

Forme processuali nella poesia italiana contemporanea: dal «gabbione» al piccolo schermo

Giulia Martini

Pubblicato: 27 dicembre 2023

Abstract

The present article aims to dwell on the evolution of judicial process forms in contemporary Italian poetry through the analysis and comparison of three poems that chronologically cover a century: *L'Incendiario* [*The Firefighter*] (1910) by Aldo Palazzeschi, *Il giudice* [*The Judge*] (1963) by Mario Luzi and *Piccola anamnesi dell'insonnia* [*Little Anamnesis of Insomnia*] (2008) by Carlo Bordini. The use of the dialogical expedient that associates the three texts allows us to measure the distance between the model of communication in court (Galatolo 2002) and the lyrical episodes that refer to it, declining it in various forms: it is highlighted, in particular, how the representation of the process is dislocated in increasingly private and virtual places: from the «central square | of the town» (Palazzeschi) to the bedroom (Bordini), in line with a progressive disqualification of the judicial institution and its highest representative, the judge.

Questo contributo intende soffermarsi sull'evoluzione delle forme processuali nella poesia italiana contemporanea attraverso l'analisi e il confronto di tre campioni che coprono cronologicamente l'arco di un secolo: *L'Incendiario* (1910) di Aldo Palazzeschi, *Il giudice* (1963) di Mario Luzi e *Piccola anamnesi dell'insonnia* (2008) di Carlo Bordini. Il ricorso all'espedito dialogico che accomuna i tre testi permette di misurare la distanza tra il modello della comunicazione in tribunale (Galatolo 2002) e gli episodi lirici che a questa rimandano, declinandola in varie forme; viene evidenziato, in particolare, come la rappresentazione del processo venga dislocata in luoghi via via più privati e virtuali: dalla «piazza centrale | del paese» (Palazzeschi) a un «bar» (Luzi), quindi alla stanza più intima di tutte, la camera da letto (Bordini); dal «gabbione» al piccolo schermo, in consonanza con una progressiva squalifica dell'istituzione giudiziaria e del suo massimo rappresentante, il giudice.

Parole chiave: analisi tematica; conversazione in tribunale; dialogo; forme processuali; poesia italiana contemporanea.

Giulia Martini: Università degli Studi di Siena
✉ giuu.martini@gmail.com

Copyright © 2023 Giulia Martini
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Questo intervento si propone di tracciare una parabola essenziale dell'evolversi della figura del processo nella poesia italiana contemporanea, prendendo a campioni rappresentativi tre testi che si collocano rispettivamente nel 1910 (*L'Incendiario* di Aldo Palazzeschi), nel 1963 (*Il giudice* di Mario Luzi) e nel 2008 (*Piccola anamnesi dell'insonnia* di Carlo Bordini). Allo scopo di rendere più uniforme questo attraversamento si è scelto di proporre tre componimenti dialogici, che presentano cioè scambi di battute: innanzitutto perché ogni interlocutore è, al fondo, un giudice. Nel passaggio che comincia con la citazione bacchilidea della proverbiale battuta che Apollo rivolge al fondatore del dialogo Admeto («Tu sei un semplice mortale e perciò la tua mente deve ospitare due pensieri alla volta»),¹ Blanchot riconduce l'ineludibile conflittualità della parola dialogica alla tragica singolarità dell'individuo che la esercita, per cui il momento interrelazionale diventa il «repentino punto di densità» di un'«irregolarità fondamentale»; in questo momento, scrive Blanchot, «ognuno di noi è giudice o si trova in presenza di un giudice; la parola è sempre comando, terrore, seduzione, risentimento, adulazione, iniziativa; la parola è sempre violenza».² L'affermazione di Blanchot risulta particolarmente opportuna per introdurre il fenomeno del dialogismo lirico: osservando gli scambi di battute presenti nelle raccolte poetiche del Novecento,³ si ha in effetti l'impressione di quello che si potrebbe chiamare un processo diffuso, che trascura le sedi deputate per imporsi quasi come un agguato nei luoghi di transito, nei caffè, nei vagoni dei treni, nell'ovunque perpetuo dei non-luoghi; un processo diffuso e non giurisdizionale, agito da giudici indebiti e spesso incattiviti, che si pronunciano con perentorietà per recriminare il passato o biasimare il presente, confezionando le sentenze entro enunciati più o meno obliqui. I casi di interazione istituzionale ufficiale o di «dialogo eristico»,⁴ per contro, sono esigui; è possibile tuttavia isolare alcune tracce di situazione processuale seminate nei testi che accolgono forme dialogiche, e tentare di seguirle in una direzione diacronica.

1. «L'Incendiario» (1910) di Aldo Palazzeschi: il processo della 'vox populi'

I tre campioni che questo intervento propone come rappresentativi della situazione di processo diffuso hanno dunque in comune, oltre all'orizzonte dialogico da cui vengono preliminarmente

¹ M. Blanchot, *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, trad. it. di R. Ferrara, Torino, Einaudi, 2015, p. 96.

² Ivi, p. 97.

³ Per una campionatura di questo fenomeno, rimando alla mia tesi dottorale, intitolata [L'apocalisse dialogica. Forme e funzioni degli scambi di battute nella poesia italiana del Novecento](#) e discussa a Siena, il 23 giugno 2023, sotto la direzione del prof. N. Scaffai.

⁴ «contraddistinto dal desiderio di vincere persuadendo una terza persona, che è il giudice; tale desiderio è l'unico movente degli interlocutori, il che implica una completa indifferenza alla verità» (S. Stati, *Il dialogo. Considerazioni di linguistica pragmatica*, Napoli, Liguori, 1982, p. 17).

inquadri, il fatto di riferirsi esplicitamente al motivo giudiziario-processuale, aspetto che li rende salienti anche in rapporto agli studi cosiddetti di *Law and Literature*. Cominciando quindi dal campione primo-novecentesco, ovvero *L'Incendiario* di Palazzeschi, la scelta è motivata anche dal fatto che questo testo unisce la rappresentazione di una procedura ufficiale (il componimento si apre con una condanna già in esecuzione; più avanti, viene evocato un interrogatorio della polizia, con tanto di risposta riportata) a quella di un processo diffuso (che coincide emblematicamente con la parte dialogica), nella forma violenta del linciaggio pubblico:

In mezzo alla piazza centrale
del paese,
è stata posta la gabbia di ferro
con l'incendiario.
Vi rimarrà tre giorni
perché tutti lo possano vedere.
Tutti si aggirano torno torno
all'enorme gabbione,
durante tutto il giorno,
centinaia di persone.

– Guarda un pochino dove l'anno messo!
[...]

– Sarà forte quella gabbia?

– Non avesse da fuggire!

– Dai vani dei ferri non potrà passare?

Questi birbanti si sanno ripiegare
in tutte le maniere!

– Che bel colpo oggi la polizia!

– Se non facevan presto a accaparrarlo,
ci mandava tutti in fumo!

– Si meriterebbe altro che berlina!

– Quando l'anno interrogato,
à risposto ridendo

che brucia per divertimento.

– Dio mio che sfacciato!

– Ma che sorta di gente!

– Io lo farei volentieri a pezzetti.

[...]

Largo! Largo! Largo!

Ciarpame! Piccoli esseri

dall'esalazione di lezzo,

fétido bestiame!

Ringollatevi tutti

il vostro sconcio pettegolezzo,

e che vi strozzi nella gola!

Largo! Sono il poeta!

[...]

Tu mi guardi, senza parlare,

tu non parli,

e i tuoi occhi mi dicono:

uomo, poco farai tu che ciarli.
 Ma fido in te!
 T'apro la gabbia và!⁵

Il primo tratto saliente è il rovesciamento di situazione grazie all'entrata in scena del «poeta», che contesta la giuria popolare e la sanzione stabilita dalle pubbliche autorità, percepita come un'ignominia, liberando l'Incendiario. Sembra significativo, a questo proposito, che i veri protagonisti siano il «poeta» e la folla (entrambe figure non giurisdizionali), mentre i due attori istituzionali (ovvero l'Incendiario e gli esecutori che l'hanno catturato e condannato) non giochino una parte attiva nel componimento. Si viene a creare, in altri termini, una sorta di doppio piano fra i due poli simbolici del conflitto (la forza disvelatrice, e quindi necessariamente distruttrice, di un gesto poetico *liberato* e la forma particolare di società che lo vuole invece messo in gabbia), lasciati sullo sfondo, e i due «satelliti figurali» che investono la voce in difesa ognuno della propria causa.

Il coinvolgimento emotivo che anima le controparti, inoltre, risulta un demarcatore particolarmente emblematico fra il campione di Palazzeschi e quelli di Luzi e Bordini, che per vie radicalmente diverse metteranno in scena un distanziamento empatico, un disaffezionamento al processo che diventa freddo disinteresse; in Palazzeschi, il «poeta» diventa una sorta di anti-giudice, un produttore di contro-sentenze, un sovvertitore della legge sociale a favore di una Legge che viene posizionata più in alto («Inginocchiatevi marmaglia! | Uomini che avete orrore del fuoco, | poveri esseri di paglia! | Inginocchiatevi tutti! | Io sono il sacerdote, | questa gabbia è l'altare, | quell'uomo è il Signore!»). Il *topos* è quello dell'opposizione fra due diverse concezioni di giustizia: quella cieca del consorzio sociale e quella superiore, divina, incarnata dall'Incendiario e amministrata dal «poeta»-«sacerdote». L'apparizione di questi determina la brusca cessazione degli *sconci pettegolezzi* del consorzio sociale; una caratteristica del dialogismo palazzeschiiano, che si manifesta già nel primo testo dialogico, *Torre burla (Lanterna)*, è infatti la particolare rappresentazione della *vox populi*, configurata come uno sciame di sentenze adespote, lasciate andare a ruota libera per un numero più o meno contenuto di versi (settantatré in questo caso).

La dimensione della diceria così ricreata, tuttavia, non è assimilabile a quella dei coevi *Colloqui gozzaniani* (1911), dove risulta funzionale alla restituzione della bigotteria dei salotti, di una classe sociale in particolare, più che a un gesto-manifesto di poetica che trae la sua forza dalla costituzione di un ostacolo, simboleggiato dall'«enorme gabbione». L'innocenza apparente di commenti come quelli riportati in *Torino*, per esempio («... se'l Cònt ai ciapa ai rangia për le rime...» | «Ch'a staga ciutò...» – «'L caso a l'è stupendò!...» | «E la Duse ci piace?»): innocenza di contenuti, *apparente* per la rovinosa inautenticità di questi contenuti in rapporto alle più urgenti questioni di senso che gravano sull'*io*) in Palazzeschi diventa aggressività, esibita ferocia, «una vera e propria sindrome da linciaggio»: «Io lo farei volentieri a pezzetti». D'altro canto, sondando i vari «ambiti nei quali l'uomo comune non vorrebbe mai rinunciare al diritto di intervento e discussione», Renato Barilli privilegia su tutti «il caso dei processi, cioè la materia giudiziaria, tribunizia», la cui inalienabilità d'intervento è costituzionalizzata dalle giurie popolari:

⁵ *L'Incendiario*, in A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 181-183.

⁶ A. Dei, *Giocare col fuoco*, in A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, cit., p. XXII.

Certo, anche qui esiste una categoria di professionisti che attraverso una severa educazione acquisiscono una conoscenza specialistica del diritto; eppure, in genere, nel corso dei tempi e dei vari regimi di governo, non si è riconosciuto loro il potere di decidere in materia processuale; essa, appunto, è sembrata troppo vasta e impegnativa, e di pubblico interesse, perché fosse rimessa nelle mani di poche persone, sia pure altamente preparate.⁷

In ultima analisi, i tratti che preme sottolineare prima di presentare il secondo campione riguardano l'intervento del «poeta», la sua presa di posizione contro una sentenza che non lo condanna in prima persona, la sua uscita dalla neutralità e il fatto che il prigioniero venga liberato.

2. «Il giudice» (1963) di Mario Luzi: un processo privato

Per contro, non solo non ci sono né vincitori né vinti ne *Il giudice* di *Nel magma* (1963) di Luzi, che inizia con una sentenza diretta il cui imputato è l'io dialogico, ma costui non appare minimamente interessato a difendersi, adottando un atteggiamento che finisce per disconfermare⁸ la stessa condanna. Atteggiamento che si manifesta nella forma di un'indolente distrazione, antifrasticamente dialogicizzata tramite una pseudo-conferma: «Può darsi» replico io mentre già penso ad altro, l mentre la via s'accende scaglia a scaglia». Se *L'Incendiario* si apre a cattura già avvenuta, quando la sentenza è già stata emessa, il taglio de *Il giudice* dà risalto proprio a quest'ultima:

«Credi che il tuo sia vero amore? Esamina
a fondo il tuo passato» insiste lui
saettando ben addentro
la sua occhiata di presbite tra beffarda e strana.
E aspetta. Mentre io guardo lontano
ed altro non mi viene in mente
che il mare fermo sotto il volo dei gabbiani
sfrangiato appena tra gli scogli dell'isola,
dove una terra nuda si fa ombra
con le sue gobbe o un'altra preparata a semina
si fa ombra con le sue zolle e con pochi fili.
«Certo, posso aver molto peccato»
rispondo infine aggrappandomi a qualcosa,
sia pure alle mie colpe, in quella luce di brughiera.
«Piangere, piangere dovresti sul tuo amore male inteso»
riprende la sua voce con un fischio
di raffica sopra quella landa passando alta.
L'ascolto e neppure mi domando
perché sia lui e non io di là da questo banco
occupato a giudicare i mali del mondo.

⁷ R. Barilli, *La Retorica. Storia e teoria. L'arte della persuasione da Aristotele ai nostri giorni*, Bologna, Lupetti, 2011, p. 10.

⁸ La disconferma (*disconfirmation*) è un fenomeno patologico della comunicazione umana e coincide sostanzialmente con il messaggio «Tu non esisti»: cfr. almeno P. Watzlawick, J. Helmick Beavin, D. D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1971, pp. 75-76 e R. Laing, *L'io e gli altri. Psicopatologia dei processi interattivi*, trad. it. di R. Tettucci, Firenze, Sansoni, 1977, pp. 114-115.

«Può darsi» replicò io mentre già penso ad altro,
 mentre la via s'accende scaglia a scaglia
 e qui nel bar il giorno ancora pieno
 sfolgora in due pupille di giovinetta che si sfilava il grembio
 per le ore di libertà e l'uomo che le ha dato il cambio
 indossa la gabbana bianca e viene
 verso di noi con due bicchieri colmi,
 freschi, da porre uno di qua uno di là sopra il nostro tavolo.⁹

Chi ha condannato l'Incendiario all'esposizione pubblica nell'«enorme gabbione» ha applicato il diritto positivo, che esercita un «controllo sociale sul rispetto delle norme di civile convivenza da parte di tutti i membri della collettività e sui modi per punire chi non le rispetta»;¹⁰ l'eroe palazzesco, in altri termini, viene condannato per la sua condotta sociale, avendo gli incendi causato danni materiali alla comunità cittadina. Per contro, la colpa imputata al soggetto luziano non rientra nel diritto positivo, che appunto è «quello che viene concretamente applicato in una data società»,¹¹ ma nella «giustizia astratta [...] dei rapporti umani»,¹² riguarda cioè qualcosa di strettamente privato, su cui è difficile – per non dire impossibile – emettere giudizi: il «vero amore», l'«amore male inteso». Emblematicamente, il secondo degli ambiti d'intervento inalienabili della parola umana che Barilli individua è proprio quello del giudizio di merito e morale:

Ancora, un altro ambito in cui nessun membro di una comunità vorrebbe rinunciare a dire la sua è quello del giudizio di merito su una persona [...] al suo profilo morale, al suo comportamento globale. Ovvero, ciascuno di noi si riserva la facoltà di lodare o criticare; del resto, a ben vedere, quest'ultimo termine, che viene dal verbo greco *crinein*, cioè «giudicare», ci riporta all'ambito precedente, della materia processuale.¹³

Se l'attore palazzesco è perseguito dalla giustizia per aver commesso il male, quello luziano è biasimato per il contrario: aver usato male il bene. Ciò che accomuna due giudizi tanto diversi è la loro limitatezza di fondo, che emerge tramite la svalutazione che ne viene fatta, ancora una volta procedendo su due crinali opposti, l'azione e la distrazione: «E aspetta. Mentre io guardo lontano | ed altro non mi viene in mente | che il mare fermo sotto il volo dei gabbiani | sfrangiato appena tra gli scogli dell'isola». Proprio la distrazione del soggetto nei versi finali del *Giudice* permette di ampliare la scena, e quello che compare è un «bar» nell'ora del «giorno ancora pieno»; in particolare, l'immagine conclusiva del barista, che «indossa la gabbana bianca e viene | verso di noi con due bicchieri colmi, | freschi, da porre uno di qua uno di là sopra il nostro tavolo», comporta una ri-determinazione emblematica del contesto processuale suggerito dal titolo. In un saggio dedicato alla comunicazione in tribunale, Renata Galatolo osserva come il fattore che definisce una comunicazione istituzionale non sia tanto il *setting* quanto

⁹ *Il giudice*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 1998 p. 325.

¹⁰ Voce *Giustizia, diritto, giudizio, processo*, in R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, vol. II, Milano, Garzanti, 2007, p. 1051.

¹¹ *Ivi*.

¹² *Ivi*, p. 1053.

¹³ R. Barilli, *La Retorica...*, cit., p. 11.

«l'orientamento dei partecipanti»,¹⁴ che nella lirica di Luzi diverge (uno si atteggia a giudice ma l'altro non si riposiziona come imputato).

Nel campione precedente, come si è visto, il «poeta» entrava in scena alla stregua di un anti-legislatore per rovesciare la condanna, facendo evadere il prigioniero e addirittura elevandolo a nume degno di culto religioso. Anche in questo caso si assiste a una sorta di rovesciamento della situazione, ma nella direzione opposta di una *deminutio* del processo, ridotto a un parlare che non produce l'effetto desiderato (riprendendo i noti concetti di Austin, la condanna risulta un *colpo a vuoto*, cioè un «pretesa ma nulla»,¹⁵ cui si reagisce con un *abuso*, ossia un «atto [...] ostentato ma vacuo»),¹⁶ per di più nell'attesa che arrivino le bevande, significativamente ordinate in una fase precedente dell'incontro. Il taglio dialogico esclude, in altri termini, il momento del sodalizio iniziale per cortocircuitare la battuta incipitaria con la percezione (restituita nel titolo) che il soggetto ha del partner: quelli di *Nel magma* non sono *giudici* istituzionali, ma vecchi conoscenti o amici incontrati deliberatamente nei luoghi privati o in cui ci si imbatte nei luoghi pubblici, sempre sperduti o angusti e sovraffollati.

Ma tutti sono giudici di tutti, per tornare al discorso di partenza. Da un lato, il fatto che il banco del tribunale diventi il «tavolo» di un «bar» rimanda, come anche in Palazzeschi, alla dimensione del processo diffuso, praticato a livello sociale: lì orizzontalmente, nella forma del linciaggio pubblico, qui verticalmente, nella relazione fra due individui singolari. Dall'altro lato, il fatto che il simbolo del martello del giudice, trasformandosi in «due bicchieri colmi», si sdoppi indica, come conseguenza della reversibilità posizionale (rimarcata dal soggetto: «neppure mi domando | perché sia lui e non io di là da questo banco | occupato a giudicare i mali del mondo», vv. 18-20), l'impossibilità a priori dell'«obiettivo stesso del processo», ovvero «l'accertamento della verità»,¹⁷ e in definitiva di qualsiasi giudizio (di nuovo rimarcata dal soggetto nella post-combustione con cui si chiude *Presso il Bisenzio*, la lirica incipitaria di *Nel magma*: «Non potrai giudicare di questi anni vissuti a cuore duro, | mi dico, potranno altri in un tempo diverso»).¹⁸

L'ampliamento sdrammatizzante della scena conversazionale è in rapporto antifrastico con il crescendo della perentorietà dell'interlocutore-giudice che, a fronte della ritrosia dello pseudo-imputato ad accettare il suo riposizionamento in quanto tale (««Certo, posso aver molto peccato» | rispondo infine aggrappandomi a qualcosa, | sia pure alle mie colpe», vv. 12-14), invece di desistere o adottare una diversa strategia retorica, nella seconda ripresa rincarà la dose (««Piangere, piangere dovresti sul tuo amore male inteso» | riprende la sua voce con un fischio | di raffica», vv. 15-17). Questa combinazione di mosse anti-dialogiche (l'escalation dell'accusa da una parte e la pseudo-conferma dall'altra) ricorre più volte all'interno del libro: tanto più

¹⁴ «Perché una certa comunicazione sia definita istituzionale non è sufficiente che il *setting* sia un luogo dell'istituzione, né che uno o più partecipanti abbiano un ruolo al suo interno, ma è necessario che tale ruolo sia concretamente evocato dal loro comportamento. Ciò che la definisce tale è quindi l'orientamento dei partecipanti» (R. Galatolo, *La comunicazione in tribunale*, in C. Bazzanella (a cura di), *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, Milano, Guerini, 2002, p. 137).

¹⁵ Ivi, p. 151.

¹⁶ Ivi, p. 151.

¹⁷ «l'accertamento della verità costituisce l'obiettivo stesso del processo. [...] In tribunale non si denuncia il fatto che qualcuno ha mentito, ma ci si limita a mostrarlo, e sempre in modo indiretto; infatti ciò che è vero o non è vero non può essere stabilito nel corso del processo ma deve essere oggetto di valutazione finale da parte dei soli soggetti delegati a farlo, i componenti della giuria» (M. Mizzau, *E tu allora? Il conflitto nella comunicazione quotidiana*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 151).

¹⁸ *Presso il Bisenzio*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 319, vv. 84-85.

aumentano la veemenza e la perentorietà del giudizio quanto più diminuiscono l'attenzione e la disponibilità ad accoglierlo.

L'inverso della pseudo-conferma può essere considerato la pseudo-approvazione, trattata da Marina Mizzau in riferimento all'interazione in tribunale. La studiosa chiama «*pseudoapprovazione*» una forma attenuata di sanzione che il Pubblico ministero indirizza ai danni dell'imputato: un'approvazione «affrettata che suona come non ascolto e disconferma: “Va bene, d'accordo, abbiamo capito”»;¹⁹ anche Giolo Fele considera come strategie tipiche del *setting* giudiziario le mosse che hanno il «doppio compito di evitare l'attribuzione di colpe nello stesso tempo evitare anche la dimostrazione di aperto disaccordo»:

Quando viene intrapresa qualche azione negativa, che comporta un qualche tipo di sanzione, nei confronti di un imputato o un testimone, questi costruisce il suo turno in modo da evitare l'accettazione del biasimo implicato nell'azione negativa che gli viene attribuita. In questo senso, l'accettazione del biasimo diventa una azione non preferita. Imputati e testimoni hanno a disposizione una serie di risposte per mostrare il carattere non preferito dell'accettazione del biasimo: non solo con turni costruiti in modo da evitare l'attribuzione di colpe e di biasimo (con componenti preferite), ma anche con turni che contengono elementi non preferiti. Per esempio, le scuse, o le accettazioni, o le conferme di quanto detto, sono spesso fornite con spiegazioni o componenti di difesa, che qualificano l'ammissione di colpe, in modo da ridurne, almeno, il biasimo implicato. Nell'interrogatorio di un tribunale, un fenomeno particolare lega il rigetto dell'accusa all'espressione del disaccordo. Gli imputati o i testimoni sono impegnati nel doppio compito di evitare l'attribuzione di colpe nello stesso tempo in cui evitano anche la dimostrazione di aperto disaccordo con le informazioni contenute nella domanda precedente.²⁰

Si può osservare, inoltre, come la complementarità suggerita dal titolo si risolva, nel corso della lirica, in una drammatica simmetria: qualunque sentenza le controparti batteranno «sopra il [...] tavolo» con i loro «bicchieri» (significativamente, l'immagine finale si blocca prima che questi vi vengano appoggiati: «*da porre* uno di qua uno di là sopra il nostro tavolo», corsivo mio) sarà patologica e sarà disconfermata. Del resto, in tutto *Nel magma* la massima concentrazione del dialogato serve di fatto a negare la possibilità che dallo scambio verbale, dal *faccia-a-faccia*, possa nascere un movimento dialettico: tutto, nel mondo degli interlocutori luziani, rimane com'era prima. Solo con più «cruccio».

Se *Il giudice* rappresenta un processo non-giuridico (o meglio, un tentativo di processo, dove l'io-imputato si mostra poco o nulla scalfito dall'accusa mossagli), nel componimento che lo precede in *Nel magma*, *Nel caffè*, si trova un'altra traccia processuale:

Dicono a una radio di Eichmann.
Dove avrebbe qualcuno or non è molto
o versato o represso qualche lacrima,
danzano al fruscio basso di un disco
non però così basso da non soverchiare il transistor.

«So quel che pensi, eppure hai torto» dice
con un sorriso divenuto blando
mentre guarda fuori, mentre l'ora si fa tarda,
«non posso non sentire in questo scalpiccio un che di santo».²¹

¹⁹ M. Mizzau, *E tu allora?...*, cit., p. 146.

²⁰ G. Fele, *L'insorgere del conflitto. Uno studio sull'organizzazione sociale del disaccordo nella conversazione*, Milano, FrancoAngeli, 1991, p. 138.

²¹ *Nel caffè*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 324.

Sulla scorta di quanto osservato in merito al ‘diritto astratto’ de *Il giudice*, sembra emblematico il fatto che, adesso, uno dei più noti processi della storia buchi la superficie testuale nello spazio ristretto di una sola unità sintattico-versale («Dicono a una radio di Eichmann», v. 58). Oltretutto, la notizia cade nell’indifferenza generale degli avventori, che continuano i loro balli blasfemi (blasfemi secondo il soggetto; l’interlocutore è di avviso contrario, trovando nello «scalpiccio un che di santo»). Se il vero giudice de *L’Incendiario*, in ultima analisi, coincide con la folla, che non solo partecipa alla pena, ma ne diviene l’officiante e lo strumento principale, la «moltitudine sorda» di *Nel caffè* resta insensibile di fronte alla condanna dell’orrore più grave (perché realmente accaduto). In questo senso, sembra instaurarsi un ulteriore parallelismo, marcato dalla ripresa del motivo del non-pianto, fra l’imperturbabilità del soggetto de *Il giudice* in rapporto a un processo improprio e astratto ma intimo (che vorrebbe portarlo a fare i conti con la parte più importante di sé: «Piangere, piangere dovresti sul tuo amore male inteso») e l’imperturbabilità della folla di *Nel caffè* in rapporto a un processo effettivo, storico (che non riesce a catturare la loro attenzione: «Dove avrebbe qualcuno or non è molto | o versato o represso qualche lacrima»).

Lo stesso verso «Dicono a una radio di Eichmann» rimanda a un parlare generalizzato e a una modalità di intercettamento accidentale, affidata non più a una testimonianza diretta ma a un supporto mediatico; quest’ultimo tratto accomuna il processo luziano a quello del nostro ultimo campione, che sotto molteplici aspetti può essere considerato una sua antitesi.

3. «Piccola anamnesi dell’insonnia» (2008) di Carlo Bordini: il processo nel piccolo schermo

La notte non riuscendo a dormire ho visto un processo in televisione
sia il giudice che l’imputato avevano l’aria di persone che lavorano troppo
l’imputato cercava di prendere tempo il giudice aveva l’aria rassegnata
tutti sapevano che i loro interessi reali erano altrove e che quello era soltanto uno spettacolo

sia il giudice che l’imputato avevano l’aria di persone che sono costrette a pensare molto
e a ricordare molte cose che non riuscivano a ricordare
si parlava di una guerra in corso
l’imputato diceva di essere un contadino e il giudice aveva l’aria stanca
tutti tenevano per il giudice sapendo che era il più debole ma che alla fine avrebbe vinto perché era il più giusto

il sedicente contadino era accusato di molti omicidi
i deboli che testimoniavano contro il contadino si atteggiavano ad eroi
(e infatti lo erano)
e il contadino che in realtà è un assassino si atteggiava a pover uomo che ha sempre lavorato
e diceva di non aver mai conosciuto una cosa che si chiama Cosa nostra
tutti avevano l’aria di persone che hanno lavorato troppo
il contadino sapeva di aver perso ma pensava ai suoi affari
tutti parlavano di infiltrazioni nella polizia

negli altri canali c'erano dei film comici erano vecchi film perché era notte e sembrava tutto un altro universo parallelo con vecchi comici che parlavano e processi che di giorno non si sarebbero fatti vedere scienziati che raccontavano le loro cose astruse.²²

Per quanto il testo sostituisca la dialogicità diretta con la sua narrativizzazione, sembra curioso rilevare una serie di rovesciamenti e punti di contatto rispetto ai due campioni precedenti. Prima di tutto, la dimensione del processo diffuso: a causa dell'insonnia del titolo, il soggetto diviene infatti spettatore episodico di un processo televisivo, diffuso via cavo, a livello mediatico: in altre parole, *in onda*. Il passaggio, per così dire, dal «gabbione» al piccolo schermo (laddove la *telediffusione* può essere considerata come una forma tipica di una società massificata i cui componenti condividono lo stesso copione e ognuno lo esegue in appartata sede) indica sintomaticamente come la rappresentazione del processo venga dislocata in luoghi via via più privati e virtuali: dalla «piazza centrale | del paese» a un «bar», quindi alla stanza più intima di tutte, la camera da letto. Questo passaggio è documentato anche nella voce *Giustizia, diritto, giudizio, processo* del *Dizionario dei temi* a cura di Remo Ceserani, Domenichelli e Fasano:

Nelle società primitive il processo si svolgeva davanti all'intera comunità, nelle società più complesse, la comunità ha delegato la sua rappresentanza ai giudici, alla giuria e ai procuratori, ma, a parte casi speciali, si è riservata il diritto di assistere al processo in uno spazio apposito [...]. Con lo sviluppo della società e delle comunicazioni di massa, a partire dall'Ottocento, la partecipazione del pubblico si è estesa al di là della folla normalmente presente ai grandi processi e, con lo sviluppo della cronaca giornalistica e giudiziaria (sino a quella televisiva, con fortunate trasmissioni come *Un giorno in pretura* e simili), il numero delle persone interessate ai dibattiti processuali è diventato molto ampio.²³

Per ricapitolare, da una condanna avvenuta, basata su danni materiali, che trova continuazione nella voce non-istituzionale della folla, si passa a uno scambio dai contorni onirici fra due conoscenti, il primo dei quali si posiziona come giudice del secondo, imputandolo di una colpa la cui legittimità di accusa viene contestata non dalle parole (che anzi la confermano) ma dal suo atteggiamento distratto; fino ad arrivare a un processo fittizio che paradossalmente, proprio in quanto fittizio, inscena la forma più istituzionalizzata, con un «giudice» che è un giudice (e non un vecchio amico) e un «imputato» su cui gravano capi d'accusa specifici («il sedicente contadino era accusato di molti omicidi [...] e diceva di non aver mai conosciuto una cosa che si chiama Cosa nostra»), con tanto di testimoni («i deboli che testimoniavano contro il contadino si atteggiavano ad eroi») e scandali («tutti parlavano di infiltrazioni nella polizia»). In altri termini, quello di *Piccola anamnesi dell'insonnia* si può considerare come un classico caso giudiziario spettacolarizzato secondo i protocolli del format televisivo.²⁴ Gli stessi titoli dei componenti, a ben guardare, sono indicatori di una progressiva destituzione della centralità dell'evento: se il primo (*L'Incendiario*) concentra l'attenzione sulla figura del colpevole (che

²² *Piccola anamnesi dell'insonnia*, in C. Bordini, *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010*, Bologna, Sossella, 2010, p. 329.

²³ R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, cit., p. 1052.

²⁴ «La manipolazione del contenuto va quasi sempre in direzione della spettacolarità. Le caratteristiche che sembrano rispondere a tale esigenza di spettacolarità sono, tra le altre, la semplificazione e la dicotomizzazione del discorso [...]. Oppure la «scandalosità» del contenuto» (M. Mizzau, *E tu allora?...*, cit., pp. 157-158).

colpevole non è) e il secondo (*Il giudice*) su quella dell'autorità civile (che autorità civile non è), il terzo titolo, originalmente rematico (*Piccola anamnesi dell'insonnia*), gioca proprio sull'occultamento di ogni riferimento al processo televisivo (che di fatto costituisce il vero oggetto dell'*anamnesi*, ossia della descrizione particolareggiata).

Accanto a questi elementi, sembra importante rimarcare il progressivo disinvestimento emotivo del protagonista nei confronti della situazione processuale. Mentre, nel primo testo, l'entrata in campo del «poeta» determina addirittura un rovesciamento della situazione, nel secondo l'io dialogico, pur coinvolto 'fisicamente' nella scena conversazionale, ne evade, mostrandosi *disattento*. Nella lirica bordiniana, infine, il soggetto è fuori dalla gabbia televisiva (dove sono chiusi tutti gli altri): non si trova cioè né nello stesso luogo né nello stesso tempo (a meno che non si tratti di una diretta) della fiction giuridica, che intercetta solo per vie accidentali, «non riuscendo a dormire». Anzi, ne diviene spettatore *attento*, ma di un'attenzione di tipo ipnotico, come emerge dalla sintassi meccanica e iterativa con cui riporta le espressioni delle controparti giuridiche: «sia il giudice che l'imputato avevano l'aria di persone che lavorano troppo | l'imputato cercava di prendere tempo il giudice aveva l'aria rassegnata», «sia il giudice che l'imputato avevano l'aria di persone che sono costrette a pensare molto». A lato, preme notare che il ricorso a moduli iterativi come conseguenza o rito propiziatorio di un sonno difficile a prendersi fosse già un fenomeno proprio della scrittura una questione di Pascoli e di Palazzeschi; poeta, Palazzeschi, singolarmente prossimo a Bordini proprio in virtù del cortocircuito fra l'istanza del «lasciatemi divertire» e quella del «lasciatemi dormire».²⁵

Tramite la serie di osservazioni formulari, il soggetto bordiniano compie «un atto di interpretazione (dei sintomi raccontati dal corpo umano o di quelli raccontati, con il suo linguaggio e le sue modalità narrative, dalla psiche) e anche un atto di giudizio»²⁶; sembra curioso rilevare, a questo proposito, che tra gli ambiti irrinunciabili di processo diffuso individuati da Barilli rientrano le «attività critiche legate allo spettacolo [...]. Ma anche qui [...] chi accetterebbe di demandare totalmente a una simile categoria di esperti il compito di pronunciare un giudizio definitivo? Tanto è vero che capita assai spesso di trovare un film o un libro condannati dal giudizio critico dell'esperto, ma assolti a grande maggioranza dalla *vox populi*».²⁷

La redistribuzione dell'attenzione fra gli attori in scena e il pubblico virtuale, inoltre, costituisce un altro aspetto eloquente: se il giudice luziano è ancora tenacemente attaccato alla situazione conversazionale, gli interpreti del processo bordiniano non si preoccupano neppure di entrare nelle rispettive parti, e quello su cui il pubblico finisce per concentrarsi è proprio il loro disaffezionamento alla causa. In questo senso, colpisce anche il rovesciamento rispetto al modello di *Nel caffè*: mentre nella lirica degli anni Sessanta viene radiodiffusa la notizia di uno dei processi più importanti della storia, notizia che cade nell'indifferenza della «moltitudine» intenta a ballare, in *Piccola anamnesi dell'insonnia*, i telespettatori (ognuno per conto suo) seguono con attenzione un processo sceneggiato dove sono gli attori stessi ad avere la testa da

²⁵ Cfr. Marco Villa a proposito di Palazzeschi: «le ripetizioni contribuiscono all'elemento giocoso e irriverente, euforico e avanguardistico, del "lasciatemi divertire", mentre [...] l'altra grande linea della regressione palazzeschiana [è] il più pascoliano "lasciatemi dormire". In realtà, epanalessi e anafore (ma non solo) sono impiegate non poche volte con lo scopo, magari anche dichiarato, di cullare di creare effetti di monotonia fascinosa e ipnotica che possono ricordare un andamento vicino alla ninna nanna» (M. Villa, *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento*, Pisa, Ets, 2020, p. 230).

²⁶ R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, cit., pp. 1051-1052.

²⁷ R. Barilli, *La Retorica...*, cit., p. 11.

altre parti («tutti sapevano che i loro interessi reali erano altrove e che quello era soltanto uno spettacolo»).

4. Conclusioni: un processo sempre più astruso e lontano

Se l'escursione termica (la diversità di temperatura delle tre situazioni rappresentate, in una *climax* di progressivo raffreddamento) mette in risalto la distanza che intercorre tra le forme processuali, la misurazione di tale escursione è permessa dal comune denominatore che ne determina il valore specifico, ovvero la squalifica dell'istituzione giudiziaria e del suo massimo rappresentante (*absconditus*, improprio o *fake* che sia). Nel saggio di Galatolo sopracitato, dopo aver definito la figura del giudice, la studiosa ne individua le mansioni in tribunale, dove «ha il ruolo comunicativo dominante. Questi controlla l'accesso alla parola, l'espletamento e il passaggio tra le varie fasi dell'evento comunicativo, introduce i temi e ne controlla lo sviluppo. Questo controllo capillare sull'interazione gli permette di farsi garante del perseguimento degli scopi dell'istituzione».²⁸

Un modello perfetto di giudice, colto nell'«atto di cotanto officio»,²⁹ può essere l'orribile Minosse dantesco; per contro, nessuno dei nostri giudici assolve propriamente alle sue funzioni, e la stessa situazione processuale tende a diventare oggetto di dissenso e rappresentazione parodizzata, in contrasto con la configurazione propria di un'udienza ufficiale, che «rispetto alla conversazione ordinaria e ad altri contesti istituzionali [...] sembra essere il contesto privilegiato di applicazione del modello di Grice, ossia del principio di cooperazione e in particolare delle massime conversazionali».³⁰ Restando su Bordini, viene in mente una lirica precedente, da *Strategia* (1981), in cui due pugili protestano all'unisono contro il «giudice [...] truccato»³¹ che aveva sentenziato la sconfitta di entrambi. Soltanto ne *L'Incendiario* questo dissenso trova espressione nelle parole direttamente riportate del «poeta»: ne *Il giudice* di Luzi invece, il dissenso emerge dall'atteggiamento distratto dell'*io*, le cui battute hanno il sembiante patologico di una conferma; in *Piccola anamnesi*, infine, l'espedito-detrattore è la stessa narrativizzazione del processo, che sfrutta moduli iterativi per trasfigurare la scena, iscrivendola in «tutto un altro universo parallelo» fatto di «cose astruse».

²⁸ R. Galatolo, *La comunicazione in tribunale...*, cit., p. 138.

²⁹ «Dico che quando l'anima mal nata | li vien dinanzi, tutta si confessa: | e quel conoscitor de le peccata | vede qual loco d'inferno è da essa; | cignesi con la coda tante volte | quantunque gradi vuol che giù sia messa. | Sempre dinanzi a lui ne stanno molte: | vanno a vicenda ciascuna al giudizio, | dicono e odonno e poi son giù volte» (*Inf.* V, vv. 5-15).

³⁰ M. Mizzau, *E tu allora?...*, cit., p. 143.

³¹ «poi disse», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani...*, cit., p. 343, v. 5.