

La trottola e il gioco della letteratura

Laura Neri

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici

laura.neri@unimi.it

ORCID <https://orcid.org/0000/0000-0001-8937-126X>

DOI: [10.54103/milanoup.115.117](https://doi.org/10.54103/milanoup.115.117)

Abstract

La raffigurazione della trottola nella letteratura del Novecento ha prodotto un'interessante varietà di forme, di significati letterari e figurali. Usata nell'accezione più comune di oggetto ludico, la forma del globo che ruota su sé stesso ha coinvolto e travolto la rappresentazione caricaturale dei tratti umani, i movimenti talora inconsulti che conducono la tragicità delle circostanze al limite del paradosso o della scena comica. Anche la teoria si è appropriata dell'immagine della trottola per interrogare i testi, nella considerazione imprescindibile della natura dinamica di un vortice in movimento, che può essere tale solo dopo l'impulso primario.

The representation of the spinning top in twentieth-century literature has produced an interesting variety of forms and of literary and figural meanings. Used in the most common sense as a playful object, the form of the globe spinning on itself has involved the caricatured representation of human features, the sometimes inconsistent movements leading the tragic nature of circumstances to the edge of paradox or comic scene. Theory, as well, has appropriated the spinning top's image to interrogate literary texts, in the inescapable consideration of the dynamic nature of a vortex in motion, which can only be as such after the primary impulse.

1. Le minime storie degli uomini

Un breve racconto di Franz Kafka, datato 1920 e intitolato *La trottola*, narra la vicenda di un uomo, un filosofo, che vuole arrivare a intendere gli universali, e a tale scopo insegue i dettagli e i movimenti minimi del suo mondo, secondo un principio induttivo e facilmente controllabile:

Un filosofo si tratteneva sempre dove c'erano bambini a giocare. E quando vedeva un ragazzo con una trottola, si metteva subito in agguato. Non appena la trottola girava, il filosofo la inseguiva per prenderla. Che i bambini facessero chiasso e cercassero di allontanarlo dal loro giocattolo, non gli importava; se riusciva a prendere la trottola, mentre ancora girava, era felice, ma solo un istante, poi la buttava via e se ne andava. Credeva infatti che la conoscenza di ogni inezia, dun-

que anche, per esempio, di una trottola che gira, fosse sufficiente per conoscere l'universale. Perciò non si occupava dei grandi problemi; gli pareva antieconomico. Conoscendo realmente la minima inezia, è come conoscere tutto; perciò si occupava soltanto della trottola girante. E ogni qualvolta si facevano i preparativi per farla girare, aveva la speranza che vi sarebbe riuscito, e quando la trottola girava, mentre la rincorreva ansimando, la speranza gli diventava certezza, ma poi, quando si trovava in mano quello stupido pezzo di legno si sentiva male e le grida dei bambini che fino a quel momento non aveva udite e ora invece gli colpivano improvvisamente le orecchie, lo facevano fuggire, sicché andava barcollando come una trottola sotto una frusta maldestra (Kafka 2017: 390).



Figg. 1-2. Bambini giocano con trottole in legno al TOCATI, Festival Internazionale di Giochi in Strada di Verona (© fotografia di Valerio Gardoni).

Nella grande varietà delle forme, dei significati letterari e simbolici che la trottola assume nei testi della letteratura nella modernità, il primo riferimento chiaro e evidente è quello che deriva direttamente dall'accezione più comune e consueta, cioè dalla dimensione pratica di oggetto d'uso e dal valore ludico che è convenzionalmente associato a esso. Ma la trottola è anche un oggetto magico, che si trasforma in virtù della sua rotazione, e da statico diventa dinamico. Il tentativo inesausto del filosofo nel racconto di Kafka deriva appunto dalla natura per lui imperscrutabile di questo balocco: deve toccare la trottola, per scoprire il senso del suo movimento, il motivo della sua natura duplice che produce il moto rotatorio. E quindi la rincorre, invadendo lo spazio dei bambini, rovinandone il gioco, perché non sa partecipare alle loro regole. Conoscere per lui è afferrare e dominare l'oggetto, e quindi non presta attenzione ai loro lamenti, è felice solo quando la prende materialmente in mano; eppure la felicità dura un attimo, la sua delusione è immediata perché, prendendola, necessariamente la ferma, e la metamorfosi è istantanea: la trottola non è più tale, diventa solo uno «stupido pezzo di legno». L'atto conoscitivo non è e non può essere una futile appropriazione, né una diretta transizione dal particolare al generale; soprattutto il gioco, per quanto semplice possa apparire, non può rinunciare a regole e a comportamenti condivisi, a un sistema di convenzioni che tutti devono rispettare affinché esso funzioni. Se invece di fissare l'oggetto immobile, avesse provato a usare la trottola, a interagire con i comportamenti sociali, se da guastafeste fosse divenuto giocatore, il filosofo avrebbe capito che il gioco non può essere compreso se non come esperienza del giocatore stesso. A questo punto, le grida dei bambini non possono che colpirlo, infastidirlo, farlo fuggire, e, paradossalmente, la sua fuga si trasforma nel movimento barcollante e incontrollato di una trottola colpita da «una frusta maldestra».

D'altra parte, le azioni degli esseri umani sono talvolta esiti imprevedibili di vorticosi movimenti, di balli, di gesti e di sguardi, di linguaggi del corpo rappresentati frequentemente, nella letteratura del Novecento, dalla similitudine della trottola. Intesa nella sua duplicità di oggetto statico e insieme di gioco dinamico, sollecitata da un impulso, e spinta verso un moto rotatorio alterno, elicoidale ma anche eterogeneo e incostante, imprevedibile, caricato e poi debolmente calante, la trottola, inafferrabile per il filosofo di Kafka, può anche diventare sintomo e segno di un'instabilità esistenziale che affida il suo moto a un principio non più conoscibile, in un mondo che ha perso la sua dimensione teleologicamente ordinata, in cui gli individui non possono più guardare, sopra la loro testa, «un cielo a cupola» (Debenedetti 1977: 131)¹. L'autoironia del protagonista pirandelliano del *Mattia Pascal* insegue una crisi di identità

1 Sostiene Debenedetti che nel romanzo del Novecento, il personaggio non è più sorretto da alcuna fiducia nel rapporto tra sé e il mondo, si è consumato un divorzio tra l'uomo e il suo destino: «Ma tutto ci porta a pensare che il cielo più favorevole al pronunciarsi di un'epica sia un cielo a cupola, lungo le curvature della quale i destini dei personaggi si iscrivono e

che cambia la prospettiva su sé stesso e sugli altri, tutti indistintamente riflessi nell'infinita piccolezza dell'universo, e condannati a raccontare le minime e insignificanti storie degli uomini. Nella *Premessa seconda*, Don Eligio Pellegrinotto suggerisce a Mattia Pascal di scrivere la sua biografia. Mattia inizialmente esita, anzi risponde con un diniego, appellandosi ai tempi, alle condizioni, agli eventi avversi, e pronunciando la sua famosa esclamazione: «Maledetto sia Copernico!». La questione è ovviamente quella della relatività, della critica all'antropocentrismo, secondo la quale l'uomo non occupa più una posizione centrale nell'universo, ma è solo una particella, talora irrilevante, nella distribuzione non ordinata del mondo:

Siamo o non siamo su un'invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza saper perché, senza pervenir mai a destino, come se ci provasse gusto a girar così, per farci sentire ora un po' più caldo, ora un po' più di freddo, e per farci morire – spesso con la coscienza d'aver commesso una sequela di piccole sciocchezze – dopo cinquanta o sessanta giri? Copernico, Copernico, don Eligio mio, ha rovinato l'umanità, irrimediabilmente. Ormai noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo, con tutte le nostre belle scoperte e invenzioni; e che valore dunque volete che abbiano le notizie, non dico delle nostre miserie particolari, ma anche delle generali calamità? Storie di vermucci ormai, le nostre. (Pirandello 1955: 281)

In virtù della sua complessità, l'immagine della trottola è assunta, negli universi finzionali della prosa e della poesia, come metafora di una condizione esistenziale, come imprescindibile confronto con la rappresentazione di un soggetto, frantumato, scisso, inquieto e costantemente teso verso la ricerca di una propria identità, consapevole dei propri limiti e delle proprie debolezze, e pur sempre stimolato a agire, a cercare un obiettivo e una ragione che sta a fondamento del suo moto rotatorio. D'altra parte, la trottola è vortice in movimento, un meccanismo che mette in atto giochi di vertigine, talora rotazioni incontrollate che sfuggono alla possibilità di dominio, ed entrano nella sfera dell'irrazionale. In questo senso, la forma del globo che ruota su sé stesso coinvolge e travolge la rappresentazione caricaturale dei tratti umani; i movimenti talora inconsulti che si generano in autonomia, in seguito a un iniziale impulso, conducono la tragicità delle circostanze al limite del paradosso e della scena comica, o all'insensatezza della presunzione umana.

In un saggio non molto noto di Walter Benjamin del 1928, *Giocattolo e gioco*, compreso nel terzo volume degli *Scritti*, l'argomentazione muove da presupposti diversi, ma arriva a considerare, in modo analogo, il significato esistenziale e simbolico che viene dato non tanto all'oggetto inanimato, quanto

prendono disegno. Lanciati verso un cielo svasato, questi destini si perdono come stelle filanti, o ricascano addosso in un groviglio» (Debenedetti 1977: 131).

all'impulso e al ritmo che tale particolare giocattolo assume nella sua essenza, nel suo essere trottola. L'occasione è data all'autore dalla recensione a un libro di Karl Gröber² che egli definisce monumentale. Il centro di gravità di questo breve scritto è la dimensione sociale del gioco: il giocattolo è condizionato, nella sua forma e nella sua costituzione, dalla civiltà economica e da quella tecnica. Forse proprio per questo, una contraddizione sta alla base della concezione stessa di giocattolo: da una parte esso è stato considerato eccessivamente come creazione per il bambino, dall'altra il gioco è progettato e costruito dall'adulto, visto e percepito dal punto di vista dell'adulto, dominato dal principio dell'imitazione. Il punto è che, entro tale dinamica sociale, Benjamin mette a fuoco un enigmatico rapporto dualistico, «di magnetismo», tra la trottola e la frusta, come anche può avvenire tra il bastone e il cerchio, la pallina e la stecca che la spinge. Ecco, Benjamin entra nel mondo dei rapporti intersoggettivi ed esprime un giudizio non molto lusinghiero riguardo all'effetto che il rapporto a due ha sull'individuo, nell'evocare il ritmo dell'esistenza e nel paragonarlo a una trottola:

Probabilmente le cose stanno così: prima che l'amore ci induca a uscire fuori di noi stessi e a entrare nell'esistenza e nel ritmo spesso ostile ed estraneo di un altro essere umano, noi cominciamo prestissimo a sperimentare i ritmi originari, che nei giochi con oggetti inanimati come questi si manifestano nella forma più semplice. O piuttosto è proprio con questi ritmi che noi ci impadroniamo per la prima volta di noi stessi. (Benjamin 2010: 91)

La trottola rappresenta il senso di questa transizione, di questa appropriazione dell'altro che ha breve durata, di un enigmatico rapporto con gli oggetti materiali che implicano l'impulso al movimento, ma allo stesso tempo la percezione di una dimensione del sé che il rapporto sentimentale invece è destinato a confondere, a oscurare, a sfumare nella tensione verso l'alterità.

2. Il perno, l'impulso, la rotazione

Una dimensione provvidenziale e teleologicamente ordinata è invece il principio secondo il quale ruota la trottola nella poesia di Clemente Rebora, *Gira la trottola viva*:

Gira la trottola viva
Sotto la sferza, mercé la sferza;
Lasciata a sé giace priva,
Stretta alla terra, odiando la terra;

2 Il titolo del libro è *Kinderspielzeug aus alter Zeit. Eine Geschichte des Spielzeugs*, Berlin 1928.

Fin che giace guarda il suolo;
Ogni cosa è ferma,
E invidia il moto, insidia l'ignoto;
Ma se poggia a un punto solo
Mentre va s'impernia,
E scorge intorno vede d'intorno;

Il cerchio massimo è in alto
Se erige il capo, se regge il corpo;
Nell'aria tersa è in risalto
Se leva il corpo, se eleva il capo;

Gira - e il mondo variopinto
Fonde in sua bianchezza
Tutti i contorni, tutti i colori;
Gira, e il mondo disunito
Fascia in sua purezza
Con tutti i cuori per tutti i giorni;

Vive la trottola e gira,
La sferza Iddio, la sferza è il tempo:
Così la trottola aspira
Dentro l'amore verso l'eterno.





Figg. 3-4. Trottole in legno costruite da un artigiano di Cigole, in provincia di Brescia (© fotografia di Valerio Gardoni).

La metafora della trottola è l'immagine dominante: riflette il destino dell'uomo, la sua natura non casuale bensì progettata e guidata, come è nella concezione ideologica di Clemente Rebora. La forma analogica, d'altra parte, apre fin dai primi versi alla rappresentazione di una condizione necessaria: la trottola è «viva» solo in virtù di un impulso esterno, solo «mercé la sferza» che la anima, e la sottrae all'immobilità. Lasciata a sé stessa, odirebbe quella terra sulla quale giacerebbe come un corpo statico. La forma di questo oggetto materiale è paradossalmente capovolta rispetto a un principio di equilibrio: «il cerchio massimo è in alto», mentre la base è retta da un perno; ma è proprio questa instabilità che fa girare la trottola, e il perno è il punto fisico sul quale essa si appoggia per il suo moto rotatorio. L'uomo-trottola, così, può vedere, può guardare il mondo, pur diviso e frammentato, può dipanare la sua vita, nella relatività della posizione che assume: la tensione esistenziale e morale che sorregge il soggetto percettivo dei versi di Rebora, nell'atto stesso della rotazione, induce la reciprocità tra sé e l'oggetto del suo sguardo, poiché solo nel momento in cui lui gira, tutti i colori girano e, fondendosi tra loro, lasciano prevalere il bianco. Il movimento è metafora dell'amore superiore, che rappresenta qui il principio causale della vita e l'obiettivo finale di un eterno spirituale.

Ma se l'espressionismo di Clemente Rebora attribuisce un valore esistenziale all'immaginario di un globo rotante, un testo diverso, teso verso la ricerca

di un tu femminile, ne rappresenta l'aspetto più misterioso, sfuggente, inafferrabile. In *Palio*, una poesia di Eugenio Montale compresa ne *Le occasioni*, la trottola appare come termine di paragone nella prima strofa, e come metafora della complessità dell'esistenza nella strofa finale.

La tua fuga non s'è dunque perduta
 in un giro di trottola
 al margine della strada:
 la corsa che dirada
 le sue spire fin qui,
 nella purpurea buca
 dove un tumulto d'anime saluta
 le insegne di Liocorno e di Tartuca.

[...] Il presente s'allontana
 ed il traguardo è là: fuor della selva
 dei gonfaloni, su lo scampanio
 del cielo irrefrenato, oltre lo sguardo
 dell'uomo - e tu lo fissi. Così, alzati,
 finché spunti la trottola il suo perno
 ma il solco resti inciso. Poi, nient'altro.

La levità di un giro di trottola, nell'incipit, apre il discorso, tutto rivolto allocutivamente a un tu, una figura femminile con la quale l'io assiste allo spettacolo del Palio di Siena. Il dialogo con la donna, interlocutrice privilegiata delle *Occasioni*, alterna i toni di una nostalgica rievocazione («Torna un'eco di là»), al cupo pensiero della condanna della storia («E tu dimentica! / Dimentica la morte»). L'anno è il 1938, il tempo del mondo è quello delle grandi tragedie, dell'imminenza della guerra, mentre Piazza del Campo è un «tumulto d'anime», che si prepara alla sfilata e alla gara. Le immagini, intorno ai due protagonisti, e le parole dei versi, alternano scene e voci di una situazione festosa e cerimoniale come il Palio, alla cupa previsione e agli indizi della tempesta vicina, di un presente che sfugge anche al loro tentativo di viverlo e di percepirlo. La trottola, però, nel finale cambia di segno, non è più connotata dalla leggerezza di una apparente somiglianza, ma al contrario rappresenta l'affanno della vita. Ed ecco una nuova analogia, nell'invito che l'io lirico rivolge alla donna, affinché si alzi, affinché ricerchi il proprio equilibrio nei movimenti scomposti del mondo che la circonda, fino all'estremo della fatica, «finché spunti la trottola il suo perno», perché la trottola, con il suo movimento, incide necessariamente un solco di memoria³.

3 *Palio* è una poesia complessa e sviluppata lungo diversi piani discorsivi. Il tema stesso della memoria è duplice, poiché i versi veicolano la memoria dell'io lirico da un lato, e dall'altro la memoria si interseca con il presente rappresentato e il futuro preconizzato dai versi.

Il meccanismo di questo oggetto rotante, propulsivamente mosso da un'azione esterna e poi spinto a girare su sé stesso da una forza che deve continuamente essere alimentata, produce la vertigine di un effetto che la letteratura ha usato e incluso nei testi; il perno, l'impulso, la rotazione rappresentano iconicamente, nei versi di Montale, il flusso scomposto e continuamente ricomposto di un'esistenza. Ma anche la riflessione teorica si è appropriata di questa figura, ribaltando nella dinamica del gioco in movimento, il movimento dell'opera letteraria. È un'immagine celebre di Jean-Paul Sartre quella secondo cui il testo, nella sua forma dialettica, assomiglia a una trottola che, oggetto di per sé statico, affida all'impulso di una mano esterna il ritmo del suo movimento e della sua stessa natura rotatoria. Come qualsiasi proiezione simbolica, anche la trottola sartriana naturalmente verifica il suo valore nel rapporto analogico tra immagine e concetto. E il punto è proprio questo: la scrittura, sostiene Sartre, è un atto incompleto, poiché solo nel momento della ricezione da parte del lettore, essa trova il compimento cui era fin dall'inizio destinata, e i segni grafici, le parole che la compongono acquistano il significato di un processo estetico:

In nessun campo questa dialettica è tanto palese quanto nell'arte dello scrivere. L'oggetto letterario è infatti una strana trottola che esiste quando è in movimento. Per farla nascere occorre un atto concreto che si chiama lettura, e dura quanto la lettura può durare. Al di fuori di questo, rimangono solamente i segni neri sulla carta. [...] Dunque, non è vero che si scriva per sé: sarebbe il peggiore smacco; proiettando le proprie emozioni sulla carta, si riuscirebbe appena a prolungarle un poco. L'atto creatore è un momento incompleto e astratto nella produzione di un'opera; se l'autore fosse solo, potrebbe scrivere finché vuole, ma l'opera come *oggetto* non verrebbe mai alla luce, e lo scrittore dovrebbe abbandonare la penna e disperare. Ma l'operazione dello scrivere implica quella di leggere come proprio correlativo dialettico, e questi due atti distinti comportano due agenti distinti. Solo lo sforzo congiunto dell'autore e del lettore farà nascere quell'oggetto concreto e immaginario che è l'opera dello spirito. L'arte esiste per gli altri e per mezzo degli altri. (Sartre 1990: 76-79).

L'implicazione fondamentale a cui conduce l'immagine della trottola riguarda innanzitutto l'imprescindibile ruolo attivo del lettore nell'evento estetico e nel processo dialettico che costituisce la condizione d'esistenza dell'opera letteraria; l'enunciazione senza destinatario sarebbe, in questo senso, un gesto inutile e privo di scopo, poiché può realizzarsi solo nell'impegno dell'interazione tra l'atto della scrittura e l'atto della lettura. Sartre fa così appello all'importanza primaria del concetto di responsabilità dei soggetti coinvolti nella fenomenologia del processo artistico, intuendo molto precocemente il valore della dimensione sociale della letteratura. Lo sviluppo del discorso sartriano prende poi una direzione diversa, ma questo fuoco sulla condizione primaria dell'impegno dei due soggetti della comunicazione rimane un presupposto essenziale per gli studi futuri.

Da qui, infatti, da tale considerazione del testo letterario inteso come un processo e non come un dato, concepito come «un rapporto tra gli uomini», muove il sistema teorico di Franco Brioschi, il quale legittima la nozione di opera, in funzione del carattere istituzionale della letteratura: l'opera letteraria è tale «in quanto storicamente partecipa a un'istituzione precisa, dotata di una sua propria configurazione all'interno del più vasto ambito dello scambio sociale» (Brioschi 2006: 71). Il presupposto da cui prende avvio il suo percorso, fin dai primi anni di militanza, è la critica alla concezione strutturalista e semiologica della letteratura; l'oggetto della sua polemica è l'idea che solo le condizioni immanenti possano definire il campo letterario, che gli elementi formali siano non solo pertinenti alla cosiddetta letterarietà, ma sufficienti a identificare il linguaggio letterario e a distinguerlo da un livello espressivo altro e differente. Il pensiero critico di Brioschi guarda invece al testo da una prospettiva drasticamente diversa, che parte certamente dalla forma, dalla struttura, dal significato, ma implica la dinamica dell'atto comunicativo e la dimensione pragmatica: a nessun valore linguistico è possibile assegnare un determinato statuto ontologico indipendente. Siamo invece coinvolti in un mondo di azioni, e siamo guidati da un insieme di norme e direttive, di comportamenti sociali, convenzionalmente stabiliti, che noi, in quanto individui, mettiamo in atto. Non è possibile, allora, trovare una definizione a priori dell'oggetto letterario, ma è importante poterlo descrivere, e in questo senso rendere conto della natura relazionale, della modalità funzionale e convenzionale del sistema simbolico della lingua. Il testo letterario è simile a un gioco di ruoli e, come già aveva intuito Kafka narrativizzando una cruciale questione letteraria nel suo breve racconto, il senso è partecipare alle regole e farne esperienza. E nel momento in cui Franco Brioschi illustra la metodologia della sua impostazione teorica, in un libro complesso come *Un mondo di individui* (1999), chiamando in causa la logica che deriva dall'impostazione della filosofia analitica, egli si appella al rigore del discorso, anche là dove l'oggetto di cui il discorso tratta è confuso, disordinato, incomprensibile. Altrimenti, e il filosofo di Kafka ne aveva già fatto esperienza, non è possibile afferrarlo:

Il rigore ha da essere una proprietà dei nostri discorsi sulle cose, non necessariamente lo è delle cose stesse. Questa è se non altro la lezione che mi sembra di aver appreso. Se non altro, là dove l'oggetto di cui ci occupiamo è vago e indeterminato, ci eviterà l'errore simmetrico di credere che allora per afferrarlo non ci resti che affidarci alle risorse, forse profonde ma non ugualmente cristalline, di un pensiero senza ragionamento. (Brioschi 1999: xix)

3. Il gioco delle sostituzioni simboliche

Scrive Jurij Lotman in un celebre libro del 1970, *La struttura del testo poetico*, che non esiste contrapposizione tra gioco e conoscenza; al contrario, il gioco «appare come uno dei mezzi principali per possedere diverse situazioni della vita, per

studiare i tipi di condotta» (Lotman 1990: 80). Sviluppate e trasposte sul piano del rapporto con l'arte, tali considerazioni acquistano un rilievo importante, in funzione del confronto tra l'esperienza ludica e l'esperienza artistica: «L'arte presenta una serie di tratti, che la apparentano con i modelli ludici. La percezione (e la creazione) di un'opera d'arte richiede un particolare comportamento, quello artistico, che ha una serie di tratti in comune con quello ludico» (ivi: 85). Il tema è quello del rapporto tra realtà e finzione, della duplice natura comportamentale del soggetto che si trova di fronte all'opera d'arte. Secondo Lotman, l'ambito dell'invenzione e quella della realtà dovrebbero avere come conseguenza due comportamenti molto diversi, addirittura opposti, esiti rispettivamente della posizione straniata o della partecipazione attiva rispetto alla storia finta: invece essi coesistono nell'esperienza artistica, e si alimentano vicendevolmente⁴.

Nello stesso 1970, esce un libro molto particolare di Roland Barthes, *L'impero dei segni*, che certamente narra con parole e immagini la passione dei suoi viaggi in Giappone, ma è anche la messa in gioco di una differenza: tra un Occidente e un Oriente, tra racconto finzionale e esperienza reale, tra proliferazione di parole e di segni e sospensione del linguaggio. In un capitolo intitolato *L'essenziazione del senso*, l'autore parla dell'haiku come liberazione dal «chicchiericcio irrefrenabile dell'anima» (Barthes 1984: 87): ciò che viene messo in gioco, sostiene ancora, è il fondamento del segno, perché, a differenza della nostra poesia, l'haiku non colloca nulla «su degli strati sovrapposti di senso, ciò che potremmo chiamare una "sfoglia" di simboli» (ivi: 86). L'haiku, questo *a-linguaggio*, si oppone alla proliferazione degli innumerevoli significati che invece la pluristratificazione di simboli accumula e deposita nei segni⁵:

In tutte queste esperienze, così sembra, non si tratta di annientare il linguaggio sotto il silenzio mistico dell'ineffabile, ma di *misurarlo*, d'arrestare la trottola verbale che coinvolge nel suo moto rotatorio il gioco ossessivo delle sostituzioni simboliche. Insomma, è il simbolo come operazione semantica che viene combattuto. (ivi: 87)

Qui la trottola è intesa non tanto come qualcosa di incontrollato, bensì come un gioco che si innesta in maniera combinatoria, e si moltiplica, facendo crescere esponenzialmente il rapporto tra il segno e i valori simbolici. Nell'*esattezza* dell'haiku, Barthes ritrova la possibilità di limitare il deposito dei significati sul linguaggio, di ricostituire il valore del significante senza la dispersione del senso.

4 Non entriamo qui nel merito del complesso rapporto tra fiction e non fiction, ambiti che hanno trovato un grande sviluppo negli studi critici e teorici degli ultimi decenni.

5 In realtà questa esaltazione della forma essenziale dell'haiku contraddice almeno parzialmente quanto scriveva, pochi anni prima, in *Critica e verità*, ponendo sotto accusa il cosiddetto *verosimile critico*: «Il vecchio critico è vittima di una disposizione che gli analisti del linguaggio conoscono bene e chiamano *asimbolia*: gli è impossibile percepire o maneggiare simboli, cioè coesistenze di senso; in lui, la funzione simbolica generale che permette agli uomini di costruire idee, immagini e opere è turbata, limitata o censurata non appena si vada al di là degli usi strettamente razionali del linguaggio» (Barthes 2002: 35).

E se la trottola nel Novecento continua a essere un veicolo di riflessione, uno straordinario meccanismo con cui confrontare la dinamica della scrittura, dell'arte, della letteratura, è proprio la poesia sperimentale che valorizza l'ambito del significante a introdurre l'immagine del globo rotante, in un libro di Andrea Zanzotto del 1962, *IX Ecloghe*:

Mondo, termine vago, primavera
 che mi chiami nel tuo psicoide fioco.
 Ancora un poco è giusto
 Ch'io stia al gioco, stia al fiato,
 all'afflato,
 di lutea passibile cera,
 io, e mondo primavera.
 E vengo dritto, obliquo,
 vengo gibboso, liscio;
 come germe che abbonda
 di dente ammicco e striscio
 e premo alle lane onde ammanta
 il di le sue fetali clorofille.
 M'adergo, prillo, come a musicale
 sferza la trottola. Poi che qui tutto è «musica».
 Non uomo, dico, ma bolla fenomenica.
 Ah, domenica è sempre domenica.



Fig. 5. Trottole in legno, da una mostra sui giocattoli antichi organizzata a Palazzo Cigola-Martinoni a Cigole, in provincia di Brescia (© fotografia di Valerio Gardoni).

Le *Ecloghe* di Andrea Zanzotto modificano l'immagine della classicità, poiché la forma lirica del mondo antico è ormai consegnata a una fase irrevocabilmente conclusa. Il lungo e tormentato processo di riforma che l'autore elabora nel suo percorso poetico trova con questo libro una tappa assolutamente peculiare di sviluppo, si muove verso la ricerca di una moderna enunciazione, dialogica e polivocale. Il genere bucolico virgiliano è assunto a modello, ma è contemporaneamente invocato per portare alla superficie della rappresentazione poetica la disgregazione e l'alterazione dell'armonia arcadica. La silloge è retta su una struttura composita ma equilibratissima, all'interno della quale l'io lirico impegna sé stesso e la lingua in un'azione eticamente rilevante: parlare della poesia, aprire lo spazio della scrittura alle voci talora dialogiche, talora conflittuali, talora parodianti, che compongono il libro di ecloghe. Frequentemente due persone, *a* e *b*, gestiscono il discorso, ma nell'*Ecloga IV* la persona *a*, che assume la voce del poeta, interrogante, conflittuale, si rivolge a Polifemo, che risponde nella strofa finale⁶. Il tentativo di intesa tra l'individuo e una realtà estranea, tra il soggetto e il mondo, si rivela sempre più vacuo e inutile. La rappresentazione autoderisoria pone in gioco i due poli della tensione argomentativa e poetica, l'io e Polifemo, l'innovazione e la convenzione, e una simile visione si riverbera nella reciprocità di questo rapporto, nella frammentazione patologica dell'uomo. Il quale finisce per perdere la sua natura, e si trasforma in una «bolla fenomenica»: il suo essere è traballante, si innalza, prilla e ruota su sé stesso come una trottola: è l'instabile forma della poesia. E se l'attenzione metapoetica di questa istanza enunciatrice ricerca un'immagine materiale e simbolica, è perché è lì che continua a insinuarsi un germe di fiducia, nel po livello, mette in crisi, oggettivandola tere visivo e conoscitivo della lingua poetica:

Le bolle fenomeniche alle mille
stimolazioni variano s'incupano
scintillano. Sferica
è anche la speranza, anche la sete.
Abiuro dalle lettere consuete.

La rinuncia alla convenzione della tradizione, alle «lettere consuete», convive con la necessità di una permanenza poetica alla quale la poesia non può sottrarsi; entro lo spazio di un esercizio che nasce da un rapporto comunicativo nuovo, Zanzotto rischia i vuoti e i silenzi delle parole, e rappresenta i frammenti non riconciliati della contemporaneità. È uno dei modi con cui la poesia del secondo Novecento mette in scena il ruolo dell'arte e della poesia stessa, attraverso

6 Osserva Andrea Cortellessa a proposito di Polifemo, «inebriato dal rigoglio di vita della "primavera", è per sua mostruosa natura portatore di un punto di vista unico» (Cortellessa 2021: 183). E il riferimento è ovviamente al suo essere personaggio con un occhio solo, ma anche alla personificazione che Zanzotto gli affida rispetto alle rigide norme della convenzione.

una modalità dialogica e allocutiva con cui l'io parla dell'operazione che sta compiendo, costruisce un doppio livello, mette in crisi, oggettivandolo, l'atto poetico nell'autoparodia di sé stesso.

Ma il luogo del metapoetico è anche il modo privilegiato con cui il soggetto lirico della poesia di Giovanni Giudici palesa nei versi il proprio conflitto interiore: è ancora la tradizione letteraria a essere messa in crisi e ancora la trottole a rappresentarne simbolicamente il valore. Poeta molto diverso da Andrea Zanzotto, ma legato a lui da profonda amicizia, Giudici scrive una poesia, *Il cattivo lettore*, nella quale afferma programmaticamente il superamento dei modi montaliani, del lessico che appartiene a una tradizione dalla quale lui stesso prende le mosse, ma contemporaneamente si allontana. L'immagine della trottole rinvia esplicitamente ai versi di *Palio*, ma ne rappresenta anche la distanza:

Un poeta virile finalmente
per chi tenero si sentiva!

Bassarèo già in Ceccardo – ma da te
Ebbe un carro sonoro incubi d'oro gore
E i folli mùgoli sdrucchiola decisiva...

E il giro di trottole
il perno l'acre tizzo lo scrimolo il distorto
barbaglio il rombo il gorgo - bevuti senza riguardi
pozione giovanile passione - il verbo *resta*,
l'avverbio *tardi*.
Poesia non dà poesia la strada non era questa.

Ah cireneo Montale
la gloria molesta
del nostro leggerti male!

«Un allegro e quasi distruttivo *pastiche* di montalismi», ha scritto Mengaldo di questa poesia⁷. E in tale rievocazione allusiva del lessico e delle immagini che derivano dalle poesie di Montale, Giudici innesta le innovazioni fondamentali, operate sul linguaggio e sulla scena poetica. La condizione dell'arte non può essere che questa: dopo il primo libro edito nel 1965, *La vita in versi*, in cui il progetto autoriale era stato quello di abbassare il registro stilistico per rappresentare narrativamente la vicenda della quotidianità del protagonista, nel libro

7 Discutendo il complesso rapporto di Giudici con la tradizione letteraria, scrive Pier Vincenzo Mengaldo: «Che non si possa far poesia saltando come nani sulle spalle della grande poesia precedente, ce l'ha detto chiarissimamente Giudici stesso nel celebre omaggio-palinodia a Montale: "Poesia non dà poesia la strada non era questa". Ma una simile affermazione si dà, molto significativamente, solo dopo un allegro e quasi distruttivo *pastiche* di montalismi» (Mengaldo 1995: 20).

successivo, *Autobiologia*, l'intervento riformatore di Giudici segue innanzitutto la direzione dell'ironia a tutti i livelli, scardinando le strutture metriche e sintattiche del dettato poetico, e rimodellando un verso che da un lato guarda ancora la tradizione, dall'altro la oltrepassa, fingendo l'ossequio, e giocando con il suo lettore. «Il giro di trottola» cita l'immagine di *Palio* ma la decontestualizza, le conferisce un nuovo significato simbolico, e apre il discorso della riflessione sul linguaggio, con uno scatto di ironia che ne prende le distanze: l'io sul piano enunciativo, il suo sguardo critico e al contempo reverenziale sul piano della rappresentazione scenica. L'invocazione dei versi finali, rivolta al suo modello, ammirato e tradito, il tono derisorio della rima tra *Montale* e *male* dichiarano l'abilità del poeta di guardare il mondo mediato dall'ironia del suo linguaggio, teso verso la ricerca di una direzione poetica non indicata, non predeterminata. Al lettore, il giro di trottola.

Bibliografia

- BARTHES R. 1984, *L'impero dei segni* (1970), Torino.
- BARTHES R. 2002, *Critica e verità* (1966), Torino.
- BENJAMIN W. 2010, *Giocattolo e gioco. Osservazioni in margine a un'opera monumentale*, in *Opere complete. III. Scritti 1928-1929*, Torino.
- BRIOSCHI F. 1999, *Un mondo di individui. Saggio sulla filosofia del linguaggio*, Milano.
- BRIOSCHI F. 2006, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura* (1983), Milano.
- CORTELLESA A. 2021, *Zanzotto. Il canto nella terra*, Bari-Roma.
- DEBENEDETTI G. 1977, *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo* (1959), Milano.
- GIUDICI G. 2000, *Il cattivo lettore*, in *Autobiologia* (1969), in *I versi della vita*, Milano.
- KAFKA F. 2017, *La trottola* (1920), in *Tutti in racconti*, Milano.
- LOTMAN J. 1990, *La struttura del testo poetico* (1970), Milano.
- MENGALDO P.V. 1995, *Per un saggio sulla poesia di Giudici*, in «Hortus. Rivista di poesia e arte», 18.
- MONTALE E. 1984, *Palio*, in *Le occasioni* (1939), Milano.
- PIRANDELLO L. 1955, *Il fu Mattia Pascal* (1904), in *Tutti i romanzi*, vol. I, Milano.
- REBORA C. 1988, *Gira la trottola viva*, in *Canti anonimi* (1922), in *Le poesie*, Milano.
- SARTRE J.P. 1990, *Che cos'è la letteratura?* (1947), Milano.
- ZANZOTTO A. 1999, *Ecloga IV. Polifemo*, *Bolla fenomenica*, *Primavera*, in *IX Ecloghe* (1962), in *Le poesie e prose scelte*, Milano.