

Monica Cristina Storini da *Sintassi narrativa: Becket, Carducci e la traslazione cromatica, Catalogo della mostra Sintattica, Museo H. C. Andersen, Roma 2015, a cura di F. Gallo, Maretti ed. 2015*

Discorso della narrazione: la sintassi retorica di Luigi Battisti

È notorio che la letteratura *tout court* non impiega esclusivamente la grammatica delle lingue storico-naturali, ma anche molteplici codici e sottocodici, a seconda della forma (versi e/o prosa), del genere letterario di appartenenza, delle isotopie, cioè dei significati profondi, che veicola, dei sistemi culturali di cui recepisce immaginari simbolici e così via. La retorica e le sue regole, sintattiche e non, ne sono un eloquente esempio.

Ora, se uno dei principi basilari della narrazione può essere il movimento nel tempo e nello spazio di un soggetto, allora si può anche ammettere che, almeno per alcune figure, narrativa è la natura stessa della retorica, la quale impone al soggetto produttore e a quello decodificatore uno spostamento nello spazio, dalla linea *in presentia* del testo alla tridimensionalità *in absentia* del serbatoio linguistico che possiede. Tuttavia una *lettura retorica*, oltre a essere uno spostamento, in un certo senso forzato, del significato da un lemma all'altro è anche un'azione che implica il movimento e, in quanto tale, lo spostamento/modificazione, del soggetto che lo compie e il cui vissuto resta "marcato" dalla decodificazione stessa.

Può l'immagine svolgere tale funzione, cioè, costringere il fruitore al *duplice movimento retorico*? Citerò un caso che mi sembra particolarmente significativo: il quadrato del *sator*, antica iscrizione latina, composta da una frase di cinque parole, SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, disposte in una struttura a palindromo, leggibile cioè in ognuno dei sensi possibili (cfr. figura 1). Il significato dovrebbe far riferimento ad un seminatore, identificabile o con un essere umano particolarmente abile nel suo lavoro, oppure come metafora del creatore che governa con sapienza il mondo, o ancora come simbolo del valente agricoltore che semina nel campo della famosa parabola evangelica. In ogni caso l'espressione alluderebbe ad una *storia*, felicemente condensata in una *figura-immagine* costruita con il *corpo* dei caratteri. Tale vicenda si riattiva nella memoria del lettore attraverso il movimento fra il piano simbolico e quello proprio, mentre contemporaneamente il suo sguardo si sposta all'interno del quadrato per ricostruire le parole disseminate nella struttura, secondo una precisa norma: la *visio* diviene, cioè, un viaggio che dopo aver notato la palindromia della costruzione linguistica — vale a dire, dopo aver urtato contro i margini della *forma* e aver *provato* la reversibilità del segno e del messaggio —, viene costretta a segmentare le linee e a ricomporre i caratteri dei singoli lemmi.

Una constatazione di tipo analogo, ma contraria e reciproca, mi suggerisce la visione di *Nove*, 2010, *Ninfee*, 2014 e *Regola*, 2015 di Luigi Battisti, la cui sintassi mi sembra dominata proprio dal principio della traslazione e dall'attività narrativa dello spostamento lineare. Lo sguardo — dopo l'impatto visivo dell'insieme — è portato ad una lettura temporale da sinistra a destra, dall'alto in basso, che *conduce* il soggetto lungo un percorso arginato dai confini del *pattern*, urtando i quali esso è necessitato a tornare indietro e a esperire la reversibilità del movimento stesso, reversibilità che determina, ovviamente, una diversa lettura. La traslazione, che vive della combinazione, randomica e/o intenzionale, dei colori, narra inoltre la storia dei *corpi* cromatici che si formano e che nel passaggio temporale dall'una all'altra posizione acquisiscono un vissuto corporeo più o meno diluito, addensato, assorbito dal fondo.

A questa "narrazione mentale" che il soggetto è portato a dispiegare nel processo di visione, se ne aggiunge poi un'altra la cui matrice squisitamente letteraria è del tutto evidente: mi riferisco, soprattutto, nel caso di *Ninfee*, all'intertestualità esterna che il titolo denuncia e che porta lo

spettatore a scorrere al di sopra o al di sotto degli elementi che lo compongono la memoria/ricordo dell'omonimo dipinto di Monet esposto all'Orangerie di Parigi. L'acquerello opera, cioè, una citazione, procedimento sintattico e narrativo per eccellenza, che non solo pretende il richiamo di un'esperienza di lettura/visione precedente, ma che risemantizza quest'ultima attraverso l'inserimento in un'altra lettura/visione, che ne modifica e *transferisce* altrove il vissuto.

In questo caso la fonte è rivelata dallo stesso Battisti. Proviamo invece ad avanzare un'altra ipotesi e, cioè, che esista la possibilità di evocare altri rimandi testuali attraverso le libere associazioni mentali dell'osservatore. Pensiamo a *Fortezza*, del 2002, opera che allude all'equilibrio precario - in realtà ossimoro della fortezza morale - su cui si fonda la costruzione del castello di carte. Fermiamoci ancora una volta sul traslato: il castello, come figura, narra storie di resistenza, di attacchi, di vittorie, di assedi e di sconfitte; è figura *narrativa* per eccellenza. Se poi è costituito da carte, immediatamente evoca, nel lettore/lettrice esperto/a, un altro castello le cui carte narrano: quello *dei destini incrociati* di Calvino. La plurivalenza del traslato si intensifica ancora di più quando si metta tutto questo in relazione con l'uso dell'immagine che in quel testo fa Calvino (cfr. figura 2): le carte divengono i soggetti della narrazione, le cui azioni sono determinate dalla qualità e dalle funzioni che il loro stesso *nome* prevede, e sono disposte in un *pattern* geometrico che è generatore e garanzia delle regole di lettura. Più sottilmente il richiamo intertestuale viene così demandato all'enciclopedia stessa dell'osservatore.