

GIORNALE DI STORIA DELLA LINGUA ITALIANA



anno III, fascicolo 1
giugno 2024

Federico II University Press



fedOA Press



Giornale di Storia della Lingua Italiana III/1 (2024)

ISSN 2974-6507

DOI 10.6093/gisli/4

Direzione

Sergio Bozzola (Università di Padova), Roberta Cella (Università di Pisa), Davide Colussi (Università di Milano-Bicocca), Chiara De Caprio (Università di Napoli "Federico II"), Rita Fresu (Università di Cagliari)

Comitato scientifico

Andrea Afribo (Università di Padova), Marco Biffi (Università di Firenze), Michele Colombo (Università di Stoccolma), Elisa De Roberto (Università Roma Tre), Sergio Lubello (Università di Salerno), Luigi Matt (Università di Sassari), Francesco Montuori (Università di Napoli "Federico II"), Elena Pistolesi (Università di Perugia), Carlo Enrico Roggia (Università di Ginevra), Roman Sosnowski (Università Jagellonica di Cracovia), Raymund Wilhelm (Università di Klagenfurt), Paolo Zublena (Università di Genova)

Redazione

Leonardo Bellomo, Davide Di Falco, Jacopo Galavotti, Sara Giovine, Giuseppe Andrea Liberti, Marco Maggiore, Giacomo Micheletti, Annachiara Monaco, Giacomo Morbiato, Valentina Sferragatta, Stefania Sotgiu, Giovanni Urraci

Tutti i contributi sono sottoposti a una doppia revisione anonima tra pari (double blind peer review)

«Giornale di storia della lingua italiana» è una rivista scientifica semestrale realizzata con Open Journal System e pubblicata da FedOA - Federico II University Press, Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino", Università degli Studi di Napoli Federico II (Piazza Bellini 59-60 - 80138 Napoli)

Il logo del «Giornale di Storia della Lingua Italiana» è opera di Matteo Tugnoli

SOMMARIO

Saggi e studi

- GIACOMO DOARDO
Un fenomeno sintattico-intonativo nelle canzoni di Petrarca (e di Dante). Tipologie di attacco della stanza 7
- SARA GIOVINE
Spigolature lessicali dalle lettere dalla Garfagnana di Ludovico Ariosto 27
- LORENZO TOMASIN, BATTISTA SALVI
La nozione di egotesto e l'esempio degli scritti leonardiani 57
- CLAUDIA BONSI
Implicazioni stilistiche della penultima forma delle Mosche del capitale 81

Prospettive

Sguardi sul contemporaneo

- CHIARA DE CAPRIO
«La zona del disastro»: stilemi della perdita, pattern del desiderio e architettura del racconto in Romanzetto estivo di Gherardo Bortolotti 99
- DAVIDE COLUSSI
Una prova di lettura per Broggi (Noi 1-4) 121

Resoconti

- SARA GIOVINE
Maria Paola Monaco (a cura di), La lingua italiana in una prospettiva di genere. Atti del seminario online promosso dagli Atenei di Firenze e Udine con il patrocinio dell'Accademia della Crusca (1° marzo 2022) 135

ANDREA MAGGI Enea Pezzini, « <i>Epistola velut pars altera dialogi</i> ». <i>La lingua delle Lettere volgari del Poliziano</i>	137
GIACOMO MICHELETTI Sara Sorrentino, <i>La letteratura minuscola. Le autobiografie semicolte nel panorama editoriale italiano</i>	141
DAVIDE DI FALCO Chiara Murru, <i>Tra Piero della Francesca e Caravaggio. Studio sul lessico di Roberto Longhi</i>	143

«La zona del disastro»: stilemi della perdita, *pattern* del desiderio e architettura del racconto in *Romanzetto estivo* di Gherardo Bortolotti

Chiara De Caprio

1. «Una storia minore»: temi e forme in *Romanzetto estivo**

Nonostante gli anni trascorsi al fondo del creato, prossimo alle bestie e ai sogni, alcuni ricordi non si logorano e sono quelli più vicini al cuore della leggenda, dell'amore. Quello di mio padre e mia madre in costume che prendevano il sole al lago, stesi sul prato come una coppia primigenia nell'afa di agosto. Oppure la freschezza dei vicoli in cui baciavo Bauci la sera, quando dietro una casa le sbottonai la camicetta e vidi l'albore del suo seno, un fenomeno fuori scala che mi turbava, nell'oscurità, come l'occhio degli dei. Lei si inarcò nella tensione tra il pudore da ragazzina e la brama, poi soddisfatta, di soggiogarmi per sempre, ma a quel punto ebbi l'intuizione dell'amore come manufatto assoluto, confusione delle menti e dell'ordine del mondo. La scomposizione di due vicende spaiate in un'invenzione fatta non solo di desiderio, potere e pena ma di un confine intimo bruciante e insuperabile con il possibile, di una periferia rovinosa dell'essere la cui ampiezza, oltre i giorni, le spese e il salario, non aveva misura se non la prosecuzione ininterrotta del cammino. (RE 56)

* Da ora *Romanzetto estivo* è citato come RE, seguito dal riferimento al numero della prosa; nella trascrizione dei testi si è mantenuta la tipografia originale delle prose ed è rispettato l'a capo o lo si è indicato con il simbolo /. Sono qui elaborate in forma più distesa e meditata alcune ipotesi avanzate nel corso di una presentazione di RE fatta insieme a Gherardo Bortolotti, Gilda Policastro e Antonio Sixty. Accanto a loro, per indicazioni, prospettive e suggerimenti migliorativi, ringrazio anche Tiziana de Rogatis, Davide Di Falco, Valeria Rocco di Torrepadula, Carlo Tirinanzi de Medici, Michele Zaffarano e gli anonimi *referees*, restando io la sola responsabile delle interpretazioni proposte.

E insomma sono qui mentre la luce radente percorre le superfici in laminato della cucina e, nel colmo del mattino, vorrei che il dolore diventasse talmente profondo, talmente puro e cupo da poterlo contenere come un osso, un dato di fatto oggettivo che non mi riguarda più ma solo mi guida e mi sostiene. Ma il dolore, come l'amore, è a suo modo una storia minore, una trama secondaria rispetto al sordo consumo dei giorni. Capita di ricordarsene usciti dall'ufficio. Capita di sentirlo prossimo nel silenzio serale dell'appartamento, quando lo spazio cavo del salotto sembra esprimere un unico concetto di attesa e disinganno. Forse, come un visitatore interdimensionale, si sprigionerà dal centro della stanza. Mi concederà la redenzione ultima, l'apocalisse minima che poi si rivelerà essere solo il buio, il dormiveglia, il sonno, la debole intimità originaria che ritroviamo per consuetudine. L'attesa del mattino successivo sarà essa stessa l'orrore del medesimo e, chiudendo gli occhi, qualche vago ricordo degli anni con Irene tornerà alla mente. (RE 57)

Come suggeriscono le due prose poste in apertura, con movimenti discontinui e progressivi, RE di Gherardo Bortolotti (Roma, Tic Edizioni, 2021) avvicina i lettori al *qui e ora* di vicende erotico-sentimentali e racconta la dinamica di acquisto e perdita che può caratterizzare una relazione amorosa: con le parole del testo, il meccanismo a causa del quale «desiderio, potere e pena» coesistono o si alternano nel soggetto che dice *io* (RE 56), conducendolo dall'*attesa* al *disinganno* (RE 57). La reiterazione di questo movimento interiore produce un'oscillazione fra stati opposti: esaltazione e frustrazione, coinvolgimento e resa.

Nelle prose sono, quindi, rievocate le occasioni del giorno o della notte durante le quali si manifesta la natura proteiforme del desiderio o di un'intimità «bruciante e insuperabile» (RE 56): accesi entrambi da figure femminili dotate di nomi allusivi e tratteggiate in modo che a ognuna corrisponda una diversa declinazione di una medesima materia erotico-sentimentale; ovvero: di quel «concetto di amore» che porta con sé «aneddoti romantici parzialmente / inventati, ricordi imprecisi, rievocazioni ambigue / di frasi, sguardi e profumi» (RE 60).

Quanto al piano temporale, l'oscillazione fra il passato delle vicende e il presente dell'enunciazione è restituita anche dal modo in cui la voce che dice *io* mette a fuoco figure e fantasmi, situazioni e oggetti. In particolare, lo sguardo dell'*io* si fissa su dettagli *minori* e infra-ordinari, residui opachi di percorsi interrotti.¹ Con

1. Per il carattere non epifanico dei dettagli nei testi di Bortolotti e per il sedimentarsi del senso al loro interno, si vedano Loreto (2017) e Policastro (2021: 154-157). Una formula che prova a mediare fra possibile valore epifanico degli oggetti e loro opacità («l'epifania del tempo interstiziale») è, invece, proposta nella nota a *Low* di Julian Zhara (vd. Zhara 2019).

un'efficace *mise en abyme*, RE mostra che le tracce emotive disperse fra i detriti di una *small life* sono simili ai resti di oggetti che, indisturbati, si depositano nel fondo dei cassette e vengono ritrovati mesi dopo. Per un attimo, il sedimentarsi di questa materia minima dà l'impressione che sia possibile ritornare su un dettaglio o una sensazione, talora legati alle gioie o ai disinganni dell'amore: il riverbero della luce ai bordi di una piscina; la melodia o le parole di una canzone che scorre in sottofondo; l'intorpidimento che avvolge il corpo dopo un amplesso, prima dell'oblio del sonno. Allo stesso tempo, il *focus* percettivo su dettagli minori rivela il carattere velleitario del loro attraversamento; residui e scarti entrano nel campo d'attenzione creato dallo sguardo dell'*io*, ma rifiutano di farsi comprendere: restano irriducibili all'interpretazione.

In sintesi, RE sembra mettere in scena un processo che allo stesso tempo istituisce e nega un ponte fra il passato e il presente, fra gli oggetti di un tempo e le tracce inorganiche in cui si trasformano, fra l'*io* che ha esperito l'amore o il desiderio e quello che ora prova a comprendere sia i singoli accadimenti, sia la fenomenologia amorosa *tout court*: la sua idea del legame fra cura ed eros, fra sentimento e desiderio, fra coazione a ripetere e libertà.² In questo modo viene non solo descritta, ma anche ridefinita una gamma complessa di percezioni e ragionamenti sulla natura e sulle forme dell'amore. Più precisamente, è fatto emergere il senso di perdita originato dalla separazione da una persona amata; sono descritti flash visuo-percettivi relativi a vicende erotico-sentimentali; ancora, sono messi a fuoco pattern emotivi che per l'istanza enunciativa hanno avuto un ruolo nello strutturare la relazione con l'alterità del femminile:³ e, dunque, ne hanno orientato le scelte e i cosiddetti *action patterns*.⁴

In aggiunta, va osservato che le tecniche con cui in RE è realizzato il restringimento visivo e lo scavo percettivo su personaggi e oggetti rivelano che in questo lavoro di Bortolotti, come nei suoi testi precedenti (ovvero, le tre raccolte ora confluite in *Low* e le *Storie del pavimento*), vi è una peculiare cifra stilistica che fa sì

2. Si veda, ad esempio, per questa dinamica: «Mi ripeto: “Non fidarti dei / desideri, fidati dei sentimenti”, mentre i desideri / mi infestano con le loro leggende e i sentimenti / non hanno parole ma solo una durata sorda che / sa di roccia e sopravvivenza» (RE 85).

3. Si vedano, ad esempio, nelle già citate prose 56 e 57 il ruolo strutturante della relazione genitoriale per l'idea che le relazioni affettive custodiscano «un confine intimo, / bruciante e insuperabile con il possibile» o il ruolo fondativo dell'incontro con Bauci nella formazione dell'idea che il sentimento amoroso sia un «manufatto assoluto, confusione delle menti e / dell'ordine del mondo». Segnalo anche che l'uso di *innescare* in RE si legge in una delle prose: «rievocazioni ambigue / di frasi, sguardi e profumi che lo scorcio di un / parcheggio o l'attacco di *Be My Wife* innescano» (RE 60).

4. Preciso che in questo lavoro adottato approcci, modelli interpretativi e terminologia propri della letteratura scientifica che esplora gli inneschi emotivi (*emotional triggers*), la formazione degli *action patterns* in ambito emotivo, l'elaborazione del senso di perdita e le strategie di elaborazione del lutto e di gestione della cosiddetta “eredità vivente del trauma” (*living trauma legacy*). In particolare, accanto a contributi classici sulle forme discorsive con cui sono tematizzate e restituite una perdita e un'eredità traumatica, mi sono servita di Bollas (1989); van der Kolk (2014); Fisher (2017) e Fisher (2020). In una prospettiva analoga, si veda de Rogatis, Wehling-Giorgi (2021), di cui ho tenuto conto in diversi punti del mio ragionamento su RE. Un'ampia panoramica delle potenzialità euristiche dei trauma studies è ora offerta da de Rogatis, Wehling-Giorgi (2022a).

che dimensioni emotive e ragionate dell'istanza enunciativa si riverberino negli andamenti sintattico-testuali ed emergano in talune costellazioni lessicali.⁵

Alla luce di questo quadro, si offre un'interpretazione di RE che tiene insieme aspetti tematici e sequenze narrativo-descrittive e meditativo-ragionate, da un lato, organizzazione del macrotesto e scelte formali, dall'altro. In prima battuta, è illustrata la struttura di RE ed è fatto emergere il valore da attribuire sia al titolo sia ad alcuni campi lessicali e termini-chiave, così da evidenziare il legame fra queste scelte e i piani enunciativo e testuale (§ 2).⁶ È poi indagato il funzionamento delle strategie retorico-testuali, al fine di mostrare come questo livello svolga un ruolo decisivo nel creare uno spazio in cui al cortocircuito fra permanenza e instabilità amorosa corrisponde l'alternarsi di procedimenti testuali complementari. Inoltre, si propone che l'impasto di micro-sequenze narrativo-descrittive e ragionate concorra a rafforzare il movimento dell'*io* fra passato e presente, dispersione e compattezza, caos e responsabilità esistenziale della sua interpretazione (§ 3). Infine, si argomenta che la qualità stilistica delle sequenze di RE e il loro comporsi in un macrotesto restituiscono il processo con cui può essere elaborata un'eredità emotiva di tipo traumatico, legata alla perdita di figure esistenzialmente importanti e si offrono, a margine, alcune considerazioni di tipo metodologico sul percorso di lettura proposto (§ 4).

2. *Un romanzetto: «tra il vero e falso», la leggenda*

RE è un macrotesto costituito da prose in prima persona, numerate in modo progressivo da quarantasette a novantatré: quarantasette prose, come quarantasette è il numero assegnato alla prima; e quarantasette sono gli anni di Bortolotti nel 2019, quando — ci dice una nota dell'autore — hanno avuto luogo eventi su cui *avrebbe potuto* «scrivere un libro e intitolarlo *Romanzetto estivo*»:

Nell'estate del 2019 mi sono separato; è morto mio padre; ho incontrato dopo venticinque anni il mio primo amore e, la notte stessa, ho visto una stella cadente. Potrei scrivervi un libro e intitolarlo *Romanzetto estivo*. Ma già così è come se l'avessi fatto (Nota prefativa a RE).

Rimaniamo per ora sulle soglie del testo. RE si offre al lettore non solo nel formato maneggevole della collana *ChapBooks* di Tic, ma anche con una serie di materiali paratestuali: una dedica; in epigrafe alcuni versi di Hölderlin tratti da *An-*

5. Quanto ai macrotesti precedenti, faccio riferimento a Bortolotti (2018) e Bortolotti (2020), che accoglie, con modifiche, i precedenti *Tecniche di basso livello* (2009), *Senza paragone* (2014), *Quando arrivarono gli alieni* (2016). Recenti analisi di alcuni procedimenti documentati nei testi di Bortolotti, inseriti nel quadro ampio delle scritture non assertive, si leggono in Picconi (2020) e Policastro (2021: 154-157). Fra le recensioni e le note ai singoli testi, segnalo per RE Righi (2022).

6. Per la distinzione fra questi due piani e la differenza fra genere socio-discorsivo, dimensione enunciativa e *texture* (testura) limito il rimando a Ferrari (2014) e Adam (2020). Un'analisi di testi poetici che tiene conto di questi modelli si può leggere in De Caprio, Ferrari (2022: 53-73).

denken (Ricordo), testo che probabilmente si pone in rapporto intertestuale con RE (a partire dal titolo-tema);⁷ la nota dell'autore appena citata; la quale non nega, ma all'opposto sottolinea l'incidenza delle sue vicende *minori* per il nome riportato in copertina: e dunque il legame, pur rifratto e creativo, con un nucleo esistenziale e un vissuto sentimentale; infine, in esergo, una *Sad romantic inevitable playlist* con le quattordici canzoni citate nel testo (che è possibile ritrovare e ascoltare su Youtube, servendosi di un QR code).

Ancora un'osservazione che dal paratesto ci sposta alla forma discorsiva. Sul dorso del libricino e sulla copertina e la quarta leggiamo un titolo all'apparenza "leggero": non romanzo, ma *romanzetto* (con il suffisso *-etto* a rimarcare quanto meno la scelta di una misura breve). Per di più, il *romanzetto* è qualificato come *estivo*: forse perché lo si può leggere anche fra le voci e i rumori di una spiaggia? o forse perché ci racconta anche di seduzioni e innamoramenti estivi (per esempio, consumati o sognati ai bordi di una piscina)? o perché, come quegli oggetti cui si faceva cenno in apertura, questo *romanzetto* ci conduce in un'altra stagione? Come che sia, *romanzetto* è una scelta lessicale ricca di istruzioni per l'interpretazione del macrotesto che designa, soprattutto se la si pone in cortocircuito con un altro termine che occorre più volte nelle prose ed egualmente definisce una forma narrativa in prosa, tipicamente medievale: *leggenda*.⁸

7. «E male è se l'anima si perde / lontano da pensieri di mortali. / Bene è invece parlare, / dire i pensieri del cuore, / udire molte cose / dei giorni dell'amore, / dei fatti che avvennero».

8. Prendo spunto per le mie considerazioni sulla forma leggenda e sullo scongiuro in età medievale dallo studio di Barbato (2019: XXII- XLIV). Do qui conto delle ventotto occorrenze del lessema *leggenda* (miei i corsivi): «Tra il vero e il falso / scelgo sempre la *leggenda*» (RE 51); «Insomma, / consumare gli spazi, le serate e le occasioni solo per / la *leggenda*, per il romanzo di cui si è protagonisti» (RE 53); «E lo dovevo dimostrare, / in qualche modo, al buio, al silenzio e alla volta / del cielo sotto cui mi iniziavo alla *leggenda*» (RE 54); «alcuni ricordi non / si logorano e sono quelli più vicini al cuore della / *leggenda*» (RE 56); «al tempo del sogno / e della *leggenda*» (RE 58); «per la *leggenda* che agito nelle / stanze in cui governa» (RE 65); «per definizione propria è la *leggenda* la / versione corretta» (RE 67); «E la *leggenda* / adesso mi collocherebbe altrimenti» (RE 67); «coltivo la *leggenda* perché mi dedico al futuro, in / attesa che il sogno si interrompa» (RE 68); «Che io abiti presso la zona del disastro, / che frequenti i confini di ciò che si è soliti chiamare / amore, compone la *leggenda* principale e la trama / di successo che mi trovo spesso a concepire» (RE 69); «Aggiunge sogno al sogno e *leggenda* / alla rovina» (RE 71); «per l'ennesimo episodio della mia / *leggenda*, in cui magari la invito fuori» (RE 76); «il patto è che la *leggenda* non si / interrompa ma proliferi a ogni vetrina in cui mi / vedo specchiato» (RE 77); «quel monumento ultimo alla / *leggenda* come manufatto definitivo dell'universo» (RE 84); «Mentre abito la *leggenda* e solco la / città» (RE 88); «do a questo il nome di amore, vita e *leggenda*» (RE 89); «dalla forza dei ricordi che mi hanno / abitato in nome della *leggenda*» (RE 91); al plurale: «Tuttavia decine di *leggende minori* si diffondono / continuamente nel mio cuore, mi piegano ai loro bisogni, / alle loro storie ossessive» (RE 55); «le *leggende* di cui è protagonista nel cuore degli / altri» (RE 62); «Così come mi dissolvo nel / futuro e nelle mie *leggende*» (RE 78); «Così, / [...] componiamo grandi / masse di particelle immateriali fatte di *leggende* e di / sospiri» (RE 80); «avrei l'immagine di un uomo / poco sveglio, attraversato da *leggende*, desideri e / presagi, che confonde i giorni con le storie che ne / ricava» (RE 81); «Altre *leggende* / raccontano di luoghi ipogei in cui l'amore è / una pietra scistosa che forma giacimenti sordi e / sterminati» (RE 82); «le *leggende* ancestrali che precedono gli anni del / salario» (RE 83); «mentre i desideri / mi infestano con le loro *leggende*» (RE 85); «le *leggende* proliferano / nei disallineamenti» (RE 86); «fabbricato da / desideri e *leggende*» (RE 88); «si sveglia in / *leggende* ancora più distanti» (RE 90).

A ben vedere, proprio il lessema *leggenda* può essere usato come grimaldello per guardare dall'interno i meccanismi di RE. Se questo macrotesto in prosa è, allo stesso tempo, un *romanzetto* e una *leggenda*, varrà la pena domandarsi che valore possa avere la parola *leggenda*. A questo scopo è utile richiamare il fatto che nel Medioevo la forma-*leggenda* chiamava in causa il rapporto fra desiderio e realtà: il loro non sovrapporsi e non coincidere. Nella misura in cui il desiderio è una dimensione del possibile, generativa di mondi ed esperienza, questa forma narrativa si incaricava di raccontare il “mondo secondo i desideri”, così come facevano, in versi, l'incantamento e lo scongiuro. Insomma, al di là della differenza fra prosa e verso, leggenda, incantamento e scongiuro condividono ciò che possiamo definire, nei termini della linguistica testuale, l'obiettivo globale di un genere socio-discorsivo.

Approfondendo questa linea di analisi, va ricordato che gli scongiuri hanno due realizzazioni speculari: evocano la presenza di un elemento positivo lontano (ad esempio, la donna amata), oppure agiscono sulla presenza di un elemento negativo, come la malattia e la morte, per allontanarlo. Del resto, questo obiettivo è inscritto nel termine *scongiuro* e nella sua origine (dal verbo *CONIURARE*, che in latino medievale ha il significato di ‘vincolare’, ‘comandare’). In breve, è il nome stesso del genere a suggerire che si formula uno scongiuro per vincolare una manifestazione del reale al nostro desiderio, oppure per scacciarne un'altra che non si conforma ad esso: gli scongiuri ci parlano di mancanza e danneggiamento, potremmo dire.⁹ Queste riflessioni sui modi con cui possono essere resi dicibili il danneggiamento e la mancanza attraverso una precisa forma discorsiva (la *leggenda*) consentono di comprendere meglio l'operazione compiuta da Bortolotti: questo perché RE si interroga sul rapporto fra desiderio e realtà. In questa prospettiva, RE può essere considerato un testo che mostra il modo in cui un *io*, costruendo una *leggenda privata*, elabora il ruolo che hanno avuto alcune figure (le donne amate o desiderate, ma anche il padre) nel progressivo dispiegarsi della sua relazione con il mondo: in ultima analisi, allora, in RE l'istanza enunciativa assume il ruolo di mediatore fra desiderio e realtà.

Certo, questa *leggenda* non può che essere ultra-contemporanea e «post-post-moderna» (Cortellessa 2018). Se un tempo, con le *leggende* e gli scongiuri si poteva parlare all'amore e alla malattia e venire a patti con la forza distruttiva del desiderio (perché al linguaggio si riconosceva una funzione magica), invece RE racconta di scarti e anomalie, senso di disfatta e spreco: ovvero, del disaccordo fra il mondo e la visione, fra i passati tentativi di composizione ed equilibrio e la sensazione che l'amore sia un'occupazione degli esseri umani insieme prodigiosa e rovinosa, perché *disumana* e *incalcolabile*: «Il fatto è che l'amore, pur allevato dalle generazioni / degli uomini, è disumano e incalcolabile» (RE 58).

9. Una dimensione allusiva a pratiche e *topoi* della letteratura medievale viene suggerita per RE da Righi (2022): «Il paradosso di Bauci è il paradosso del desiderio, l'eredità diretta dell'*amor de lonh* e dell'epica cavalleresca, la cui dinamica erotico-amorosa scorre sotterranea alle pagine del *Romanzetto*: l'assenza dell'oggetto del desiderio (Irene, Bauci, Armilla, Eufemia, Getullia, Odile, Eufrasia), nella sua ferocia, trasmuta in presenza, sottraendosi allo sguardo si rende visibile come fantasma, come ossessione, come mitologia».

Lo scavo sul lessema *leggenda* permette anche di rendere più trasparente uno degli enunciati della prosa 51: «Tra il vero e il falso / scelgo sempre la leggenda». Se la *leggenda* è lo spazio che s'incunea fra il possibile, l'incompiuto e il reale, allora le *storie* di RE sono innanzitutto generate dalla relazione ambivalente fra la forza, creatrice e distruttrice, del desiderio e le vicende che si sono susseguite. Il macrotesto di Bortolotti si offre, quindi, al lettore come un impasto che punta a oltrepassare il *vero* dei fatti accaduti e il *falso* della finzione narrativa: perché è costruito mettendo in cortocircuito talune esperienze esistenziali fondative con la loro trasfigurazione creativa.

Va a questo punto mostrato quali specifiche strategie stilistiche occorrono in RE; o meglio, come alcune costanti stilistiche della prosa di Bortolotti siano qui, per così dire, messe al servizio della *leggenda*. Innanzitutto, si individuano costellazioni lessicali che danno nome a ciò che non è dicibile o è oggetto di pulsioni ambivalenti (figure desiderate e temute, capaci di spostare l'*io* da uno stato di beatitudine a un senso lancinante di perdita): le definirei parole del desiderio e della beatitudine, da un lato, e parole dell'angoscia e della dissipazione, dall'altro. A loro volta, le strategie sintattico-testuali restituiscono, nel suo costruirsi, il processo con cui la voce-*io* prova a non essere abitata dalle presenze fantasmatiche del passato e ad elaborarle.¹⁰ Più precisamente, l'impianto del macrotesto e le scelte sintattico-testuali manomettono una narrazione fondata sull'ordinamento temporale progressivo del *vero*, a vantaggio di una prassi di scrittura che ripete alcune strutture con un gioco di variazioni e scarti fissi: così facendo, l'*io*-voce costruisce un racconto che non rassicura il lettore. Anzi: non solo lo fa sentire incerto sui possibili percorsi di senso che il macrotesto offre, ma lo spinge anche a interrogarsi sul valore di strategie retorico-testuali che ritornano in più punti, generando un effetto di ripetizione nella variazione.¹¹

Si può allora ipotizzare che la *leggenda* di RE sia interpretabile anche come forma discorsiva che attua un processo di riparazione della perdita; detto in termini più esatti, una forma dotata di soluzioni stilistiche che si pongono come correlativo del meccanismo mediante il quale un *io* lentamente ritorna su frammenti del passato; e, via via, non li esperisce solo come frutto di un pensiero intrusivo e di un'attività di ruminazione, ma li salda fra loro e li elabora: creando un campo del possibile, proiettato nel futuro.¹² Vediamo, quindi, come RE realizzi questo processo analiz-

10. Sulle presenze fantasmatiche, si veda in apertura di RE 69: «nelle conservazioni quotidiane con me / stesso e gli spettri che mi visitano presso gli uffici / o le stanze del mio appartamento».

11. Tengo qui conto di de Rogatis, Wehling-Giorgi (2021) per il nesso fra tecniche di sabotaggio della trasparenza e incertezza interpretativa del lettore.

12. Impiego la nozione di *ruminazione* nell'accezione tecnica degli studi di matrice cognitivista sul trauma e sul pensiero ricorrente: come il rimuginio (*worry*), la ruminazione è una forma di pensiero bloccato, ripetitivo e intrusivo; talora è associata a forme di narrazione razionalizzante a servizio di un sé danneggiato, e si oppone ai meccanismi di attraversamento di un vissuto traumatico: la ruminazione è, dunque, un meccanismo di difesa e controllo e non permette di «raccolgere nuove informazioni» sul sé e la realtà; i meccanismi di attraversamento di un vissuto traumatico sono, invece, una forma di elaborazione e di distacco dal passato e, quindi, consentono modalità nuove e creative di esplorazione e narrazione del sé e «uno stato di apertura» verso gli scambi interpersonali

zando sia i reticoli di parole e le immagini ricorrenti, sia le strategie retorico-testuali attraverso le quali specifiche costellazioni lessicali entrano in più ampie sequenze narrativo-descrittive o ragionative.

3. *Costellazioni lessicali e strategie retorico-testuali: fra desiderio e dissipazione, beatitudine e angoscia*

Le *leggende minori* di RE prendono la forma di situazioni topiche che talora rimandano anche ad un immaginario cinematografico (ad esempio, i film di Rohmer, citati in RE 71) e si servono di un'onomastica femminile che allude ai toponimi delle *Città invisibili* di Italo Calvino (Armilla, Bauci, Ipazia, Eufemia, ecc.). Quanto al piano lessicale, le *leggende* sono raccontate alternando parole della frenesia e parole della beatitudine ("amore e testosterone" si potrebbe sintetizzare, parafrasando un sintagma della prosa 54: «Colmo d'amore e testosterone, / sentivo l'aria notturna sul petto»).

Uno dei migliori esempi di situazione con lessico amoroso della *beatitudine* si trova nella prosa 49, là dove è descritto lo sguardo di Bauci che si volta, liquida e incantevole, sotto il sole di un tardo pomeriggio di luglio, ai bordi di una piscina:

Mi ricordo il gesto ripetuto di intrecciare
alternativamente le ciocche, l'impegno che ci
mettevo, mentre sentivo il piacere della cura del
suo corpo e il calore del sole. Ricordo la pelle liscia
e abbronzata della schiena, con le sue pieghe, i
piccoli nei, e aveva gli stessi riflessi estivi, dorati,
perpetui. Sarà stata la vicinanza dell'acqua ma,
quando ho finito e si è voltata, il suo sguardo aveva
una profondità liquida e appagata che ora capisco
essere quella dell'amore, una dolce beatitudine che
nell'istante non sapevo spiegarmi e mi sembrava la
cosa più bella e inaspettata che avessi mai visto. (RE 49)

A questo polo possono quindi essere ascritti i numerosi sintagmi che concorrono a descrivere scenari, stati emotivi ed elementi di una fase amorosa in cui prevalgono lo stupore e la vicinanza, fisica o emotiva, fra gli amanti: «meraviglia dell'estate» (RE 53); «spaccandosi / come una vetrata irraggiata di sole e riflessi, mentre / mi sentivo, per l'istante, certificato nell'immagine / di me stesso amato, amante e ricambiato» (RE 60); «l'amore quasi nella forma di una vacanza agostana, / di acqua trasparente e luce rifratta» (RE 72); «frasi dolci, imbarazzanti e irripetibili» (RE 85); ecc.

Andrà aggiunto che, oltre a queste scene con un lessico della *beatitudine*, le *storie minori* hanno anche un rapporto privilegiato con le formule che esprimono

(vd. Caselli, Ruggiero, Sassaroli 2017: 89-162; cit. dalle pp. 105 e 149). Su questi aspetti vd. anche van der Kolk, van der Hart (1995) e van der Kolk (2014, in part. p. 184).

un auspicio, un desiderio o una possibilità non realizzata e che, quindi, richiedono l'uso del tempo futuro e di quei modi verbali, come il condizionale o il congiuntivo, che codificano la possibilità o la controfattualità: «sarebbe bellissimo per esempio che» (RE 51); «Se vale l'amore, / sarà bello allora che» (RE 52); «essere un nome che lei / avrebbe potuto pronunciare spesso, sempre» (RE 52); «quella / volta in cui avrei voluto scrivere ad Armilla» (RE 72); «quasi che il sonno / dell'infanzia fosse davvero il segreto che vorremmo / da tanto tempo rivelarci» (RE 73); ecc. Le formule – al condizionale, al congiuntivo – creano dunque uno spazio per ciò che non è, ma potrebbe accadere o sarebbe potuto accadere: proprio in virtù di questa dimensione di presente “potenziale” o “mancato”, RE può offrirsi ai lettori come una scrittura che si incunea fra il certo e il possibile, e si pone come «un'operazione sui parametri secondo cui noi ci sentiamo in vita».¹³

A loro volta, perdita, smarrimento e frustrazione sono disseminate nel testo ed emergono attraverso alcuni sostantivi-chiave: *colpa* (quattro occ.: RE 47, 50, 65, 80); *confusione* (tre occ.: RE 56, 59, 66); *inganno* (due occ., entrambe per definire l'amore: RE 63, 68 in dittologia con *disperazione*); *orrore* (tre occ.: RE 47, 52, 57); *pena* (tre occ.: RE 56, 58, 65); *sensò di disfatta* (due occ.: RE 47, 89), cui si affianca una serie di termini associabili alle aree semantiche (1) dell'errore, (2) dello spreco, (3) dell'angoscia – ad es., per (1) *errori* (RE 58); *fallimento* (RE 47); per (2) *spreco* (RE 52); per (3) *angoscia* (RE 55); *terrore* (RE 52) – e di aggettivi del negativo come *cupò* (RE 54, 57, 61); *ossessivo* (RE 55); *rovinoso* (RE 55, 56); ecc. Si noti che proprio alcuni di questi lessemi si susseguono nell'attacco della prima prosa del macrotesto. Qui, infatti, in un'arcata sintattica tesa, marcata e mossa («Quello che spesso dimentico è che»; «Non che [...] / ma almeno») si succedono *colpa*, *difetto*, *sensò di disfatta*, *orrori* ed *esilio*, e due locuzioni dalla semantica invasiva e asfissiante come 'togliere il fiato' e 'occupare la mente':

Quello che spesso dimentico è che le ore della sera hanno una peculiare intimità con la colpa, il difetto e il sensò di disfatta. Non che quelle del mattino siano più clementi ma almeno gli orrori che promette la giornata, l'esilio a cui mi costringe il salario, tolgono il fiato e sono rapidissimi nell'occuparmi il cuore e la mente. La sera, il riposo e la meccanica chiusura del giorno finito hanno, invece, tutto l'agio di presentare il mio fallimento e la consistenza puerile dei miei sogni d'amore. Nei minuti prima del sonno penso allora a qualche episodio con Irene, per esempio quando camminavamo una sera di novembre e cercavo di baciarla mentre lei rideva al riparo del cappuccio e continuava a chinare la testa per impedirmelo. (RE 47)

13. Bortolotti 2010 (vd. sul passo le osservazioni di Zublena 2011b).

Sotto l'etichetta del campo dell'angoscia e della perdita possono porsi anche le combinazioni di nome + aggettivo in cui l'aggettivo qualificativo rafforza la carica semantica del negativo: «spreco *disperato* di sogni» (RE 52); «un / *inestinguibile* senso di disfatta» (RE 89); e con dittologia «un senso di fallimento *assiduo e inappellabile*» (RE 64); ecc.; o quelle in cui l'aggettivo volge al negativo il valore semantico positivo o neutro del nome: «il destino / *colpevole* di chi è in vita» (RE 64); «il patto *fasullo* che non prevede / la fine delle vacanze o l'arrivo dell'età matura» (RE 53); «una fantasmagoria *incongrua*» (RE 63); la misura *ottusa* della nostra solitudine» (RE 52) e «le sveglie *ottuse* / del mattino» (RE 55); ecc.

Va inoltre messo in luce un ulteriore reticolo di parole-chiave con il quale il senso di perdita e di dissipazione che l'*io*-voce percepisce è ricondotto alla generale tendenza dei viventi e dell'universo a disfarsi; aggiungerei, alleviando così lo smarrimento della voce-*io*, che in questo modo discioglie la sua vicenda in quella, più ampia, del genere umano: «Di tutto questo non rimarrà niente, mi dico / come consolazione, ma è la consumazione che non / permette di tornare indietro e cancellare ciò che è / stato» (RE 81).

Come nelle scritture precedenti, anche in RE, dunque, il procedere delle cose e degli uomini verso la morte è descritto attraverso un reticolo di immagini in cui affiorano forse anche tessere di sapore classico e letterario (sollecitate dall'immagini di amore come «dio bambino» (RE 58) dolce-amaro e inesorabile),¹⁴ e in cui voci comuni si affiancano a elementi lessicali prelevati dai linguaggi dell'economia, della fisica e della chimica (vicini a certo gusto del Calvino delle *Cosmicomiche* e delle *Città invisibili*): «sordo consumo dei giorni» (RE 57); «quell'istante indelebile dal disordinato sprecarsi / di momenti e occasioni che compone il destino / *colpevole* di chi è in vita» (RE 64); «il pulviscolo disperato del curioso / esperimento che è la realtà» (RE 64); «l'evento ennesimo della mia dissipazione» (RE 78); «Come la cristallizzazione / di qualche composto metafisico, i giorni si fissano / di fase in fase, le vicende degli umani si inceppano / sempre più fittamente» (RE 86). Né manca in RE il lessema *entropia*, vero e proprio *mot-clé* di Bortolotti (vd. RE 59, 84, 86). In particolare, risaltano due impieghi di *entropia*: nella parte iniziale della prosa 59, dove i membri della specie umana sono definiti come «effetti / secondari del tempo che passa» e come «risultati [...] / sbalorditivi dell'entropia e della seconda / legge della termodinamica»; e nella parte finale della prosa 86, in cui scenari personali e storico-politici poco confortevoli trovano una smorzatura ironica in una frase dal sapore aforistico: «Il presente non / ha rimedio ma l'entropia mi conforta».

Possiamo ora meglio mettere a fuoco l'insieme dei campi lessicali osservando una caratteristica dell'impasto di micro-sequenze descrittive, narrative e ragionative: con l'alternarsi di parole infra-ordinarie e momenti di verticalizzazione dell'ordinario, RE fa precipitare il lettore in uno spazio in cui si mescolano quotidianità e sogno, *routine* e visioni, ora foriere di temporanea beatitudine, ora di un inaggira-

14. Come di sapore letterario è l'immagine delle foglie a indicare lo scorrere delle generazioni e del tempo: «mentre le stirpi delle giornate [...] si rinnovano nel modo delle foglie» (RE 58) o quella degli uomini composti della stessa materia dei sogni (in RE 88).

bile senso di sconfitta:¹⁵ come se ci si ponesse su un «borderland of extremity and everydayness».¹⁶ In questa prospettiva risulta particolarmente indicativa la prosa 69: qui il sintagma «conversazioni quotidiane» perde immediatamente il suo carattere rassicurante perché è impiegato per designare un dialogo con i propri fantasmi interiori in cui si alternano parole che isolano minimi dettagli dell'infra-ordinario (ad es. *i cosmetici, gli acquisti all'Ikea*) e lessemi che rimandano ai campi semantici della fine e del disastro (*morte termica, catastrofi impercettibili*). Prende così progressivamente forma l'immagine – di sapore leopardiano e allo stesso tempo costruita con tessere allusive alla narrativa distopica di James G. Ballard – di un mondo già spento e «cessato da sempre», nel quale chi dice *io* non può che abitare presso «la zona del disastro»:¹⁷

In genere, nelle *conversazioni quotidiane* con me stesso e GLI SPETTRI che mi visitano presso gli uffici o le stanze del mio appartamento, sostengo risoluto che il mondo condivide la materia dei ricordi e che in realtà è cessato da sempre, spento nel silenzio della sua MORTE TERMICA dopo un susseguirsi di CATASTROFI IMPERCETTIBILI. Le assenze di mio padre, il vuoto del salotto dopo cena, i cosmetici di Irene rimasti ancora in bagno ne sono, credo, la prova e il sigillo. Rimane a me, come a noi, solo la memoria, questo lento travisamento dei frangenti che furono, che sembrano le mattine estive dalla finestra in cucina, i pomeriggi soli in ufficio, gli acquisti all'Ikea, che sono i pensieri del cuore e crescono endemici nel minuto margine tra il salario e la veglia. Che io abiti presso LA ZONA DEL DISASTRO, che frequenti i confini di ciò che si è soliti chiamare amore, compone la leggenda principale e la trama di successo che mi trovo spesso a concepire. Non credo sia una debolezza indugiarmi ma nemmeno un riscatto più durevole, appunto, del mondo.
(RE 69, miei il corsivo e il maiuscoletto)

15. Questa duplice dimensione era già evidente in *Low* e nelle *Storie del pavimento*, caratterizzati entrambi da un'aggettivazione che puntava a far coesistere l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, il grigiore anestetizzante dell'infra-ordinario con lo stupore inatteso dinanzi ai movimenti delle nubi o ai riflessi della luce. Sui riflessi stilistici dell'infra-ordinario nella poesia contemporanea vd. Zublena (2014).

16. Caruth 1996: 56. Sul valore di questa dittologia per gli spazi saturi di una eredità emotiva traumatica, si vedano de Rogatis, Wehling-Giorgi (2021) e de Rogatis, Wehling-Giorgi (2022b: 11), da cui è tratta la citazione che segue: «The «traumatic memory» (van der Kolk 2014: 174-199) is therefore both timeless and diachronic, as it simultaneously positions itself outside and inside time, by moving without mediation from an extreme to an ordinary dimension».

17. È probabile che il sintagma «zona del disastro» alluda al titolo italiano vulgato della raccolta di racconti di Ballard *The Disaster Area*, pubblicata nella collana di fantascienza «Urania» nel 1979.

Se mettiamo ancora in relazione le scelte lessicali con l'alternarsi di momenti narrativo-descrittivi e momenti meditativo-ragionativi, si nota che anche le sequenze descrittive sono costruite tenendo conto di due opposte polarità che chiamano in causa l'ordine e il disordine. Infatti, per un verso, l'atto di descrivere riattiva il desiderio di ordinare e conoscere; per altro verso, lo sforzo di cogliere *quidditas* e *qualitas* di oggetti e figure umane è destinato a essere scompaginato e interrotto non solo dall'affollarsi di dettagli, ma anche dall'emersione di una dimensione ragionativa e commentativa.¹⁸ Come mostra la prosa 84, sul piano formale le descrizioni di RE restituiscono, quindi, un processo di rimemorazione – parziale, ma potenzialmente inesauribile, e per di più ostacolato dal rischio di incomprendimento – su materiali intimi e pattern erotico-sentimentali che contenevano una promessa (felicità e integrazione) e una minaccia (coazione, frustrazione e sfaldamento):¹⁹

Probabilmente anche tra le braccia di Ipazia, intento a scoprirne i seni e le pieghe del collo, dei fianchi, gli spazi limitati tra l'orecchio e la foresta dei capelli mori, le regioni epidermiche disabitate tra le dita delle mani, le lunghe pianure dell'interno delle cosce e della schiena, la vagina, tutto quel corpo splendido perché altrui, perché diverso, cercherei le tracce di qualche vicenda interiore, quale reperto di un amore karmico generato nel ciclo delle vite e delle successive illusioni, quel monumento ultimo alla leggenda come manufatto definitivo dell'universo, come unico motore del mondo, dell'entropia e della dispersione della materia in calore. Nonostante l'imperio del testosterone, la ricerca mi terrebbe distaccato, mi costringerebbe comunque a un esilio millimetrico, a uno sradicamento da migratore, come se ogni centimetro di quella pelle così liscia, ogni luccichio di quello sguardo così profondo, fossero avvisi di una tremenda vicenda non ancora compiuta e mi dicessero, in coro: «Attento, o tu che avanzi, e preparati al dopo». (RE 84)

Nella prosa 84, come altrove, fissare il ricordo in micro-descrizioni (dunque, oggettivarlo) svela in modo *tremendo* non solo la natura instabile e proteiforme, mutevole e non chiusa del desiderio (*l'imperio del testosterone* come *motore della dispersione della materia*), ma anche una sensazione di minaccia: quella sensazione di minaccia che un io frammentato e *distaccato*, destinato all'*esilio* e allo *sradica-*

18. Di una dimensione commentativa e ragionativa nelle descrizioni (e dunque di una descrizione a fasce discontinue) discute Manzotti (2009), da cui mutuo l'aggettivo *commentativo*.

19. L'analogia fra le tecniche descrittive e narrative di RE e la particolare forma dei ricordi che caratterizzano gli eventi luttuosi e le vicende di perdita si può ben cogliere attraverso l'analisi degli studi sull'elaborazione del senso della fine e della morte di familiari; ad es. Fisher (2017). Sulla natura frammentata e non lineare della memoria del trauma, vd. van der Kolk (2014: 174-190).

mento da migratore, si incarica di attraversare attraverso un racconto costituito da frammenti descrittivi dalla forte dimensione visivo-sensoriale.²⁰

In conclusione, le scelte lessicali di RE ottengono principalmente due effetti: per un verso, suggeriscono che in ogni oggetto o entità, umana o non umana, vi è la traccia residuale di un senso che non si riesce più a cogliere o decodificare: e che, forse, sopravvive nelle forme di «profezie limitate» e «segreti» che i morti custodiscono e i vivi non «sanno pronunciare» e non saprebbero far avverare o svelare (RE 50); per l'altro, mostrano la seguente dinamica: quando nel campo di osservazione, movimento e parola dell'*io*-voce entrano figure e situazioni in grado di staccarsi dal fondo e "colpire" colui che le osserva, immediatamente emerge l'inquietudine di chi, percepita la carica di vulnerabilità insita nell'incontro con l'altro, fra timore, difesa e consolazione, ricorda a sé stesso il legame che la materia vivente e quella inanimata intrattengono con il generale movimento di energie che incessantemente trasforma tutto, e tutto conduce alla morte e al disfacimento.

4. *Strategie sintattico-testuali e pragmatico-discorsive*

Leggende e fallimenti, visioni e scacchi, consistenza e consumazione: è dunque questo il perimetro entro cui il macrotesto di Bortolotti fa muovere i suoi lettori; come si è anticipato, questi grumi di senso trovano un'esatta restituzione anche nelle scelte sintattiche e nei procedimenti retorico-testuali e discorsivi.

In effetti, per Bortolotti la *legenda* è un racconto che si affida alla prosa, ma non dimentica il ritmo dei versi: più esattamente, una prosa dotata di una trama ritmica riconoscibile e "memorabile", punteggiata da micro-strutture versali sottotraccia, oltre che impastata dei versi delle canzoni citate o alluse. Ritmo, strutture versali sottotraccia e lacerti di canzoni sono le forme con cui nel testo possono essere compiute azioni simili: riattraversare la morte del padre e rievocarne la figura; rendere nuovamente presente ciò che si è amato e perduto, facendo del testo lo spazio per accogliere la presenza fantasmatica di ciò che è lontano o passato; ritornare ai momenti fondativi della propria vicenda amorosa per provare a coglierne il senso attraverso una sottile tecnica di montaggio di pensieri, emozioni, sensazioni. Insomma, canzoni e strutture versali sono anch'esse un modo per esorcizzare la fine, invocare l'amore e tornare a convocare ciò che si desidera. Non a caso, dunque, in una delle quattordici tracce della *Sad romantic inevitable playlist*, richiamata nella prosa 60, David Bowie canta *please be mine / share my life / stay with me / be my wife* («rievocazioni ambigue / di frasi, sguardi, profumi che lo scorcio di un / parcheggio o l'attacco di *Be My Wife* innescano»); e, ancora, nella prosa 53 è l'istanza enunciativa stessa a assumere il ritmo concitato di chi impreca, prega e desidera insieme:

20. Sulla natura minacciosa del desiderio e sull'ambivalenza della relazione femminile/maschile, fra controllo/dominio e resa, si veda ad esempio «Ma il vero abisso che mi aspetta / è immaginare quello che dovrebbe pensare lei, / se condividesse la brama che mi padroneggia, / nel vedermi da sotto, nudo, curvo come un lupo, / mentre espone alla mia vista i segreti dei suoi seni / e dell'inguine e si sente splendida e desiderata in / modo inappagabile come la terribile regina che / vorrei davvero che fosse» (RE 63).

«Dai, / brutta stronza, fai qualcosa, mandami un messaggio, / una foto, un emoji con gli occhi a cuore».

Vi è un ulteriore elemento che va ora messo in luce. Mentre, sul piano dell'intraccio e delle situazioni narrative, RE sembra tematizzare soprattutto lo scacco e la minaccia che incombono sulla voce che dice *io*, le forme sintattiche e i dispositivi testuali delineano, piuttosto, un possibile movimento fra quanto sfugge e quanto si riesce ad afferrare, fra ciò che si ripete, bloccando il tempo, e ciò che crea dimensioni del possibile: questo è realizzato innanzitutto individuando micro-legami temporali e causali fra gli eventi (così da costruire *storie e leggende minori*, appunto) e montando sequenze testuali che, nel loro complesso, sono governate dagli opposti principi della compattezza e della dispersione. La testura delle prose diviene così un «campo di tensione [...] tra un vuoto e un vuoto» (Calvino 1995 [1978¹]: 398):²¹ nel quale sono moltiplicati gli spessori di un extra-testo che si dà come tendente all'entropia, ma caleidoscopico, segnato dalla monotonia, ma inesauribile.

Efficace correlativo di questa percezione del reale appare, dunque, l'andamento sintattico-testuale, giustappositivo ma ramificato, o meglio costruito per onde successive; ovvero: gli enunciati e le sequenze si espandono progressivamente sia attraverso serie di verbi, aggettivi e participi, spesso disposti in strutture binarie e ternarie (o in più ampie strutture elencative), sia attraverso il frequente ricorso a similitudini introdotte da *come* (su cui si ritornerà). Si prenda ad esempio la prosa 80, in cui l'andamento paratattico affidato ai tre verbi alla 1 persona plurale è complicato dai numerosi elementi che dettagliano il complemento oggetto dell'ultimo verbo (*componiamo grandi masse di particole immateriali*), creando una nicchia sintattica a destra in cui si succedono strutture diverse e poste a diversa profondità (come la mia rappresentazione grafica cerca di suggerire):

Così, / insieme a tutti i nostri simili, ci disperdiamo *come / polvere*, ci
disgregiamo, componiamo grandi / masse di particole immateriali
fatte di leggende e di / sospiri,
che attraversano il pianeta *come stagioni di / monsoni*,
smosse e scomposte in correnti

governate / dal caso, dall'amore e dalle coincidenze. (RE 80, miei il corsivo e il maiuscolo)

Concorrono a questo effetto di ripetizione e variazione anche altre costanti stilistiche. In prima battuta, si possono segnalare i pattern 'aggettivo + aggettivo + avverbio in *mente* + aggettivo': «risposte garbate, brevi, evidentemente distanti» (RE 48); «quei capelli / da ragazzina, lunghi, biondi, momentaneamente / eterni» (RE 49); «un uomo / triste, ingenuo e cupamente incapace di arrivare / all'amore» (RE 50); in secondo luogo, va richiamata la frequenza di figure di analogia e similitudini introdotte

21. Segno che Bortolotti ha dato conto in diverse sedi dell'importanza del saggio *I livelli di realtà in letteratura* e di alcuni aspetti della prosa di Calvino per un'iniziale riflessione sulle sue prassi di scrittura. Si veda ad esempio la menzione di Calvino e l'affermazione relativa al "superamento" del modello-*Palomar* in Bortolotti (2017).

da *come*, talora anche ravvicinate o con una descrizione del comparante particolarmente ampia: «Attraversare le due stagioni e la loro luce / indimenticabile *come* un ragazzo in jeans e t-shirt / dei Primal Scream distratto da grandi e strani / pensieri, che colleziona amore, scambi di sguardi, / dita sfiorate, strani giri di parole che magari / vogliono dire qualcosa e magari no» (RE 53); «Meglio attraversarle, / *come* i musicanti di Brema, *come* un gruppo / scompagnato in vista di una meta assurda perché, / comunque, qualcosa meglio della morte lo trovi / dappertutto» (RE 60).

Inoltre, spostandoci dalla dimensione testuale a quella pragmatico-discorsiva, va messo a fuoco il numero limitato di elementi posti ad *incipit* delle prose. In effetti, le quarantasette prose si aprono variando un insieme di sole dodici possibilità: *Quello che* (RE 47, 60, 73, 88); *Come quando* (RE 48, 63, 79, 92); *Anche se* (RE 49, 66, 81, 91); *In genere* (RE 50, 69, 72, 89); *Comunque* (RE 51, 61, 77, 93); *In tutto questo* (RE 52, 65, 78, 90); *Non credo* (RE 53, 64, 74, 86); *Ripensando* (RE 54, 67, 76, 85); *Probabilmente* (RE 55, 68, 82, 84); *Nonostante* (RE 56, 71, 75, 87); *E insomma* (RE 57, 62, 80, 83); *Il fatto è che* (RE 58, 59, 70). Questa riduzione delle formule esordiali sembrerebbe alludere alla possibilità di un caos ordinato: un caos non dissimulato o negato, ma presentato come se vi si cercasse una regolarità o un principio d'ordinamento. Certamente, questo set di *incipit* è funzionale a due ulteriori obiettivi, che vale la pena analizzare in modo disteso.

Innanzitutto, gli elementi posti in apertura concorrono a far sì che le prose sembrino estratte da un flusso più ampio di pensieri e riflessioni; in particolare, questo effetto è ottenuto con l'impiego in posizione iniziale sia del gerundio *ripensando*, sia di *comunque* e *insomma*, cioè due segnali discorsivi con cui tipicamente si marca la presa di parola e l'inizio di un discorso. Più in generale, le dodici soluzioni esordiali dotano le prose di uno statuto enunciativo paradossale: mimano il procedere di un ragionamento (*non credo*; *il fatto è che*; *quello che*; *in genere*; ecc.) e lo riprendono in modo diverso ad ogni inizio di una nuova prosa. In sostanza, in modo analogo ad altri testi di Bortolotti (ad es., *Tecniche di basso livello* e *Senza paragone*), anche qui i modi ragionativi paiono certificare una condizione d'*impasse* provocata da stati di cose che sfuggono ai «tentativi di / comprensione, redenzione e archiviazione definitiva» (RE 88).

Dall'altro, se anche queste formule esordiali funzionano da spie stilistiche del rapporto che l'*io*-voce instaura con il reale, potremmo dire che, al pari di altri elementi, anch'esse tengono insieme il polo della minaccia e dell'interruzione del senso con quello opposto in cui risiede, invece, il tentativo di arginare l'una e superare l'altra. In effetti, a ben vedere, anche il meccanismo di variazione e ripetizione delle formule di esordio provoca simultaneamente nel lettore i due effetti opposti (e, in ultima analisi, inseparabili) tipici delle prose di Bortolotti: per un verso, la ripetizione delle formule di esordio evocherebbe la minaccia posta dalla fissità di schemi (emotivi e di pensiero) non modificabili e legati alla ruminazione sul passato, rivelando la sensazione di sfibramento dinanzi allo statuto inafferrabile dei referenti di cui le prose dovrebbero ragionare; per altro verso, queste stesse formule di esordio, marcando la presa di parola, mostrerebbero che, nondimeno, è ogni volta accettata la sfida di ricominciare a dire: ovvero, di non disgiungere il *no* dal *sì* e d'istituire connessioni fra il buio dell'inizio e quello della fine.

Del resto, anche all'interno delle prose non mancano segnali discorsivi, connettivi testuali e verbi di pensiero e opinione che fanno aggallare le diverse fasi del ragionare, gli stalli e le contro-argomentazioni del dialogare con i sé di altre stagioni e con i fantasmi del passato: «Non che non conosca / [...]. Tuttavia [...]» (RE 55); «Il fatto è che [...]. / D'altra / parte sappiamo anche troppo bene [...]. / Tuttavia [...]» (RE 59); «Non credo che [...]. / Nonostante [...] meglio dare atto [...]. / Mi domando allora [...]» (RE 64); «Ora, potrebbe essere / sufficiente [...]. / Tuttavia [...] / Quindi [...]» (RE 75); ecc.

Accostando queste strategie a quelle delle *Città invisibili* di Calvino (con cui abbiamo segnalato la relazione allusiva relativa all'onomastica femminile), si può ipotizzare che, complessivamente, segnali discorsivi e connettivi testuali, verbi di pensiero e verbi di opinione chiamino in causa le categorie della simulazione (di un ragionamento) e dell'approssimazione (ad un valore):²² questi elementi, cioè, hanno una funzione "simulativa" dal momento che i ragionamenti contenuti in RE si esercitano «su dati posti al di là d'ogni confine suasorio»,²³ come indubbiamente sono i comportamenti passati propri e delle donne amate; allo stesso tempo, sono marche di "approssimazione" perché indicano non il raggiungimento di una *comprensione* del passato certa, pacificata e univoca (RE 88), quanto piuttosto lo sforzo di ri-attraversare quanto vissuto e avvicinarsi il più possibile ai nodi di senso che sembrano essere custoditi nelle proprie *storie*.

5. Conclusioni: rielaborare «ciò che persiste»

In RE il succedersi di *leggende* erotico-sentimentali prende la forma di una sofisticata architettura in cui si alternano aneddoti e topica amorosa, allusività letteraria e dispositivi di realtà. Da un canto, sono privilegiate opzioni enunciative e testuali che potenziano gli *effetti* veritativi e di "realtà", ovvero il rapporto fra le *storie* narrate e un possibile nucleo extratestuale biografico; dall'altro, sono sfruttati procedimenti intertestuali, sia di tipo allusivo sia citativi (attraverso i nomi femminili ripresi dalle *Città invisibili* e mediante la costruzione di un riconoscibile sfondo sonoro e cinematografico per le vicende erotico-sentimentali).

A sua volta, nel fitto tappeto di parole che rinviano a una dimensione esistenziale tipica della medietà ordinaria di una società capitalista avanzata (ovvero, con le parole del testo, del «ceto medio progressivo e allucinato», RE 67) spiccano i fili che delimitano due campi semantici opposti: da un lato, quelli della beatitudine e del possibile, con la loro allusività letteraria e musicale; dall'altro, quelli della perdita e della dissipazione. In modo analogo, l'organizzazione sintattico-testuale di RE appare frutto del bilanciamento di principi opposti: ripetizione e variazione, dispersione elencativa e costanza di alcuni elementi strutturali.

22. Uso qui il termine *approssimazione* nel senso proprio delle scienze sperimentali e della tecnica per le quali la coppia *precisione/approssimazione* indica il grado più o meno alto con cui, nell'eseguire una lavorazione, ci si avvicina alle condizioni prefissate.

23. Testa 2009: 413 e 418.

Anche per via stilistica, dunque, RE dà conto di dinamiche psicologiche sostanziali alla perdita o al lutto emotivo: RE sceglie, infatti, una materia ribollente e la cala in una forma retorico-testuale che, pur senza poter essere un *riscatto* (RE 81), tuttavia punta anche a narrare la relazione complessa fra i giorni che viviamo e le *leggende* che da essi ricaviamo. In questo senso, ritroviamo in RE una scrittura capace di verticalizzare l'infra-ordinario: che narra ciò che accade quando tutto è già accaduto; e che, nondimeno, non rinuncia a significare la necessità di elaborare quanto è stato, proprio perché il passato può persistere in modo fantasmatico, continuando a ribadire l'inafferrabilità (del senso) di ciò che si è vissuto: e se persiste, «come conforta, / ancora addolora» (RE 81).²⁴

Più precisamente, l'architettura macrotestuale e la peculiare qualità stilistica delle sequenze (sia descrittivo-narrative sia meditative) ben si prestano a restituire il processo con cui si rielabora un'eredità di tipo traumatico. Infatti, campi lessicali e procedure sintattico-testuali potenziano il riverbero sulla superficie del testo di una voce sì minacciata da stallo percettivo e da opacità conoscitiva, ma pure in grado di avanzare dal ricordo alla memoria, di montare frammenti di esperienza in una sintassi narrativa:²⁵ di trasformare la località orizzontale del sintomo nella verticalità della diagnosi.²⁶ Da un canto, nelle singole prose il tempo dell'*io*-voce sembra bloccato e lo spazio appare saturo di frammenti visivi ambivalenti o inaccessibili nel loro senso ultimo; dall'altro, però, il macrotesto stesso si pone come struttura narrativa attraverso la quale ricomporre in una *storia* le immagini che la ruminazione su vicende passate fa emergere. In definitiva, se la voce-*io* sceglie *la leggenda* e le dà la forma di un macrotesto di prose in cui si fronteggiano pattern del desiderio e stilemi della perdita, strategie della rievocazione e formule del possibile, allora possiamo dire che questa voce offre ai lettori anche un'architettura di senso che oltrepassa la confusione fra i giorni passati e il *qui/ora*: e, dissezionando il disordine, implicitamente suggerisce di sbloccare il tempo e farlo muovere in avanti.

A corollario della lettura proposta, sul piano metodologico, l'analisi ha puntato anche a mostrare come nei testi di Bortolotti alla scrittura siano impresse alcune caratteristiche tipiche del dire attraverso la poesia: ad esempio, l'impiego del ritmo e delle figure della ripetizione come marche formali della "memorabilità" (su questo aspetto vd. Testa, I. 2018). Inoltre, come suggerisce Picconi (2020), è sembrato opportuno distinguere fra i diversi livelli enunciativi e del *voicing*: ovvero, cogliere la distanza, sottile ma attiva, fra la voce-*io* e l'allestitore del macrotesto, che compie un'operazione socio-discorsiva e pragmatica: cioè, assegna una forma alle prose e le monta in un macrocontenitore. In quanto costruttore di una struttura in cui il

24. Per un confronto con tecniche di sfaldamento della testura con cui, nelle poesie di Giuliano Mesa, sono rese l'inafferrabilità dell'esperienza e l'irrapresentabilità del vissuto Zublena (2011a: 11) e De Caprio, Ferrari (2022: 65-67).

25. Uso qui le categorie di ricordo e memoria nel senso proposto da Assmann (2015): il primo è inscritto nell'esperienza di un soggetto, la seconda è comunicabile e trasferibile attraverso forme dotate di una loro riconoscibilità all'interno delle prassi socio-discorsive: dunque, non a caso queste forme sono dotate di memorabilità, dicibilità e ri-usabilità (in senso sia performativo, sia intertestuale, secondo quanto proposto da Grendene 2021).

26. Segnalo che di *testi-sintomo* parla Cortellessa (2018).

tempo del frammento prosastico è inserito in un macrotesto dotato di un ulteriore livello di temporalità e narratività, questa figura propone al lettore non tanto la *resa al protocollo*, quanto la *verticalizzazione dell'infra-ordinario*: ovvero, secondo la lettura di Zublena (2011b), un'operazione percettivo-conoscitiva.²⁷

27. Partendo da questo caso, si può in effetti osservare che per molte prassi poetiche contemporanee cosiddette non-assertive (vd. Picconi 2020), al di là dell'opposizione fra lirico/prosastico (o soggettivo/oggettivo), è forse cruciale la funzione conoscitiva dei procedimenti formali adoperati: in altri termini, è centrale il nesso fra scacchi e stalli percettivo-conoscitivi, da un lato, e tensione a significare e perimetrare lo spazio e la forma del dire. Nel caso di Bortolotti, parlerei perciò di un attraversamento dell'effetto-replica e di una rottura dei *copioni* e dei *frames*: questo perché tanto più le sue prose, a prima vista, appaiono neutre e oggettive, tanto più, invece, sono caratterizzate da elementi lessicali e sintattico-testuali che ne increspano la superficie, mettono in crisi ogni interpretazione meramente referenziale, rovesciando l'illusione dell'oggettività in enigma del senso. A titolo di esempio, per offrire un lacerto testuale funzionale alla linea interpretativa che provo a seguire per i macrotesti di Bortolotti mi limito qui a richiamare l'occorrenza del sintagma «nuvole cumuliformi e struggenti» (ora in Bortolotti 2020: 88) – citato da Simonetti (2018: 208) come indizio di scrittura protocollare – nel quale un aggettivo descrittivo-referenziale è accostato ad uno a più alto tasso di connotatività. Piuttosto, a voler usare la dicotomia lirico/oggettivo invalsa in alcuni contributi, sarei più incline a proporre che le prose di Bortolotti siano liriche e oggettive insieme: o meglio, i suoi macrotesti oltrepassano l'opposizione denotativo-oggettivo/lirico-soggettivo perché tengono insieme due aspetti: da un lato, la compagine lessicale e sintattico-testuale restituisce la radicale soggettività di un'esperienza inscritta nelle percezioni di una *voce* (che, ad esempio, definisce *struggenti* le nuvole, spostando sull'entità percepita ciò che l'istanza enunciativa dice di aver esperito); dall'altro, sono frequenti gli effetti di stallo del senso ottenuti attraverso l'intervallarsi di sequenze descrittive, narrative e meditativo-ragionative: queste, però, proprio perché montate in un'architettura, vengono oltrepassate e incluse in un ulteriore livello di senso. Insomma, se la testura e le strategie retorico-formali sono anche, in parte, *protocollari*, sul piano pragmatico e discorsivo l'operazione di Bortolotti mostra l'importanza di un'attenta valutazione della complessiva architettura enunciativa del macrotesto: giacché l'attività enunciativa può essere interpretata come un insieme di atti di mediazione con cui sono presi in carico schemi, norme, usi, ovvero regolarità intersoggettive, abitudini e convenzioni adottate all'interno di una società; non solo, cioè, come il frutto di un'istanza soggettiva localizzabile attraverso un "io, qui, ora", ma come un concatenamento complesso che tiene insieme diverse dimensioni e livelli e anche istanze enuncianti eterogenee (vd. Paolucci 2020: 89; De Caprio 2021; Calaresu 2022).

Bibliografia

1. ALTRI TESTI DI GHERARDO BORTOLOTTI

Bortolotti, Gherardo (2018), *Storie dal pavimento*, Roma, Tic Edizioni.

Bortolotti, Gherardo (2020), *Low. Una trilogia*, Roma, Tic Edizioni.

2. INTERVISTE E SCRITTI IN RETE

Bortolotti, Gherardo (2010), *Non è un problema di artigianato*, «alfabeta2» [<http://www.alfabeta2.it/2010/08/14/non-e-un-problema-di-artigianato/>; ultima consultazione 3.12.2023].

Bortolotti, Gherardo (2017), *Cosa abbiamo da dire. Poeti italiani a 40 anni: Gherardo Bortolotti*, «formavera» [<https://formavera.com/2017/06/19/cosa-abbiamo-da-dire-poeti-italiani-a-40-anni-gherardo-bortolotti/>; ultima consultazione 3.12.2023].

Adam, Jean-Micheal (2020), *Linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin.

Assmann, Aleida (2015), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino.

Barbato, Marcello (2019), *Incantamenta latina et romanica. Scongiuri e formule magiche dei secoli V-XV*, Roma, Salerno Editrice.

Bollas, Christopher (1989), *Forces of Destiny. Psychoanalysis and Human Idiom*, London, Free Association Book.

Calaresu, Emilia (2022), *La dialogicità nei testi scritti. Tracce e segnali dell'interazione tra autore e lettore*, Pisa, Pacini.

Calvino, Italo (1995 [1978¹]), *I livelli della realtà in letteratura*, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* [1980], in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, 2 voll., Milano, Mondadori: vol. I: 380-398.

Caruth, Cathy (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, The John Hopkins UP.

Caselli, Gabriele; Ruggiero, Giovanni Maria; Sassaroli, Sandra (2017), *Rimuginio. Teoria e terapia del pensiero ripetitivo*, Milano, Cortina.

Cortellessa, Andrea (2018), *Una cosa impossibile*, «doppiozero» [<https://www.doppiozero.com/una-cosa-impossibile/>; ultima consultazione 3.12.2023].

De Caprio, Chiara (2021), *Intertestualità*, in SIS v: 87-118.

De Caprio, Chiara; Ferrari, Angela (2022), *Linguistica del testo e testo letterario. Fatti, prospettive, esempi di analisi*, in *Linguistica e testi letterari. Modelli, strumenti e analisi*, a cura di Sveva Frigerio, Roma, Carocci: 37-76.

de Rogatis, Tiziana; Wehling-Giorgi, Katrin (2021), *Traumatic Realism and the Poetics of Trauma in Elsa Morante's Works*, «Allegoria», LXXXIII: 169-183.

- de Rogatis, Tiziana; Wehling-Giorgi, Katrin (edited by) (2022a), *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, Roma, Sapienza Università Editrice.
- de Rogatis, Tiziana; Wehling-Giorgi, Katrin (2022b), *Introduction: A Theoretical Framework on Trauma*, in de Rogatis e Wehling-Giorgi 2022a: 9-51.
- Ferrari, Angela (2014), *Linguistica del testo. Principi, fenomeni, strutture*, Roma, Carocci.
- Fisher, Janine (2017), *Healing the Fragmented Selves of Trauma Survivors: Overcoming Internal Self-Alienation*, London-New York, Routledge.
- Fisher, Janine (2020), *Transforming The Living Legacy of Trauma: A Workbook for Survivors and Therapists*, Eau Claire (Wisconsin), PESI Publishing & Media.
- Grendene, Filippo (2021), *Il dialogo della tradizione. Intertestualità, ri-uso, storia*, Macerata, Quodlibet.
- Loreto, Antonio (2017), *Una totalità in miniatura. La micro-epica di Bortolotti*, in *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, a cura di Francesco de Cristofaro, Pisa, Pacini Editore: 115-133.
- Manzotti, Emilio (2009), *La descrizione. Un profilo linguistico e concettuale*, «Nuova Secondaria», XXVII/4:19-40.
- Paolucci, Claudio (2020), *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Milano, Bompiani.
- Picconi, Gian Luca (2020), *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Roma, Tic Edizioni.
- Policastro, Gilda (2021), *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Milano-Udine, Mimesis.
- Righi, Silvia (2022), *Geometrie del desiderio: su Romanzetto estivo di Gherardo Bortolotti*, «La Balena Bianca» [<https://www.labalenabianca.com/2022/02/08/romanzettoestivo-bortolotti/>; ultima consultazione 3.12.2023].
- Simonetti, Gianluca (2018), *La letteratura circostante*, Bologna, il Mulino, 2018.
- SIS: Antonelli, Giuseppe; Motolese, Matteo; Tomasin, Lorenzo (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, 6 voll. [vol. I *Poesia*; vol. II *Prosa letteraria*; vol. III *Italiano dell'uso*; vol. IV *Grammatiche*; vol. V *Testualità*; vol. VI *Pratiche di scrittura*], Roma, Carocci, 2014-2021.
- Testa, Enrico (2009), *Aspetti linguistici e testuali delle Città invisibili di Calvino*, in *Per Elio Gioanola: studi di letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Franco Contorbis et al., Novara, Interlinea: 409-421.
- Testa, Italo (2018), *Anafore. Per una teoria della poesia*, leparoeleose² [<https://www.leparoleeleose.it/?p=32545>; ultima consultazione 3.12.2023].
- van der Kolk, Bessel (2014), *The Body Keeps the Score. Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*, London, Penguin.
- van der Kolk, Bessel; van der Hart, Onno (1995), *The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma*, in *Trauma: Explorations in Memory*, edited by Cathy Caruth, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Zhara, Julian (2018), *Low di Gherardo Bortolotti: l'epifania del tempo interstiziale*, «Satisfaction» [<https://www.satisfaction.eu/low-di-gherardo-bortolotti-lepifania-del-tempo-interstiziale/>; ultima consultazione 3.12.2023].

Zublena, Paolo (2011a), recensione a G. Mesa, *Poesie 1973-2008* (Roma, La camera verde, 2010), «alfalibri», supplemento di «alfabeta2» del 13 ottobre 2011 [<https://www.leparoleelecose.it/?p=4550>; ultima consultazione 3.12.2023].

Zublena, Paolo (2011b), *Politiche del sentirsi in vita: Tecniche di basso livello di Gherardo Bortolotti*, «il verri», XLVI: 76-81.

Zublena, Paolo (2014), *Dopo la lirica*, in SIS III: 403-445.

ABSTRACT – The paper shed lights on the thematic and stylistic characteristics of Gherardo Bortolotti's *Romanzetto estivo*. Adopting the theoretical framework of trauma studies and the methodologies of formal analysis, the essay describes lexical and semantic choices and rhetorical strategies, in order to demonstrate that *Romanzetto estivo* can be seen a complex and sophisticated narrative-descriptive work on the elaboration of emotional traumas.

KEYWORDS – Trauma studies; Italian contemporary poetry; Gherardo Bortolotti.

RIASSUNTO – Il contributo fornisce un'analisi tematica e stilistica di *Romanzetto estivo* di Gherardo Bortolotti. Adoperando le acquisizioni dei trauma studies e l'analisi formale di sintassi, testualità e lessico, il saggio mira a fare luce su campi semantici e strategie retorico-discorsive proprie del macrotesto di prose: emerge così l'immagine di un macrotesto che restituisce il processo con cui può essere elaborata un'eredità emotiva di tipo traumatico, legata alla perdita di figure esistenzialmente importanti.

PAROLE CHIAVE – Trauma studies; poesia italiana contemporanea; Gherardo Bortolotti.

