

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI.
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Giulia Corsalini

ALCUNE CONSIDERAZIONI SUL DETTAGLIO IN LETTERATURA ED UN SAGGIO DI ANALISI

ABSTRACT

Il saggio propone alcune considerazioni sul valore del dettaglio descrittivo in letteratura, prendendo in esame le posizioni di grandi scrittori, da Leopardi, a Čechov, a Nabokov. Sulla base delle riflessioni esposte, viene poi analizzato il romanzo *La ragazza perduta* di Salvatore Mannuzzu.

The essay proposes some considerations on the value of detail in literature, taking into consideration the positions of great writers, from Leopardi to Chekhov to Nabokov. On the basis of exposed reflections, the novel *The Lost Girl* by Salvatore Mannuzzu is then analyzed.

PAROLE CHIAVE

Dettaglio descrittivo, Descriptive detail, Stile,
Writing style, Salvatore Mannuzzu

CONTATTI

giulia.corsalini@unimc.it

1. *Pudore e misura espressiva*

Muovo da Leopardi, il quale, nella carta 100 dello *Zibaldone*, in data 8 gennaio 1820, scrive:

È cosa osservata degli antichi poeti ed artefici, massimamente greci, che solevano lasciar da pensare allo spettatore o uditore più di quello ch'esprimessero [...]. E quanto alla cagione di ciò, non è altra che la loro semplicità e naturalezza, per cui non andavano come i moderni dietro alle minuzie della cosa, dimostrando evidentemente lo studio dello scrittore, che non parla o descrive la cosa come la natura stessa la presenta, ma va sottolizzando, notando le circostanze, sminuzzando e allungando la descrizione per desiderio di fare effetto: cosa che scuopre il proposito, distrugge la naturale disinvolture e negligenza, manifesta l'arte e l'affettazione, ed introduce nella poesia a parlare più il poeta che la cosa [...]. Ma tra gli effetti di questo costume, dico effetti e non cagioni, giacché gli antichi non pensavano certamente a questo effetto e non erano portati se non dalla causa che ho detto, è notabilissimo quello del rendere l'impressione della poesia o dell'arte bella, infinita, laddove quella dei moderni è finita. Perché descrivendo con pochi colpi e mostrando poche parti dell'oggetto, lasciavano l'immaginazione errare nel vago e indeterminato di quelle idee fanciullesche che nascono dall'ignoranza dell'intiero.¹

¹ Le citazioni delle opere di Giacomo Leopardi si intendono riferite alle seguenti edizioni: *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni, Mondadori, Milano 1987, 2 voll; *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991, 3 voll. Per lo *Zibaldone*, mi limiterò a richiamare il numero della carta e la data nel testo o tra parentesi quadra.

Si possono individuare in questa nota almeno tre nuclei importanti della riflessione leopardiana, tra loro legati: la superiorità dell'arte degli antichi su quella dei moderni; il valore infinitivo e per ciò stesso estetico di una descrizione che lasci spazio all'immaginazione; il contrasto tra descrittivismo minuto e naturalezza espressiva. È soprattutto su quest'ultimo aspetto che intendo riflettere. Leopardi riprende il discorso il 12 luglio di quell'anno, nella carta 164, dove afferma che compito della scrittura è raccontare, compito del disegno descrivere, e dunque una scrittura che si dilunghi nella descrizione risulta innaturale e *affettata* (termine caro a Leopardi per definire ciò che è artificioso), oltre che noiosa.

Il discorso è evidentemente importante per lui, se ci ritorna due anni dopo, il 2 agosto del 1822, nelle carte 2599-2560, all'interno di alcune considerazioni sul piacere che nasce dalla varietà e la noia che invece produce la monotonia, come avviene di fronte ad una scrittura prevalentemente descrittiva, quale quella di Ovidio. E l'anno successivo, il 20 settembre del 1823, conservando come termine oppositivo la scrittura di Ovidio e come riferimento Omero, Virgilio e Dante, Leopardi torna a correlare descrizione e naturalezza espressiva, per ribadire la necessità di alleggerire il peso delle immagini, affidando loro un valore di supporto per una narrazione che si occupa di altro. Le descrizioni e le immagini andranno dunque introdotte:

[...] con gravità, con serietà, senz'alcuna dimostrazione di compiacenza e di studio apposito, e di pensarci e badarci, né di voler che il lettore ci si fermi. Così fanno Omero e Virgilio e Dante, i quali, pienissimi di vivissime immagini e descrizioni, non mostrano pur d'accorgersene, ma fanno vista di avere un fine molto più serio che stia loro unicamente a cuore, ed al qual solo *festinent* continuamente, cioè il racconto dell'azioni e l'*evento* o successo di esse. Al contrario fa Ovidio, il quale non dissimula, non che nasconda; ma dimostra e, per dir così, confessa quello che è; cioè a dir ch'ei non ha maggiore intento né più grave, anzi a null'altro mira, che descrivere ed eccitare e seminare immagini e pitturine, e figurare e rappresentare continuamente [3479-80].

D'altra parte della capacità descrittiva di Dante Leopardi aveva già scritto, ancora in opposizione ad Ovidio e in merito alla naturalezza, o apparente "negligenza", in una delle prime carte dello *Zibaldone*:

In Ovidio si vede in somma che vuol dipingere e far quello che colle parole è così difficile, mostrar la figura ec. e si vede che ci si mette; in Dante no; pare che voglia raccontare e far quello che colle parole è facile ed è l'uso ordinario delle parole, e dipinge squisitamente, e tuttavia non si vede che ci si metta, non indica questa circostanziosa e quell'altra, e alzava la mano e la stringeva e si voltava un tantino e che so io (come fanno i romantici descrittivi, e in genere questi poeti descrittivi francesi o inglesi, così anche prose ec., tanto in voga ultimamente); insomma in lui c'è la negligenza, in Ovidio no [21].

Era tornato a farlo in una carta di poco successiva [57] e poi ancora nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818). E di nuovo il 22 giugno del 1822, distinguendo tra descrizione e capacità di dipingere, aveva esaltato la capacità dantesca di servirsi di pochi tratti non solo a dipingere ma a scolpire, non solo immagini, ma sentimenti e pensieri [2523].

Mi fermo dunque sul rapporto tra una descrizione adeguata e naturalezza espressiva, qualità stilistica che, essendo per Leopardi la sola possibilità di recupero della natura, vera fonte dell'ispirazione letteraria, è anche la qualità più alta della scrittura; una qualità sulla quale egli torna più volte, sviluppandola attorno ad altri due aspetti: la opportunità, così come di non indulgere in descrizioni troppo circostanziate, di non dire troppo in merito

ai sentimenti, l'opportunità in altre parole del pudore e, per altro verso, la necessità di una scrittura che abbia una qualità di sprezzatura, che è poi la resa stilistica del pudore. In merito al primo aspetto, il discorso si inserisce sulla polemica nei confronti delle forme degenerare del Romanticismo, frutto della anatomia delle passioni propria della scienza moderna, per cui i sentimenti vengono esibiti anche in modo stravagante e sfacciato e il sentimentale diventa intenzionale, laddove negli antichi esso si esprimeva naturalmente e pudicamente. Avendo tuttavia perso lo scrittore moderno tale naturalezza, il tentativo da fare è ritrovarla attraverso la misura espressiva, una forma di sprezzatura che non nasconde solo l'arte, come voleva Baldassar Castiglione, ma anche il sentimento e la sensibilità:

Venendo dunque da questi esempi al proposito mio, dico che gli effetti della sensibilità, come gl'imitavano gli antichi naturalmente, così gl'imitano i romantici e i pari loro snaturatissimamente. Imitavano gli antichi non altrimenti queste che le altre cose naturali, con una divina sprezzatura, ingenuamente, schiettamente e, possiamo dire, innocentemente, scrivendo non come chi si contempla e rivolge e tasta e fruga e sprema e penetra il cuore, ma come chi riceve il dettato di esso cuore, e così lo pone in carta senza molto o punto considerarlo; di maniera che ne' versi loro o non parlava o non pareva che parlasse l'uomo perito delle qualità e degli affetti e delle vicende comunque oscure e segrete dell'animo nostro, non lo scienziato non il filosofo non il poeta, ma il cuore del poeta, non il conoscitore della sensibilità, ma la sensibilità in persona; e quindi si mostravano come inconsapevoli d'essere sensitivi e di parlare da sensitivi, e il sentimentale era appresso loro qual è il verace e puro sentimentale, spontaneo modesto verecondo semplice ignaro di se medesimo: e in questo modo gli antichi imitavano gli effetti della sensibilità con naturalezza.²

Se dunque per Leopardi la naturalezza è qualità principale della scrittura, non essendo più per lo scrittore moderno, a seguito dell'affermarsi della scienza umana, una predisposizione spontanea così come lo era invece per l'antico, va recuperata attraverso un di più di arte che ne renda meno evidente l'artificio, una forma dunque di sprezzatura di cui sono atteggiamenti fondamentali il pudore della espressione del sentimento, di cui va recuperato il carattere indicibile un tempo legato all'inconsapevolezza, e una sapiente selezione degli elementi descrittivi, capace di dipingere e addirittura incidere le scene senza lasciare avvertire la fatica e la volontà di farlo.

2. *Artificio, stereotipia e dettaglio*

Se la descrizione circostanziata ottiene, a parere di Leopardi, un effetto contrario alla naturalezza espressiva, per altro verso il dettaglio minimo può essere la chiave di volta per il superamento della stereotipia e di una scrittura che appaia artefatta, in direzione di un realismo che, pur essendo frutto di una consumata abilità di scrittura, risulti tuttavia per il lettore fresco e autentico: ciò che appunto Leopardi intendeva alludendo alla naturalezza. Allo stesso tempo, proprio il dettaglio può essere il frutto di una modalità di scrittura capace di mascherare il controllo autoriale, in altre parole della sprezzatura. Naturalmente, accolte alcune idee generali, il discorso va diversamente declinato tra poesia e narrativa, e dunque, acquisite le riflessioni leopardiane, mi sposto nel campo

² G. LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Poesie e prose* cit. vol. II, pp. 399-400.

della narrazione, in merito alla quale intendo fare alcune considerazioni sul valore e il ruolo del dettaglio.

Anche Anton Čechov suggerisce per la rappresentazione della natura “descrizioni brevi e *à propos*”, che soprattutto rifuggano dai luoghi comuni e si coagolino intorno ad alcuni particolari significativi:

Nelle descrizioni della natura bisogna attaccarsi ai piccoli particolari e raggrupparli in modo che il lettore, chiudendo gli occhi, veda il quadro davanti a sé. Darai ad esempio l'impressione di una notte di luna se scriverai che sull'argine del mulino un coccio di bottiglia scintillava come una vivida stella

(Ad Aleksandr Čechov, Mosca, 19 maggio 1886)³

La regola resta, tuttavia, come già voleva Leopardi, quella di evitare l'accumulo di immagini:

Ora, un cumulo di immagini – il crepuscolo, la luce plumbea, una pozzanghera, l'umidità, l'argenteo dei pioppi, l'orizzonte, le nuvole, i passerai, i prati lontani – non è un quadro, giacché pur con tutto il mio desiderio io non potrò mai figurarmi tutto ciò in un assieme armonico.

(Ad Aleksandr Zirzevic, Melichovo, 2 aprile 1895)

I dettagli «affaticano l'attenzione» (a Elena Savrova, Serpuhov, 22 novembre 1894), tuttavia il dettaglio significativo consente di rifuggire dalla stereotipia, sia nella ricostruzione delle scene, sia nella descrizione degli stati d'animo. Anche nel campo della psiche ci vogliono i particolari, scrive Čechov, «Dio ti guardi dai luoghi comuni» (al fratello Aleksander il 19 maggio 1886); qui il rapporto oppositivo tra dettaglio e luogo comune è evidente. Nelle descrizioni di paesaggi e ambienti e nella caratterizzazione dei personaggi il dettaglio serve a dare un'immagine vivida e realistica e a rievocare una psicologia sfumata e complessa. Talvolta tuttavia i particolari possono essere troppi e disperdere anziché favorire la visione. Delle volte, invece, manca la circostanza minima a cui si deve il realismo della scena. In una narrazione autentica e realistica il dettaglio ha una funzione importante. «Il dettaglio è una parola chiave del realismo», scrive Walter Siti,⁴ a partire dal gatto che attraversa la stanza nell'Annunciazione del Lotto. E i dettagli che hanno maggiore efficacia sono talvolta quelli che non servono a nulla; vale a dire dettagli che non servono propriamente alla storia, o alla caratterizzazione dei personaggi, ma al realismo, appunto. Se, infatti, è vero che la narrazione non deve essere soffocata dai dettagli per non apparire, come denunciava Leopardi, artificiosa, e per non ottenere, secondo quanto suggerisce Čechov, l'effetto contrario della dispersione, sono tuttavia utili dettagli in più, inattesi, ma non superflui, essendo questo il modo in cui noi facciamo esperienza della realtà. Ecco un esempio tratto proprio dai racconti di Čechov:

Arrivò il giorno dopo avere ricevuto la mia lettera, di sera, quando in sala da pranzo avevano appena portato il samovàr e la piccola Măr'ja Geràsimovna stava tagliando il limone (*Прухал*

³ Le lettere di Anton Čechov sono citate in questo caso dall'edizione tematica A. ČECHOV, *Senza trama e senza finale*, minimum fax, Roma 2002; una selezione più ricca dell'epistolario è in ID., *Vita attraverso le lettere*, a cura di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1989.

⁴ W. SITI, *Il realismo è l'impossibile*, nottetempo, Milano 2013.

он на другой день по получении от меня письма, вечером, когда в столовой только что подали самовар и маленькая Марья Герасимовна резала лимон). *Mia moglie*, p. 532.⁵

Ai fini della narrazione e dell'ambientazione sarebbe stato sufficiente fermarsi al "samovàr": avremmo avuto ora, situazione, senso del raccoglimento e della consuetudine, in cui il personaggio verrà accolto come ospite e come vecchio amico, tutto; ma è la piccola inserviente che sta tagliando il limone a determinare il realismo all'intera rievocazione. Allo stesso tempo, tale dettaglio non ha nulla di stereotipico o forzato, si inserisce con naturalezza nella scena, grazie al suo tocco di sprezzatura.

Altro esempio interessante di ricorso al dettaglio è in *Parla, ricordo*:⁶ per dire di un tramonto della sua memoria, Nabokov fa riferimento al suo riflettersi sul campanello della bicicletta; e ancora, in *Ada o ardore*⁷ l'illuminazione del salone che accoglie la piccola e seducente Ada alle prese con i suoi disegni da bambina viene descritta attraverso lo scintillio di un raggio nel bicchiere sfaccettato (p.113). L'autore sembra dunque mettere in atto il suggerimento cechoviano, tuttavia in questi casi e secondo la concezione artistica dell'autore, il ricorso al dettaglio sembra nascere più da un intento estetico che dalla materia del ricordo reale o immaginata; è sicuramente inatteso ma non sovrabbondante e non ha un intento realistico e un reale fondamento memoriale. D'altra parte per Nabokov non può esserci tra scrittura e mondo una somiglianza letterale;⁸ per lui la letteratura è frutto dell'artificio, e tuttavia l'autore riconosce al dettaglio la possibilità di svelare realtà al di fuori delle concettualizzazioni ideologiche e del senso comune. Egli ribadisce la priorità artistica del dettaglio in *Arte della letteratura e senso comune*, saggio contenuto nelle *Lezioni di letteratura*, muovendo da una critica al senso comune, a cui si devono tanti aspetti deleteri nel campo dell'arte e della vita umana, ed elogiando la diversità, grazie alla quale davvero la vita va avanti e si rinnova ("Benediciamo i diversi"), e l'irrazionalità, che privilegia la parte rispetto al tutto, il particolare rispetto all'universale; narra a questo proposito l'aneddoto dello spazzacamino che cadendo a testa in giù dal tetto riesce a vedere un cartellone pubblicitario e in quello un errore e si chiede perché quell'errore non sia stato corretto:

La capacità di incuriosirci davanti a cose di poco conto – incuranti del pericolo incombente –, questi «a parte» dello spirito, queste note a piè di pagina nel volume della vita sono le espressioni più sublimi della consapevolezza, ed è in questa disposizione mentale fanciullesca e speculativa, tanto diversa dal senso comune e dalle sue logiche, che sappiamo che il mondo è buono [...] il piacere maggiore di una mente creativa è il potere accordato a un dettaglio apparentemente illogico rispetto a una generalizzazione apparentemente dominante.⁹

⁵ Edizione di riferimento della traduzione dei racconti cechoviani citati: A. ČECHOV, *Racconti*, trad. di M. Bottazzi e B. Osimo, intr. di I. Sibaldi, post. di Bruno Osimo, Mondadori, Milano 1996. Edizione russa: *Sobranie sočineni*; a cura di V.V. Ermilov, tomi I-XII, Moskva, Sovetskij pisatel, 1950.

⁶ V. NABOKOV, *Parla, ricordo*, Adelphi, Milano 2010 (1947).

⁷ ID., *Ada o ardore*, Adelphi, Milano 2000 (1969).

⁸ F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007: «Finché ci si ostina a definire la verità in base a un criterio di corrispondenza, di somiglianza letterale tra linguaggio e mondo, la bugia non può che presentarsi come potenzialità amalgamata al discorso, sua condizione necessaria e latente, oscuramente fondativa [...]. E in questa ottica che si giustifica il piglio fieramente antimimetico di Nabokov, il disprezzo per il cosiddetto "realismo" dei vecchi romanzi», quella poetica dell'artificio e dell'inganno – complementare al rifiuto di ogni «impegno» o «messaggio» – in cui si riconosce un intero filone della letteratura novecentesca (p. 275).

⁹ V. NABOKOV, *Lezioni di letteratura*, Adelphi, Milano 1980, p. 511.

John Updike, nella *Introduzione alle Lezioni*, riferisce un ricordo di Nabokov raccolto tra i suoi studenti: «“Carezzate i particolari” diceva arrotondando la r, la voce che somigliava alla carezza ruvida della lingua di un gatto, “i divini particolari!”».¹⁰ Il dettaglio per Nabokov può anche avere quel valore morale che nessun autore, a suo parere, deve prefiggersi come scopo e l’opera può tuttavia raggiungere cogliendo aspetti che sfuggirebbero alla generalizzazione e al senso comune: cogliere ad esempio «il labbro inferiore dell’assassino piegarsi da ebete all’ingiù».

Perché il narratore sia in grado di cogliere il dettaglio occorre tuttavia, a parere di Nabokov, che egli sia dotato di una “terza vista”, ossia di quella capacità immaginativa che salva la memoria dalle sue naturali stilizzazioni (“i ricordi sono sempre un po’ stilizzati”) integrandone i dati con gli aspetti originali e unici della realtà che l’ha generata, come si legge nel romanzo in cui più di ogni altro Nabokov riflette su questo aspetto della creazione artistica:

A lei non era stato dato il dono della *terza vista* (l’immaginazione capace di cogliere in ogni cosa il dettaglio peculiare) che altri, per il resto conformisti e prevedibili, qualche volta posseggono, e senza il quale la memoria (anche quella di un profondo “pensatore” o di un tecnico di genio) si riduce, diciamo la verità, ad uno stereotipo o all’equivalente di una pagina strappata da un libro.¹¹

Un aspetto particolare del dettaglio è rappresentato dall’uso dell’aggettivo qualificativo. Se è vero che l’aggettivo non necessario è certamente superfluo e che troppi aggettivi finiscono per rendere l’immagine meno evidente e per distrarre il lettore, è pur vero che tutto dipende dallo stile e da quello che deve significare; la sovrabbondanza di aggettivi delle volte può avere una sua ragione stilistica ed espressiva. D’altra parte lo stesso Čechov, che più di una volta mette in guardia dall’abusarne, in alcuni momenti ne fa largo uso, in terne o anche quaterne molto efficaci, interne a quel particolare fraseggio che in genere sottolinea i momenti di pathos legati agli affetti, alla nostalgia e al rimpianto: «L’amore appassionato, preoccupato, ora dolce, ora amaro come l’assenzio che prima suscitava in me Natal’ja Gravitil’na (*Любви страстной, беспокойной, то сладкой, то горькой, как полынь, какую прежде возбуждала во мне Наталья Гавриловна*)» *Mia moglie* (pp. 530-531).

Spesso è la novità della caratterizzazione a fare di un particolare descrittivo un elemento necessario del racconto. Ne *La montagna incantata* Castorp¹² pensa con attrazione al «corpo indolente e potenziato (*Körper, ihren lässigen und gesteigerte*)» di Claudia, «messo enormemente in risalto dalla malattia e reso, così, doppiamente corpo (*Körper, ihren lässigen und gesteigerten, durch die Krankheit ungeheuer betonten und noch einmal zum Körper gemachten Körper*)» (p. 213). Ed ecco invece un esempio di descrizione asciutta e perfetta della fine di un giorno natalizio nella mensa del sanatorio, da cui in molti se ne sono già andati: «Alle tavole, già apparecchiate per la prima colazione, c’erano singole persone, appoggiate in vario modo, lontane le une dalle altre, e separate dal silenzio (*An den Tischen, die schon für das erste Frühstück gedeckt waren, saßen vereinzelt Personen, weit voneinander entfernt, verschiedentlich aufgestützt, in getrenntem Schweigen*)», p. 269. Questa descrizione non ha bisogno di altro ed è

¹⁰ Ivi, p. 28.

¹¹ ID., *Ada o ardore* cit., p. 267.

¹² *Der Zauberberg*, Berlino, S. Fischer Verlag, 1924. Traduzione di riferimento: *La montagna incantata*, trad. di E. Pocar, Corbaccio, Milano 2011.

soprattutto il particolare delle tavole «già apparecchiate per la colazione» a conferire alla scena il suo alto realismo.

Ha uno spazio in questa concezione del dettaglio realistico anche la tecnica della reticenza: nelle poche parole a cui si affida la sospensione di ciò che si intende dire, ma non si vuole esplicitare, si può ricomprendere il dettaglio, il quale può avere una forte carica allusiva supportando la reticenza; della quale d'altra parte, come si è visto, anche Leopardi si era fatto fautore, collegandola al pudore. E proprio su questa tecnica si basa il peculiare e attentissimo uso del dettaglio nell'opera narrativa di Salvatore Mannuzzu, a cui ricorro per un breve saggio di analisi.

3. Il dettaglio in *La ragazza perduta* di Salvatore Mannuzzu

Per la scrittura di Salvatore Mannuzzu (Pitigliano 1930 - Sassari 2019) si è parlato di «disposizione ad asciugare i fatti per collocarli all'ombra del riserbo, se non della reticenza» e di «musica, già inconfondibile, di malinconia e lontananze» (Massimo Onofri);¹³ e ancora di «necessità della parola scritta», di «dettaglio chirurgico» (Alessandro Cadoni).¹⁴ In effetti, si tratta di una scrittura che si presta bene alla verifica dei presupposti teorici fin qui discussi. Mi servo del racconto *La ragazza perduta*, che venne pubblicato con il titolo *Dedica* nella raccolta *La figlia perduta* del 1992,¹⁵ venne riscritto in sei mesi e pubblicato come il primo con Einaudi venti anni dopo. Prendo in esame la seconda versione per poi confrontarla con la prima.¹⁶ Si tratta di una storia d'amore, nella quale tuttavia ciò che conta è l'avvertimento della imprevedibilità e fugacità della vita (*es un soplo la vida* citerà il narratore ad un certo punto da *Volver* di Carlos Gardel), misurati non tanto nel suo trascorrere, ma nel passare dei sentimenti e delle sensazioni che sembrano, in qualche modo, poter arrestare quel fluire, anche se non si riesce mai a possederli del tutto. È la profonda malinconia di quella costante consapevolezza a dettare tono, fraseggio e scelte lessicali della voce narrante determinandone la reticenza quale forma retorica non tanto dell'omissione quanto della allusività, non essendo appunto i fatti detti o non detti a contare, ma piuttosto il loro limitarsi ad essere riferimento a questa particolare indole dell'essere.

Che alla base ci sia un presupposto di autenticità (presupposto indispensabile per un realismo non artefatto) che ha il peso di una prova a carico nei confronti di chi scrive e tuttavia non è vincolato ad un accaduto la voce narrante lo chiarisce fin dall'inizio:

Si sa com'è un racconto: nulla in esso è vero e tutto è vero. Cose della vita vissuta, fatti accaduti, gesti e parole di persone conosciute prendono un ordine diverso e si mischiano con altro, generando realtà uguali a nessuna, che tuttavia ci appartengono più di tutte. Sicché non esiste

¹³ M. ONOFRI, *Prefazione* a S. MANNUZZU, *Procedura*, UTET, Torino 2007; ora in *Altri italiani, Saggi sul Novecento*, a cura di B. Pasqualetto, Edizione Sette Città, Viterbo 2011.

¹⁴ A. CODONI, *Inventario di cose perdute. Prose quotidiane di Salvatore Mannuzzu*, in «Paragone letteratura», 132-133-134, 2017, pp. 48-161: «Se c'è una cosa che vediamo chiaramente al netto dell'intera opera di questo grande scrittore nascosto, classe 1930, pienamente attivo dal 1988 ad ora è l'intima necessità di ogni parola scritta, di ogni pagina: rivestita, all'uopo di un dettaglio chirurgico» (p. 155). Codoni è anche autore di una monografia su Mannuzzu: *Il fantasma e il seduttore. Ritratto di Salvatore Mannuzzu*, Donzelli, Roma 2017.

¹⁵ S. MANNUZZU, *Dedica*, in *La figlia perduta*, Einaudi, Torino 1992.

¹⁶ ID., *La ragazza perduta*, Einaudi, Torino 2011.

prova a carico tanto grave e decisiva per noi; bisognerebbe considerarlo prima di esporsi in tal modo.¹⁷

E subito è una serie di dettagli descrittivi a calare la narrazione della storia coniugale in cui il racconto si inserisce (racconto della fase iniziale di quell'amore, dedicato a una donna che dubita del suo perdurare) nell'immagine di un interno, marito e moglie seduti l'uno accanto all'altra, lui che le legge il proprio dattiloscritto, lei lì vicina per poterne seguire anche da sola le righe, immagine resa vivida dalla luce e dai suoni che vengono dall'esterno, la fine della pioggia e il cielo che resta nuvoloso e incombe «con peso diffuso e vago – con luci scialbe, ormai meno fredde» e il «grido fioco e lungo» del venditore di asparagi selvatici che arriva, come se «avesse attraversato molti anni». Dove aggettivi e immagini di ascendenza leopardiana o comunque letteraria sono rinnovati dai contesti: ad essere «vago» è infatti, in modo inaudito, il «peso» del cielo e «il grido lungo» appartiene ad un venditore di asparagi, una pianta che ha antiche e diffuse tradizioni di commercio in Sardegna, dove il racconto è ambientato. Il grido del venditore di asparagi tornerà «come fosse l'ultimo della giornata» in un altro momento della storia. Così la «penombra» del cinematografo in cui lui, il giovane giudice che narra la vicenda, e Zazi, la strana ragazza di cui è innamorato, per la prima volta vicini, stanno assistendo alla proiezione di *Biancaneve* è «colorata dalle immagini dello schermo». E nel cimitero dove Zazi lo conduce nell'anniversario della morte del padre, giudice come lui, la neve perdurava «sui marmi corrosi» e «sull'alto terrapieno della ferrovia dove sostavano due vagoni merci, il cui colore bruno era lo stesso dell'aria... e una locomotiva a vapore ripeteva la manovra»; una combinazione di dettagli e aggettivi che, mentre contribuisce a dare alle scene quel carattere allusivo di cui si è detto, ne determina l'indubbio realismo. Così la rievocazione di giorni di neve, inaspettati sia per il clima del luogo che per l'avvicinarsi della primavera, ha il suo perno nel particolare del prevalere della consistenza del nevischio su quella della pioggia, che anche allo schiarirsi del cielo non riesce ad avere la meglio: «Continuava a nevicare, più che a piovere, di tanto in tanto, ma tra schiarite, improvvisi tagli di luce». E ogni episodio della bizzarra e imbarazzante relazione che Zazi gli propone ha nel fondo la nostalgia per qualcosa che il narratore sente sfuggirgli e «di cui quegli eventi erano segni minimi, incompleti e tuttavia tangibili; gli unici che potesse dare la vita». Il segno minimo viene dunque qui ad assumere la valenza della traccia sottile e tangibile di una completezza impossibile e sfuggente. I tratti descrittivi dei luoghi in cui Zazi diventa per lui sempre più enigmatica, apparentemente compromessa e svilita e comunque irrinunciabile, sono sempre essenziali ma molto incisivi: «Fu lì, sotto rami quasi spogli le cui ombre si stagliavano sull'asfalto, mosse dalle folate crescenti d'un vento tiepido, che mi disse – Voglio confidarle una cosa di me, non la sa nessuno». E, ancora, per via della neve tardiva gli alberi hanno in primavera «fioriture magre». Un'immagine che prelude alla malinconia con la quale viene accolta quella stagione:

[...] il proiettarsi del sole sugli scatoloni del corridoio e i mobili mal assortiti della mia stanza – col pulviscolo che vibrando quasi immobile li sovrastava – ne accentuava l'estraneità e la provvisorietà, induceva malinconia. Ugualmente succedeva al palazzo di giustizia: dove quel rivelarsi degli oggetti, impoveriti e come resi a un loro senso vero, si estendeva alla funzione che svolgevano.

¹⁷ Sul rapporto tra vita e forma nella riflessione di Mannuzzu si vedano in particolare i saggi contenuti nella raccolta *Cenere e ghiaccio. Undici prove di resistenza*, Edizioni dell'asino, Roma 2009.

Dove, nonostante il suo valore epifanico, il proiettarsi della luce primaverile negli interni rivive nella esattezza dei dettagli, il pulviscolo che vibra «quasi immobile» sovrastando gli scatoloni accantonati lungo il corridoio (corridoio ingombro che torna più volte, altrove associato al «pigiamino sdrucito» con cui va a rispondere alle telefonate notturne di Zazi) e mobili stonati, e di aggettivi pregni, come gli oggetti «impoveriti» per quel loro stesso svelarsi. Le persiane «aperte quanto si poteva» per via dei rami di un pino che ne ostruiva l'apertura.

La ricostruzione della evoluzione psicologica della relazione amorosa fino alla sua maturazione poggia anch'essa su caratterizzazioni lontane da ogni stereotipia grazie alla originalità dell'aggettivo e al dettaglio situazionale, che allo stesso tempo rievocano e pudicamente contengono nella distanza memoriale i particolari del desiderio sensuale, come in questo brano molto bello:

Teatro era la villa: le sue stanze, i suoi troppi locali tolti alla vita di ogni giorno, chiusi: lì ci rifugiavamo, fuori dalla portata dei domestici e anche per il gusto di darci nascondigli. Dunque la tensione del desiderio, il suo testardo espandersi, acquisire crescendo soddisfazioni non bastanti, madide, conservano in me, fin dentro le narici, il sentore pesante della polvere, insieme a quelli dell'estate appena iniziata.

Ed è appunto, assieme all'aggettivazione vergine, quel sentore pesante della polvere che si è fuso alla tensione di un desiderio inappagato e di soddisfazioni «non bastanti, madide» a rinnovare la scena che l'ambientazione tra le camere chiuse di una vecchia villa avrebbe potuto ricondurre ad un repertorio di immagini note e sensazioni già indagate. Quella stessa polvere e quello stesso desiderio di cui erano impregnati i cuscini della vecchia auto nella rimessa:

[...] l'automobile preistorica poggiata sui cerchioni, assai da prima, i cui cuscini erano impregnati anch'essi di polvere e angoscia irresistibili, confuse definitivamente nel sapore di saliva.

Più tardi, quando Zazi se ne è andata, davanti al cinema in cui erano stati insieme:

Ci sostavano in fila le carrozze e sull'asfalto stagnava l'orina dei cavalli: un filo di brezza che si scioglieva, a sera, ne portava il sentore.

In sintesi, nel racconto il dettaglio descrittivo viene ad assumere una duplice valenza: per un verso, secondo quanto si è visto nella premessa teorica, esso vale al realismo e a salvaguardare le scene dalla stilizzazione stereotipica, creando immagini vivide attraverso una caratterizzazione sobria ma vergine e precisa; per l'altro, esso assume la funzione di traccia, segnale concreto ma minimo e reticente di un avvertimento presente nelle cose e relativo alla loro transitorietà, all'incompleto possesso, alla finitezza. In questo senso il dettaglio realistico, come il “nero apparecchio telefonico a muro” diviene espediente della mimesi, ossia interpretazione di una realtà generale calata nell'esperienza di un singolo:

Possibile che la fine di tutto covi dentro la fine in ogni singola cosa – del nero apparecchio telefonico a muro che non avrei più rivisto? Anche se si tratta di una cosa finita solo per noi: lasciata anzi ad esistere in qualche luogo; come ciò che rimane di noi e della vita.

Un avvertimento, questo della fine di tutto, che sembra farsi più forte nella versione fin qui presa in esame, che, come dicevo, nasce da una revisione del racconto già

pubblicato nel 1992 con il titolo *Dedica* (allora, infatti, il titolo *La ragazza perduta* non venne accettato dalla Einaudi perché uguale al titolo di un romanzo del 1920 di David Herbert Lawrence). Una riscrittura del testo che, nella stessa testimonianza dell'autore, è durata dei mesi perché nasceva da un nuovo avvertimento dell'esistenza, non più elegiaco, come in quella prima versione e nei racconti che l'accompagnavano, ma tragico. In ogni caso, quello che viene precisato è molto spesso il dettaglio psicologico, in direzione di una maggiore aderenza alla verità più profonda dell'impressione, senza per questo mai superare i limiti del pudore. Per cui quella passione compromessa dall'avvertimento di un tradimento ad essa connaturato, fosse della ragazza rinnegata per la sua cattiva nomea, fosse della sua professione di giudice la cui necessaria integrità veniva messa a rischio proprio da quella relazione comunque proseguita, fosse della stessa angoscia per tutto questo spesso annullata da una spontanea gioia paga di sé stessa, questa passione viene sentita dal protagonista e voce narrante come una malattia, nella prima versione «incomprensibile, dopo che se n'è guariti; però incomprendibile anche a se stessa, così tendenzialmente assoluta»; nella seconda «di cui non sa più niente, chi ne è guarito; però ignota anche a se stessa, così tendenzialmente assoluta»; per cui quel groviglio malato di sentimenti e patemi non appare più come qualcosa su cui ci si può interrogare, che si può provare a sbrogliare come fa in genere la letteratura di tipo memoriale, quanto piuttosto qualcosa che ha portato via definitivamente con sé, essendo passato, il mistero del proprio essere stato, che è sicuramente un'esperienza più inaudita e vera. Si tratta in effetti di una rimozione, come conferma quanto si legge più avanti:

Adesso un tale intrigo di ansie e di patemi mi sembra distante più di tutto, impossibile: credo di averlo rimosso dalla coscienza e ne sopporto male il ricordo, mi umilia.

Altre volte invece la revisione aggiunge dettagli al ricordo, così, al sentore di polvere impresso nella memoria del desiderio per Zazi inseguito tra le stanze e le vecchie cose della villa, si aggiunge quello della «estate già iniziata» non esplicitato nella prima redazione: in questo modo la sensazione olfattiva viene piegata a quella decomposizione estiva degli odori che ne fa qualcosa di disperso e arido, liberato dalla pungente e raggrumata umidità che l'inverno posa sui luoghi chiusi e reso estenuante dal calore.

Talvolta, infine, l'aggiunta di dettagli descrittivi sembra avere il solo scopo di rendere più vivida la scena, non sempre in modo efficace e necessario. Come nel momento della inaspettata reazione di collera della moglie alla fine della lettura del racconto che le è stato dedicato; collera a caratterizzare la quale pare sufficiente l'accelerazione nel salire le scale rievocata già nella prima redazione:

E spostò la sedia, uscì dallo studio, sempre più di corsa salì per le scale. (1992)

E con un sussulto improvviso spostò la sedia, che si rovesciò, uscì dallo studio, sempre più di corsa salì le scale. (2011)

Ma la modifica più interessante riguarda proprio quell'interrogazione rivelatrice sul rapporto tra il singolo dettaglio e l'esperienza generale:

Possibile che la fine di tutto *non sia diversa* dalla la fine di ogni singola cosa— del nero apparecchio telefonico a muro che non avrei più rivisto? Anche se è una cosa finita solo per noi: lasciata anzi ad esistere in qualche luogo; come ciò che rimane di noi e della vita. (1992)

Possibile che la fine *di tutto covi dentro* la fine in ogni singola cosa – del nero apparecchio telefonico a muro che non avrei più rivisto? Anche se si tratta di cosa una finita solo per noi: lasciata anzi ad esistere in qualche luogo; come ciò che rimane di noi e della vita. (2011)

Non dunque una relazione di similarità (“non sia diversa da”) quanto piuttosto di identità (“covi dentro a”), essendo la sorte di un dettaglio, come di un giorno o di una esistenza individuale, non qualcosa di correlato per affinità o consequenzialità alla vita universale, quanto piuttosto una sua espressione, o sintomo, minimo ma essenziale. Di conseguenza il dettaglio può ritenersi un elemento cardine della mediazione stilistica attraverso la quale si realizza l’interpretazione della realtà generale. Per questa ragione considerarlo un elemento esornativo della narrativa realistica, utilizzarlo come tale, lasciare che non origini da una profonda necessità ma da compiacimento esibito, non va soltanto, come avvertiva Leopardi (per una temperie come quella romantica che aveva comunque ancora al centro l’uomo), a compromettere l’efficacia della scena e il pudore dell’espressione; ma va in qualche modo anche ad invalidare lo stesso carattere necessario delle vite dei singoli, contribuisce a dare esito incerto alla domanda del salmista cui ogni scrittore, a parere di Saul Bellow,¹⁸ in qualche modo si trova a rispondere «Che cosa è l’uomo perché te ne occupi? il figlio dell’uomo perché te ne prendi cura?».

¹⁸ S. BELLOW, *Troppe cose a cui pensare*, SUR, Roma 2017, p. 42.