiato come un espediente gnoseologico e terapeutico: il «racconto autofinzionale» deve essere inteso «secondo l'idea, non soltanto di matrice psicanalitica, che l'immaginazione possa rovesciarsi in contenuto di verità e che l'unico modo per illuminare la realtà sia reinventarla collocandola sotto una luce artificiale».<sup>77</sup> Qualcosa di simile accade anche nel *Conoscente* di Umberto Fiori, dove l'autofinzione è palesata nelle note introduttive all'edizione delle *Poesie*:

Dal momento che il personaggio che dice io si chiama – come e più di me – “Umberto Fiori”, è forse il caso di precisare che gli elementi apparentemente autobiografici contenuti in questo racconto in versi sono frutto di immaginazione o, comunque, di liberissima rielaborazione.<sup>78</sup>

73 *Ivi*, p. 267.

74 *Ivi*, p. 270.

75 A. Bertolucci, *Argumentum de «La camera da letto»*, in *Id.*, *Opere*, cit., p. 811.

76 A. Bertolucci, P. Lagazzi, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, Guanda, Milano 1997, pp. 45-46.

77 Morbiato, *Forma e narrazione nella «Camera da letto» di Attilio Bertolucci*, cit., p. 137.

78 U. Fiori, *Note ai testi*, in *Id.*, *Poesie 1986-2014*, cit.

In questi due romanzi, dunque, gli autori travestono la propria biografia sotto le mentite spoglie di *fiction*, producendo una narrazione in bilico tra realtà emotiva e finzione romanzesca. È come se oggettivassero, in quello che potremmo chiamare un “correlativo narrativo”, la propria vita o parte di essa per osservarsi a distanza, con lucido distacco e razionalità: il soggetto si scinde in due e svolge contemporaneamente il ruolo di chi racconta e di chi ascolta, del paziente e dello psicanalista.

### 3. Situazioni di compromesso

Nelle opere che seguono ci si trova di fronte a un compromesso tra le due strade viste finora: la formulazione di un discorso totale sul mondo e sull'esistenza (1.1) e la volontà di compiere un'indagine su se stessi (1.2). Inoltre, nei primi due romanzi in versi che ora analizzeremo, *La corda corta* e *La comunione dei beni*, l'espansione introspettiva è operata dal narratore su un personaggio differente da se stesso e in forma monologica.

#### 3.1.

*La corda corta* (1978) si presenta innanzitutto come «un lungo poemetto di forte impianto narrativo diviso in tre parti»,<sup>79</sup> in cui il narratore è una donna che per un po' di tempo intrattiene una relazione amorosa con il protagonista. L'intreccio è piuttosto semplice e lineare: è la storia di un giovane nevrotico di nome Pietro che percorre un lungo itinerario riabilitativo passando da una clinica di Appiano, Le Betulle, al Kremlin-Bicêtre di Parigi, dove deve affrontare la terribile cura del disgusto. L'unico sfasamento tra fabula e intreccio riguarda l'incipit, che vede il protagonista già ricoverato alla clinica di Appiano senza alcuna spiegazione sulle cause della sua malattia. Ciò che gli è accaduto prima ci viene detto nella seconda parte del romanzo, *Gli altri o le proiezioni invidiose*, dove, in seguito all'arrivo al Kremlin-Bicêtre, Pietro si abbandona a una serie di proiezioni mentali che svelano al lettore alcuni aspetti della sua biografia: il rapporto con il padre, il matrimonio e l'insorgere della dipendenza dall'alcool. Se questa zona centrale, costruita su ripetute allucinazioni, appare già per sua natura statica e circolare, qualcosa di simile accade anche nelle altre due sezioni (*Alle Betulle* e *Il gusto del disgusto*), dove lo scavo psicologico del narratore si serve di una dilatazione continua della narrazione. Tutte le sezioni, infatti, sono ambientate principalmente nelle cliniche, luoghi di incontro e di terapeutica routine, per cui il racconto si compone di episodi irrelati e temporalmente indefiniti; unico e costante riferimento è l'astratta scansione in

---

Discorso sul mondo e discorso sull'io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri

79 C. De Michelis, *I tre tempi della poesia di Ottieri*, in O. Ottieri, *Tutte le poesie. Il pensiero perverso, La corda corta, con ottanta nuove poesie*, a cura di C. De Michelis, Marsilio, Venezia 1986, pp. 345-358: p. 351.

giorni e ore, come segnala l'insistenza sulle quattro del pomeriggio, definite fin dal primo verso «l'ora più crudele». In altre parole, le tante micro-narrazioni non assumono mai un chiaro ordine diegetico e si spargono variamente nel cronotopo statico e circolare delle cliniche.

In questo caso non è possibile parlare di un ostentato processo autofinzionale, eppure sappiamo che *La corda corta*, come molte altre opere dell'autore, prende avvio da spunti autobiografici, *in primis* quello della nevrosi; come ha notato Valerio Magrelli a proposito dei successivi *Poemetti in versi* (ma con parole del tutto valide anche per il nostro romanzo), «Ottieri sembra voler traslocare se stesso in questi suoi testi-testimoniali, nei quali cerca appunto di ridare forma alla sua vita, di costruire una casa finalmente abitabile». <sup>80</sup> Si tratterebbe allora di un ulteriore espediente terapeutico conseguito per mezzo di una distanza finzionale e stilistica. La voce narrante, simile a una Sibilla che rivolge il suo sermone al protagonista, appare essa stessa psicologicamente instabile, parziale e condizionata dai propri sentimenti, al punto da tradire una certa distanza dell'autore rispetto alla materia narrata. Ecco un passo a titolo esemplificativo (*Alle betulle*, 246-79):

- E mi tradisti con una maniacale ninfetta!  
[...]  
252 Per una settimana la spiasti.  
Tu non sopportavi nemmeno  
di spartire una maniaca ninfa.  
[...] Ma tu sei un incosciente,  
279 incerto nei desideri e negli istinti [...] <sup>81</sup>

Questo discorso sulla nevrosi compiuto da un soggetto nevrotico emerge ancor più nel trattamento prosodico. Ottieri, infatti, si serve di misure medio-lunghe (tra le otto e le quattordici sillabe) senza ricorrere a schemi di organizzazione strofica o a forti inarcature, per cui ci si può aspettare, come per Bertolucci e Viviani, un discorso fluido e lineare. E invece l'enunciazione è continuamente ostacolata dall'interno con un uso esasperato della retorica: l'insistenza su inversioni, iperbati e visibili figure di ordine, assieme a un lessico forzatamente aulico ed estraneo al contesto, produce un rallentamento del discorso ancora più evidente proprio per il generale rispetto dei confini prosodici (*Alle betulle*, 757-764):

- Ma io non godei il romanzo tutto  
757 della tardo-novecentesca eroina  
perché mi dimisero d'un subito.

80 V. Magrelli, *Prefazione*, in O. Ottieri, *Poemetti. Vi amo, L'infermiera di Pisa, Il palazzo e il pazzo*, a cura di V. Magrelli, Einaudi, Torino 2015, pp. 1-xi: p. xi.

81 O. Ottieri, *La corda corta*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., pp. 113-14.

M'avevi tu guarita?  
 Tremarono le betulle tutte  
 mentre s'udiva il fragoroso scroscio  
 763 della calcolatrice ora a me tutta dedita:  
 qual cosa sarebbe stata di te senza me?<sup>82</sup>

L'effetto è quello di una radicale deformazione del linguaggio, finalizzata a stravolgerne il dettato comune e a ottenere «effetti inattesi, eccezionalmente ironici» attingendo alla tradizione alta e «facendo il verso al parlare nobile e solenne», al punto che dietro al sarcasmo del locutore extradiegetico si può scorgere anche il «ghigno feroce» dell'autore, che fa eco «ad ogni ottimismo verbale» e che «ride del bene e del male, del vizio e del riscatto»;<sup>83</sup> di un autore, in altre parole, che dopo *Il campo di concentrazione* (1971) e *Contessa* (1976) guarda per la prima volta alla (propria) nevrosi con ironia, distacco e lucida razionalità.<sup>84</sup>

### 3.2.

*La comunione dei beni* (1995) di Edoardo Albinati è invece un lungo sermone che il narratore-autore implicito rivolge al proprio padre. In questo caso è difficile concludere che, confrontandosi con il genitore, Albinati rifletta anche su se stesso: la voce del poeta sembra restia a comprometersi col punto di vista altrui e si pone come una sorta di parola autoritaria, di ragione in grado di svelare all'interlocutore delle recondite verità.

L'opera presenta un intreccio “a zig zag”, costruito su continue anacronie la cui ragione risiede nelle libere associazioni dell'autore; ne risulta un racconto dalla trama percepibile ma non ben definibile, dove l'attenzione è tutta rivolta all'aspetto morale e riflessivo. L'espedito narrativo di Albinati ricorda quello che in poesia è definito “difficoltà”, che consiste in «un tratto di oscurità che non si pone come costitutivo ma solo come momentaneo e che può essere risolto da un dato grado di competenza del lettore»,<sup>85</sup> per cui, in casi come questo, situazioni vissute dall'autore possono chiarirsi improvvisamente se vengono fornite le necessarie informazioni

Discorso sul mondo e discorso sull'io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri

82 *Ivi*, p. 130.

83 *Ivi*, p. 354.

84 Sull'esperienza di Ottieri romanziere in versi, e su come egli faccia della *Corda corta* un momento di svolta nel suo percorso di prosatore e poeta, può risultare interessante questo commento di Gian Carlo Ferretti, apparso sull'«Unità» proprio del 1978: «perché allora, Ottieri può parlare a ragione (in una sua intervista) di un “allontanamento dai temi della malattia nervosa e mentale”, di “un salto fuori da una specie di affogamento” e quindi di nuove e ulteriori prospettive della sua ricerca di scrittore? Per la forza di quel distacco, di quella coscienza critica, che si esercita attivamente sia al livello della demistificazione ironica, sia al livello del lucido disvelamento» G.C. Ferretti, *Il distacco dal male*, in «L'Unità», 15 maggio 1978. Tratto da <http://www.ottieroottieri.it/?p=331> (ultimo accesso 25 marzo 2015).

85 F. Fortini, *Oscurità e difficoltà*, «L'asino d'oro», 3, 1991, pp. 84-89: p. 87.

biografiche. Nel corso della narrazione Albinati offre sicuramente elementi utili a una maggiore comprensione degli eventi, ma non lo fa mai in maniera del tutto esauriente; egli, inoltre, occulta ogni riferimento puntuale alla biografia, come avviene per l'unica data presente nell'opera (*C'erano luci bellissime*, 55-60):

[...] Undici ottobre 19\*\*  
 è la data di domani, e dovrebbe ricordare qualcosa  
 accaduto tra queste mura, uno strillo di gioia  
 58 subito sommerso da una marea di carte burocratiche, iscrizioni, vaccini, allori  
 come se tutto fosse stato ottenuto chiedendo  
 un regolare permesso [...].<sup>86</sup>

Francesco  
 Roncen

Nel 2012 l'autore ha pubblicato anche un romanzo in prosa incentrato sulla figura del padre, intitolato *Vita e morte di un ingegnere*, che presenta più di qualche somiglianza con *La comunione dei beni*. Ad esempio, benché qui si proponga di scrivere una "storia" («ora forse posso cominciare a scrivere la storia»),<sup>87</sup> per tutta la prima parte Albinati procede per episodi disordinati, anche in questo caso pretesto per digressioni di carattere più generale:

Volevo dare una visione d'insieme e invece mi sono accorto che riesco solo ad accumulare dettagli, frammenti che restano scollegati tra loro come tessere di un puzzle lasciate sul pavimento da un bambino disordinato.<sup>88</sup>

Ma rispetto al romanzo in versi, in *Vita e morte di un ingegnere* la diegesi ha un ruolo semantico importante: è limpidissima, ogni episodio contiene tutte le informazioni perché lo si possa comprendere e collocare a grandi linee nella vita dei personaggi, e nella seconda parte l'autore si attiene fedelmente alla narrazione della malattia del padre seguendo l'ordine progressivo dei fatti. Albinati, poi, sembra ben disposto ad accogliere il punto di vista altrui, e le digressioni sono attraversate da dubbi, domande e spostamenti di prospettiva. Nella *Comunione dei beni*, invece, questa pluridiscorsività viene meno, la parola si fa poetica, non solo perché è scritta in versi, ma anche perché tradisce una dizione differenziale rispetto alla prosa – in questa direzione agisce anche il "tu" vocativo con cui il narratore si pronuncia. Dal punto di vista prosodico, accanto a una riflessione su misure lunghe e lunghissime, dove l'enunciazione si avvolge fluidamente lungo la serie metrica (lo si può vedere anche nei pochi esempi

86 E. Albinati, *La comunione dei beni*, Giunti, Firenze 1995, p. 16.

87 Id., *Vita e morte di un ingegnere*, Mondadori, Milano 2012, p. 31.

88 *Ivi*, p. 41.

riportati), emergono alcune “punte” ad alta intensità lirica, sorrette da anafore, ripetizioni quasi ieratiche e immagini surreali (*Cercavi di suonare*, 93-99):

Onora il padre e la madre, le sorelle  
 la loro pelle liscia o vecchia e piagata  
 onora i maestri e i geni silvestri e i grandi ladri  
 96 che trascinano via il piccolo ladruncolo, onora  
 e onora i tuoi migliori amici, onora i diversi e i perversi  
 onora quelli che mostrano la loro fame di gloria  
 attraverso i buchi nel cappotto  
 [...] <sup>89</sup>

Per cui si può concludere che, pur riproducendo il ritmo della prosa e compiendo una riflessione estesa e complessa, nel suo romanzo in versi Albinati realizza istanze chiaramente poetiche: il narratore è un soggetto lirico che si presenta come un’ autorità morale e gnoseologica la cui credibilità non ha bisogno di sostenersi su limpidi episodi biografici, mentre la narrazione ha solo un ruolo strutturale, serve a far scoccare le associazioni dell’autore e a ordinarle in una struttura ampia, unitaria e articolata nel tempo. Qui, del resto, non si tratta di ripercorrere la vita e la morte di un ingegnere, ma di riflettere su un tema più vasto: la comunione dei beni. E proprio nel finale l’autore rompe la quarta parete per rivelare lo scopo parenetico della sua opera (*Con la fiaba del calzolaio*, 333-37):

L’amore si ritrovava al termine di giornate  
 in cui non si era fatto altro che dargli la caccia  
 335 per ucciderlo. Mi sono rivolto a voi con speranza.  
 Io so che chiunque si avvicinasse, camminando o  
 strisciando o volando o sobbalzando, veniva accolto. <sup>90</sup>

### 3.3.

In *Perciò veniamo bene nelle fotografie* (2012) di Francesco Targhetta lo stesso atteggiamento riflessivo è affidato all’ immediatezza del locutore autodiegetico, che riduce al minimo la distanza tra io narrante e io narrato, fino a produrre una sorta di resoconto biografico compilato di capitolo in capitolo. Ciò è possibile grazie a una generale sostituzione dei pronomi di prima persona con una seconda persona impersonale (es.: «A casa queste cose mica le incontri: / *ti* si spiegano i soliti orizzonti») <sup>91</sup> e al ricorso alla finzione monologica, a sua volta rafforzata dal primo espediente; in questo modo il lasso di tempo tra i fatti e la loro elaborazione scritta si assotti-

Discorso sul mondo e discorso sull’io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri

89 Id., *La comunione dei beni*, cit., p. 45.

90 *Ivi*, p. 114.

91 F. Targhetta, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, Isbn, Milano 2012, I, 155-56, p. 9, corsivo mio.

glia e l'atto diegetico sembra nascere tra un capitolo e l'altro, come tra le diverse giornate di un diario.<sup>92</sup>

L'opera narra le vicende di un gruppo di giovani che cercano uno sbocco nel mondo del lavoro o dell'università, senza riuscirvi; il narratore è uno studente di storia all'Università di Padova che, non conseguendo la borsa di dottorato, abbandona la strada intrapresa e si dedica a qualche supplenza nelle scuole secondarie. Nel complesso la trama è piuttosto scarna e si può suddividere in due parti, delimitate dai capitoli XV-XVI. Nella prima si danno informazioni sui personaggi e sulla loro vita nella città di Padova, con una serie di piccoli e quasi insignificanti episodi quotidiani, dialoghi e cambiamenti che, seppure minimi, rompono l'equilibrio instauratosi attorno all'appartamento di Via Tiziano Aspetti, dove vivono alcuni dei protagonisti. Tra i capp. XV e XVI, infatti, tutti annunciano la loro partenza in vista di qualche nuova destinazione e rimane solo da comprendere se le cose evolveranno in senso positivo o negativo. La seconda parte smentisce ogni speranza: i personaggi, e *in primis* il narratore, si ritrovano in uno stato forse peggiore di prima.

La metrica è funzionale anche qui alla discorsività e alla creazione di un ritmo che funzioni «come una specie di rete elastica di salvataggio» per evitare «cali di tensione e momenti di vuoto»;<sup>93</sup> agli incipit riflessivi, distesi, orbitanti attorno a misure endecasillabiche (XX, 1-7):

Vorrei parlarti per messaggi predefiniti,	2 4 8 13
tipo <i>sono in riunione, ti chiamo dopo</i>	1 3 6 9 11
o <i>arrivo tardi, non aspettarmi,</i>	2 4 9
4 e consacrarti un'antenna telefonica	4 7 11
mascherata da cartello stradale,	3 7 10
o il suono degli allarmi il pomeriggio	2 6 10
alle sei, quando starai sul divano <sup>94</sup>	3 4 7 10

si oppongono le più sincopate conclusioni, con rime e clausole disposte graficamente. Sono, questi, i momenti in cui il narratore esce allo scoperto con formule incisive, cariche di soggettivismo lirico e ideologico (II, 152-155):

92 Sull'illusione di immediatezza e sincerità prodotta dalla seconda persona si veda Michel Butor: «Se il personaggio conoscesse interamente la propria storia, se non avesse difficoltà a raccontarla o a raccontarsela, sarebbe inevitabile l'uso della prima persona: egli farebbe la sua testimonianza. Ma se si tratta di strappargliela sia perché mente, ci nasconde o si nasconde qualcosa, sia perché non è in possesso di tutti gli elementi, o, se li possiede, è incapace di collegarli convenientemente, soltanto la seconda persona permetterà di arrivare alla rivelazione di ciò che è invisibile o di ciò che è nascosto». M. Butor, cit. in R. Bourneuf, R. Ouellet, *L'universo del romanzo*, trad. it. di O. Galdenzi, Einaudi, Torino 1981, p. 181.

93 F. Targhetta, intervista tratta da <http://www.isbnedizioni.it/articolo/41> (purtroppo la fonte non è più reperibile in seguito alla chiusura della casa editrice Isbn, avvenuta dopo la stesura della tesi di laurea da cui è tratto il presente articolo).

94 Id., *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, cit., p. 152.

con il nuovo lavoro:

«la scritta *affari*  
 153 negli ipermercati», mi fa Dario,  
 finito il caffè, «ricorda:  
 vuol dire sempre affari loro».<sup>95</sup>

All'interno di ogni capitolo, invece, le due direzioni si fondono in lunghe colate sintattiche in cui il ritmo varia a seconda dello stato d'animo del locutore, spesso impulsivo e protestatario. L'intero romanzo, dunque, orbita attorno alla parola del narratore, al suo pensiero e al suo sguardo sulla realtà esterna, tendenzialmente pessimistico e lesionista; l'esagerazione di questo approccio, accentuato ancor più dal trattamento metrico, produce anche una sorta di stigmatizzazione che fa presupporre una distanza dell'autore dal proprio materiale narrativo, specialmente nella *climax* negativa della seconda parte:

Nella seconda parte del libro, invece, la distanza tra me e lui aumenta, soprattutto nel finale. La descrizione del suo dolore, diventato per solitudine visionario e assieme fisico, è una sorta di esorcismo perché non accada davvero. Per il resto, ho preso spunto da qualche amico per quasi tutti i personaggi.<sup>96</sup>

Targhetta, dunque, sembra far proprie le due direzioni di indagine intraviste finora: attraverso il protagonista egli compie una sorta di rito catartico su se stesso, e contemporaneamente pronuncia un discorso sulla realtà circostante e sui meccanismi oscuri dell'esistenza, ancora una volta sfruttando un'esile macrostruttura narrativa per dare spazio a una più ampia istanza lirico-riflessiva.

#### 4. Il caso di Cesarano: dal soggetto al mondo, dal mondo alla poesia

*I romanzi naturali* (1980) di Cesarano si compone di tre brevi romanzi in versi ordinati secondo un percorso che sfocia in una riflessione metapoetica. L'opera si presenta subito come eccentrica rispetto al resto del corpus, dal momento che i procedimenti visti finora sono elevati al quadrato: qui è la poesia ad analizzarsi allo specchio, e lo fa oggettivandosi in uno stile che allude a quello della neoavanguardia, benché l'autore non rinunci mai al desiderio di comunicare un messaggio. Anche in questi testi, comunque, persiste l'opposizione tra una macrostruttura diegetica e una spinta lirica e introspettiva, cui si accompagna il desiderio di riflettere sulla realtà, ora attraverso un narratore omodiegetico (*I Centauri* e *Ghigo vuole fare un film*) ora per mezzo di una voce esterna e ordinatrice (*Il sicario*, *l'entomologo*).

Discorso sul mondo e discorso sull'io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri

95 *Ivi*, p. 15.

96 *Id.*, intervista tratta da <http://www.isbnedizioni.it/articolo/41>.

## 4.1.

Il primo dei *Romanzi naturali*, *I Centauri* (1967), presenta alcuni problemi per l'individuazione di una macrostruttura. L'opera, infatti, divisa in cinque brevi sezioni i cui titoli sono chiusi tra parentesi – (*Ninfeo*), (*Jet*), (*Stube*), (*Convito*), (*Buchmesse*) –, per l'allusività del dettato poetico sembra voler occultare la propria cornice narrativa. I personaggi non hanno nome, non si sa quanti siano né tantomeno che cosa facciano: in *Ninfeo* ci sono due interlocutori, un uomo e una donna, che si presuppone siano gli stessi di *Jet*, mentre nelle ultime tre partizioni a parlare è solo il protagonista. Una storia c'è, lo si percepisce, ma è deducibile solo dai titoli e da alcuni richiami interni: si allude forse alla necessità di un congedo (*Ninfeo*), poi a un viaggio in aereo (*Jet*), al soggiorno del protagonista a Francoforte (*Stube* e *Convito*) e infine al suo arrivo alla famosa Fiera del libro (*Buchmesse*), dove si svolge l'ultima scena. L'attenzione è tutta rivolta a un discorso lirico e introspettivo, a tratti persino onirico, e l'immediatezza è garantita dall'espedito dialogico delle prime due sezioni e dal monologo tutto al presente, quasi in presa diretta, delle successive. Ciò, tuttavia, non impedisce al narratore di compiere osservazioni metapoetiche che tradiscono una progettualità di fondo (*Convito*, 10-14):

(Questa la scena che non riesco a rendere  
potrei discuterne, potrei schiodarmi, muovermi  
12 dall'angolo dove mi tengo per  
timidezza? Superbia? Pessimismo?  
Però è da qui che in qualche confuso modo...) <sup>97</sup>

Come ho detto, proprio quest'ultima direzione è quella che più interessa a Cesarano, che si interroga, come altri autori degli anni Sessanta, sulle possibilità di introdurre il "reale" nel linguaggio poetico; il finale di questo primo testo, non a caso, vede una poesia esplosa in «righe frante presto di milioni di versi» riallinearsi in una forma dinamica, conforme al ritmo della vita. La prosodia varia da versi molto brevi (tre sillabe) ad altri eccedenti l'endecasillabo e capaci di organizzare il contenuto in ampie volute sintattiche. L'intensità retorica è notevole: *enjambement* (generalmente di media intensità), figure di ordine e superamento, parallelismi, iterazioni, incisi e *mixturae verborum* introducono la complessità del reale nel discorso poetico, ostacolando, ma mai distruggendo, le strutture semantiche della lingua (*Convito*, 24-30):

Ma se accetto d'udire, allora è chiasso,  
si confessano a perdifiato tutti e dalle alte vetrine  
dai ghiacci della notte che ci sovrastano, dall'ala  
dei figli

97 G. Cesarano, *I Centauri*, in Id., *Romanzi naturali*, a cura di G. Raboni, Guanda, Milano 1980, p. 16.

28 le trombe del giudizio distorte nei serpentine  
singulti grondano scrosciano sopra di noi lo scherno, ridono,  
di disprezzo argentino.<sup>98</sup>

In questo modo, con riferimento alla figura machiavelliana del Centauro, mezzo uomo e mezzo bestia, sintesi dell'aspetto razionale e di quello istintivo della natura umana, Cesarano tenta di introdurre nella dizione poetica il dinamismo della realtà esterna, avviando una riflessione metapoetica che si concluderà, nei termini di un congedo dalla poesia, solo nell'ultimo dei tre *Romanzi naturali*.

#### 4.2.

Una sorta di compromesso tra realtà oggettuale e discorso poetico è raggiunto, in *Il sicario, l'entomologo* (1969), con una netta scissione delle modalità narrative. Esternamente l'opera si compone di quaranta capitoli, ognuno introdotto da una didascalia che indica in sintesi lo spazio, il tempo e il contenuto delle vicende, mentre all'interno delle singole sequenze il narratore si abbandona alle fluttuazioni emotive dei personaggi, al punto che senza i trafiletti iniziali «sarebbe impossibile, o almeno ben difficile, comprendere gli eventi narrati». <sup>99</sup> La storia, che è anche uno scandaglio narrativo della nevrosi, ha come protagonisti un sicario (*persona A*) e un entomologo (*persona B*), alternati secondo uno schema a sostituzione: i personaggi, pur non incontrandosi mai, appaiono fin dall'inizio sovrapponibili per carattere, scopi e abitudini, così che capitolo dopo capitolo il sicario prende il posto dell'entomologo e l'entomologo quello del sicario, fino al tragico epilogo che li vede entrambi linciati dalla folla per aver commesso un omicidio. La sintassi, quasi in antitesi con il romanzo precedente, si fa qui estremamente nominale, tanto che nemmeno l'escursione prosodica può condizionarne l'andamento: le misure medio-brevi che caratterizzano i capp. 1-27 e quelle molto più estese delle sequenze successive, infatti, condividono la stessa funzione di "contenitori linguistici", mentre a variare è solo il numero di sostantivi e aggettivi che il verso può accogliere (6, 11-22; 31, 11-14):

Steli flessi pensili  
lanceolate seni  
di cuoriformi curve  
spatolate spioventi  
15 acicolari e tutti  
teneri verdi; le composte  
costole guaine nervature e  
di là dal vetro

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> Zublena, *Narratività (o dialogicità?)*, cit., p. 78.

trasperse e nette ghiaie  
 20 (un cadavere vuoto di  
 scricciolo) un occulto  
 fiato di fiera.<sup>100</sup>

Lordo muro così alto dentro del cielo di ferro inferriato  
 12 ma nel profondo tonfi che non vede e suoni e scalpicci  
 qualche Yah! grido aspro raspante e giovane (pesante  
 non passa muro, smuore nello sprofonzo).<sup>101</sup>

Le didascalie iniziali, allora, sono necessarie non solo per comprendere l'intreccio del romanzo, ma anche per veicolare il significato di una lingua che si è fatta materia quasi inerte, accumulo di sostantivi e complementi privi del loro principio ordinatore: il verbo.

Francesco  
 Roncen

#### 4.3.

*Ghigo vuole fare un film* (1980, postumo) costituisce il momento di sintesi della dialettica tracciata fin qui. Il romanzo ha come protagonisti un regista e il suo cameraman (rispettivamente Ghigo e Stefano) intenti a realizzare un film "militante" alla fine degli anni Sessanta. A complicare la narrazione è la scelta di organizzare il testo in forma di sceneggiatura: ogni sequenza, tendenzialmente breve, è introdotta da una lettera in carattere minuscolo, talvolta accompagnata da un numero che ne definisce eventuali sotto-partizioni. Citando dalle *Note* esplicative in calce all'edizione del 1980:

Nel "romanzo" il pretesto [la storia di Ghigo che vuole fare un film] assume altre implicazioni, che spero si evidenzino da sé; come il film diviene il racconto, mentre il racconto entra nel film. L'impianto dell'intero scritto mima quello di una sceneggiatura.<sup>102</sup>

Con un espediente di questo tipo, ciò che nella storia appartiene al piano della finzione cinematografica tende a farsi realtà, quasi che il vero soggetto del racconto non sia "Ghigo che vuole fare un film" ma il contenuto stesso del film, ovvero le proteste e gli scontri, a loro volta emblematici del più generale disagio del mondo operaio. Ma di nuovo, attraverso la voce del narratore esterno, è un intento metaletterario a giustificare il contenuto (a, 1-3):

O il reale come lingua  
 2 in debito di rivoluzione o della lingua  
 come il debito, l'espropriazione<sup>103</sup>

100 G. Cesarano, *Il sicario, l'entomologo*, in Id., *Romanzi naturali*, cit., p. 26.

101 *Ivi*, p. 57.

102 G. Cesarano, *Ghigo vuole fare un film*, in Id., *Romanzi naturali*, cit., p. 85.

103 *Ivi*, p. 73.

Così recitano i primi versi, e nel finale, commentando la misteriosa scomparsa di Stefano, il narratore si fa carico delle idee del personaggio («il discorso che Stefano voleva fatto»)<sup>104</sup> predicandone un riscontro nella realtà («non essendo cosa di mero linguaggio / non essendo cosa non finendo nel linguaggio / sarà intanto la piega che eventi prenderanno»)<sup>105</sup>. In questo caso, nel tentativo estremo di conciliare pensiero poetico, ideologia e mondo esterno, la sintassi riscopre la struttura del periodo e la funzione del predicato, ma la forza dell'elemento nominale, delle ripetizioni e degli incisi ostacola ancora l'enunciazione. Ne deriva una perfetta sintesi dello stile ipotattico dei *Centauri* con quello nominale di *Il sicario*, *l'entomologo* (h, 13-16; i, 1-7):

«Vuoi dire che li hai in casa tu?» «E non fare il coglione:  
14 intanto prima o dopo il falò, o nel mezzo,  
visto che 'sto picchetto-fuoco-carica-palazzodispecchio  
vien su la cosa impredibile di lì non si va avanti».<sup>106</sup>

Mondi di tutto il Proletariato unitevi, non  
avete che da concatenare le vostre perdite (ribalta  
vecchio ribalta i predicati i genitivi brucia  
4 ragazzo brucia il sostantivo,  
annihilisci il Verbo!). Sarà che siamo a zero  
con questa maledetta  
politica che ti scheda a vista d'occhio.<sup>107</sup>

Considerando che Cesarano porta a termine il romanzo nel periodo in cui decide di abbandonare la poesia per dedicarsi alla critica militante in prosa, si può affermare che *Ghigo vuole fare un film* esprima l'impossibilità di includere nella forma poetica la complessità del reale: il film – come l'opera stessa – è l'ultimo tentativo di compiere un discorso ideologico sul mondo per mezzo dell'arte, e in particolare per mezzo della poesia.

## 5. Conclusioni

Come si è visto, i romanzi in versi manifestano una comune condizione compositiva: la macrostruttura narrativa, in quasi tutti i casi ben visibile, rappresenta sempre un pretesto per espansioni interne di altro tipo, siano esse liriche, ideologiche o più pacatamente riflessive. In altri termini, il nucleo discorsivo e tematico di queste opere è la parola dell'autore, che guarda ora alla realtà esterna con l'intento di fornire al lettore un'immagine totale dell'esistenza, ora a se stesso, allo scopo di intraprendere un

Discorso sul  
mondo e discorso  
sull'io: forme  
della narrazione  
e istanze poetiche  
nei romanzi  
in versi italiani  
dal 1959 ai giorni  
nostri

104 *Ivi*, o), v. 6, p. 84

105 *Ibidem*, vv. 9-11.

106 *Ivi*, p. 80.

107 *Ivi*, p. 81.

percorso terapeutico, catartico e analitico. Nel romanzo in versi, dunque, si riattivano le due grandi istanze della poesia moderna: da un lato quella obsoleta del poeta vate (è il caso di Viviani) o pariniano, socialmente impegnato (vale soprattutto per Majorino e Cesarano, ma anche per Pagliarani); dall'altro quella del lirismo introspettivo, a sua volta in grado di filtrare la realtà esterna o l'universo morale e spirituale in quelle che ho definito "soluzioni di compromesso". Lo scarto rispetto alla lirica, però, sta in un inedito intento discorsivo, nella volontà di affidare al verso una riflessione estesa e articolata nel tempo, in grado di superare la logica epifanica dei *fragmenta*. Di qui l'idea del romanzo in versi come una sorta di zona franca tra i generi, un luogo intermedio tra lirica e romanzo dove è possibile realizzare, in versi, istanze percepite come impossibili altrove.

Al di là del confronto con il panorama poetico generale, la dialettica tra romanzo in versi e lirica è osservabile anche nelle opere di uno stesso autore.<sup>108</sup> Per fare rapidamente qualche esempio: Pagliarani scrive *La ragazza Carla* e la *Ballata* per comporre un'immagine sociale e pluridiscorsiva della Storia e svincolarsi dalla "tirannia dell'io", avvertita come troppo forte anche nelle sue stesse prove liriche; Umberto Fiori compie con il *Conoscente* un processo di analisi introspettiva, focalizzando l'attenzione su se stesso e assegnando per la prima volta consistenza biografica ed emotiva all'io, prima confuso in una molteplicità di figure che fruivano del miracolo poetico («il mio sguardo / [...] non è diverso / da quello di altri mille / che passano e si godono il tramonto»<sup>109</sup> scrive ne *La bella vista*); Bertolucci oppone la costruita temporalità della *Camera da letto* alla più sperimentale frammentarietà di *Viaggio d'inverno* (1984), oscillando tra lirica della nevrosi nella silloge e tentativo terapeutico nel romanzo in versi; Viviani, infine, nella *Forma della vita* organizza in modo argomentativo, esteso e complesso il suo pensiero spirituale e filosofico, come se «si fosse reso conto dell'eccesso di secchezza delle sue ultime prove e ne avesse rimpolpato la teoria a mezzo di figure»,<sup>110</sup> ma soprattutto a mezzo di una illusione di continuità diegetica che è in realtà continuità riflessiva e parentetica.

Ribaltando le osservazioni di Scaffai sulla ricostruzione del macrotesto lirico, possiamo affermare che nei romanzi in versi la cornice narrativa non si presenta mai come «il risultato di una stratificazione cronologica [...] riflesso della vicenda personale dell'autore», ma come un disegno preconstituito su cui il discorso può svilupparsi in progressione e secondo

108 Sulla questione, per approfondimenti, rimando ancora a Roncen, *Una zona franca tra i generi*, pp. 281-316.

109 U. Fiori, *La bella vista*, in Id., *Poesie 1986-2014*, cit., XX, 23-29, p. 183

110 D. Piccini, *Viviani. La forma pacificata della vita*, in Id., *Letteratura come desiderio. Studi sulla tradizione poetica italiana*, Moretti & Vitali, Bergamo 2008, pp. 296-300: p. 299.

un ordine prestabilito; fabula e intreccio, dunque, sono indispensabili perché un romanzo in versi possa definirsi tale. Se nelle sillogi la trama è ricostruibile per congettura, per riempimento e riordino dei vuoti che separano i singoli momenti lirici, nel nostro caso il discorso si sviluppa su una struttura fatta di “picchi” narrativi ben visibili, che limitano la ricostruzione del lettore e si presentano come prodotto (auto)finzionale. Questi “picchi”, tra i quali si apre lo spazio più ampio della soggettività, possono essere di natura diegetica, intendendo con ciò il succedersi o l’alternarsi degli eventi (*La ragazza Carla* e *La comunione dei beni*, per esempio) o la ripetizione di una stessa tipologia di episodi di volta in volta sottoposti a qualche variazione (gli incontri del *Conoscente* o le specularità narrative di *Perciò veniamo bene nelle fotografie* e di *Il sicario, l’entomologo*); ma possono essere anche elementi romanzeschi di altro tipo, come i personaggi (*La forma della vita*, *La ballata di Rudi*), strutture palesemente calate dall’alto per organizzare il discorso (i capitoli e le sequenze, ma anche le didascalie dei *Romanzi naturali* di Cesarano) o alcuni costituenti spaziali e temporali (il cronotopo della clinica e le ore del giorno nella *Corda corta*, il succedersi degli anni nella *Camera da letto*, etc.). Si tratta di una rielaborazione più o meno cosciente di quella struttura “a gradini” che Šklovskij identificava, in *Teoria della prosa*,<sup>111</sup> come forma archetipica del racconto, e che si fonda su iterazioni, parallelismi e ripetizioni di uno stesso elemento con maggiori o minori variazioni; una struttura conforme tanto alla narrazione quanto alla lirica, e che nei romanzi in versi produce collegamenti sia paradigmatici (come nei “canzonieri”), sia sintagmatici (lineari, in progressione), raggiungendo una organicità discorsiva difficile da immaginare in una silloge o nel breve spazio di un componimento. In continuità con il macrotesto lirico, però, nei romanzi in versi la progressione narrativa non costituisce mai il «contenuto semantico del libro» ma piuttosto una «linea narrativo-fattuale» cui va riconosciuta una forte funzione veicolare: la macrostruttura, è bene ribadirlo, serve solo a organizzare la riflessione in versi del narratore/autore implicito e a dare organicità alla voce dell’io, alle sue istanze semantiche e discorsive.

Il ricorso al genere romanzesco, infine, può funzionare anche come abile strategia editoriale per scavalcare le indifferenze nei confronti della poesia: l’autore si serve di una forma ancora in grado di attrarre un pubblico numeroso per ampliare il campo di diffusione della sua parola, valicando i confini editoriali della lirica e facendo del romanzo in versi una sorta di “cavallo di Troia” del genere poetico. Ne è un esempio *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, commissionato proprio dall’editore Isbn: non

---

Discorso sul mondo e discorso sull’io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri

111 V.B. Šklovskij, *Il legame tra i procedimenti di composizione dell’intreccio e i procedimenti generali dello stile*, in Id., *Teoria della prosa. L’arte come procedimento. La struttura della novella e del romanzo*, trad. it. di C. De Michelis e R. Einaudi, Torino 1976; pp. 27-66, in particolare pp. 37-52.

si può parlare di un ampio successo di pubblico, ma è certo che l'opera di Targhetta ha goduto di una discreta diffusione anche tra i non addetti ai lavori, soprattutto per il suo conformarsi nei toni e nei contenuti a una più generale condizione di malcontento, facile protesta e precariato. Come direbbe Bachtin per ogni autentico romanzo, la distanza tra contenuto dell'opera e pubblico dei lettori si è notevolmente assottigliata. Oggi, insomma, possiamo rivedere le previsioni ottocentesche di Edgar Allan Poe, che affermava che «nessuna poesia molto lunga sarà mai più popolare»,<sup>112</sup> dal momento che assistiamo, nel romanzo in versi, a una riscoperta degli aspetti della durata e dell'estensione anche in prospettiva editoriale. Ciò, tuttavia, non avviene nel segno della frequenza, anche per una questione di visibilità: lo stesso Targhetta, autore di uno dei più recenti tra i romanzi analizzati, è infatti dell'opinione<sup>113</sup> che queste opere tendano a presentarsi in modo sporadico e infrequente, pena la riduzione del loro impatto stilistico sul pubblico dei lettori e sulla dialettica dei generi. È una forma, dunque, che si affida all'effetto sorpresa e che sopravvive proprio per la sua riluttanza a organizzarsi in tradizione e per l'eccezionalità rispetto al panorama poetico più generale.

Ripensando ai nostri testi, la loro ragion d'essere risiede nel fatto che il romanzo in versi non è soltanto «un romanzo scritto in versi», ma è quasi inevitabilmente anche un mezzo per veicolare istanze semantiche e discorsive oggi percepite come irrealizzabili nella lirica. È quindi, innanzitutto, uno strumento alternativo per i poeti, fondato su strutture romanzesche ma al contempo ben distinto anche dalla prosa. È poi una zona franca tra lirica e romanzo, una forma con una sua propria, particolare natura che nasce quando si prova a «costruire in versi un ragionamento esaustivo», ad «affidare ai versi una storia, un diario»<sup>114</sup> e, più in generale, a compiere un discorso poetico sul mondo e su se stessi nel segno della durata e dell'argomentazione.

112 E.A. Poe in *ivi*, p. 72.

113 Ho raccolto questo suggerimento durante una conversazione privata.

114 Albinati, *Appunti su poesia e prosa*, cit., p. 92.