



SUL ROMANZO DI *PER-FORMAZIONE*

SILVIO D'ARZO, *PENNY E GEC*

Fabrizia Vita

ABSTRACT. The article proposes a theoretical reflection on the genre of the coming-of-age novel from a performative perspective. The analysis is applied to two novels by Silvio D'Arzo, *Penny Wirton e sua madre* and *Gec dell'Avventura*. The narrative structure of the two texts shows significant tangencies, thematic and stylistic, with poetry and theater.

PAROLE CHIAVE: Coming-of-Age Novel, Silvio D'Arzo, Performance Studies, Literary Genres, Orality and Writing

«Paura... Paura... La paura non è più di un topo:
picchia un piede per terra e non lo trovi più».
(Penny Wirton)

Dispiegandoli in generi, la letteratura offre una grande varietà di oggetti di applicazione per la critica performativa. Tra tutti, il romanzo presen-

ta in questo senso un'attrattività forse non immediata ma senz'altro notevole, soprattutto per gli sviluppi teorici che è in grado di suggerire.

L'analisi di un testo in chiave performativa contempla almeno due gradi di approfondimento: se dell'operazione e dell'opera artistiche gli studi sulla performance esaltano gli aspetti di immanenza, tangibilità, materialità e verificabilità, l'indagine sulla performatività, intesa come proprietà del circolo processo-prodotto (non si trat-

ta mai di un rapporto rettilineo, monodirezionale, tanto meno che proceda in un verso soltanto, anche quando così appare), invita a interpretare l'approfondimento in termini di astrazione. *Profundum* è infatti anche ciò che si eleva, spingendo a tentare una caccia teorica di tipo, appunto, astrattivo, per la quale la letteratura, nel senso più ampio che si possa concepire, è materia d'elezione.

Affrontando la questione del romanzo, occorre partire però da un livello base.

Da un lato esistono, certo, sostanzialmente sovrapponibili al genere del racconto, romanzi brevi che è possibile tradurre in una performance di lettura continuata – silenziosa o ad alta voce qui non conta – realizzata in un tempo prolungato ma cognitivamente sostenibile. Si tratta di prodotti che rispondono perfettamente a una delle funzioni della letteratura: indurre non tanto fatica, quanto piacere, nel fruitore (Bigliuzzi 2002). I romanzi brevi suscitano immediatamente una facile osservazione: resiste, forse più nell'ambito del romanzo che altrove, il monito e mito aristotelico dell'*unità*.

Da tutt'altro canto, la sperimentazione – performativa a sua volta – dell'opera a *puntate*, in epoca moderna, si è verificata nel romanzo ben prima che nella cinematografia. Tuttavia, è innegabile che chi, comunemente, pensi all'oggetto 'romanzo' non lo immagini tutt'oggi come una serie di fogli fascicolati in numeri plausibilmente consecutivi di una certa rivista.

Impallidita quasi definitivamente questa immagine, un tempo pure familiare, oggi (ma toccherà all'avanzare dell'e-book confermare o smentire l'immaginario) il romanzo è pacificamente il solido di un *volumen*, rispetto al quale la necessaria operazione di smembramento e diluizione nel tempo, per fruirlo, è ovvia quanto taciuta, confinata nella sfera delle attività private più o meno domestiche.

L'evidenza che il prodotto 'romanzo' più comune, per la ragione contingente della sua ampiezza, non consente una lettura continuata fa sì che esso sia percepito come un genere anti-performativo: il romanzo è un'*unità materiale*, mentre la performance è un'*unità temporale*.

Nell'impossibile coincidenza delle due unità si percepisce un impedimento alla *performance*.

Perché venga riconosciuto *come performance*, dunque, occorre che un romanzo subisca quella che, con un termine che rende bene la crudezza e finanche una certa violenza estetica dell'operazione, è definita *riduzione* teatrale o cinematografica. Solo in quest'ultimo caso l'idea della frammentazione a puntate non è percepita come anti-performativa. Questo è vero oggi soltanto per via della maggiore domestichezza che si ha con il concetto di puntata in ambito cinematografico e televisivo. Nel contesto storico e antropologico tipico della civiltà narrativa orale, ciò avveniva con la poesia epica (Lord 1960) e si verifica in forma di sporadica sopravvivenza, oggi, per esempio, con il *cunto* siciliano.

Leggere un prodotto artistico *as performance*, tuttavia, nell'ambito della tradizione degli studi sulla performatività (Schechner 2018), non significa provare a trasformarlo in qualcosa di patentemente performativo, ma tentare di porne in luce gli aspetti di *agentività*.

Un plausibile tentativo di approdo al secondo grado dell'interpretazione performativa del genere romanzo deve prevedere un significativo spostamento del fuoco. La definizione della performatività di un romanzo, cioè, non è questione che riguardi tanto la sua disponibilità alla 'concretizzazione' in una performance, che sia essa appunto teatrale o cinematografica (le forme di trasposizione più comuni alle quali va incontro il genere che stiamo esaminando) o che utilizzi qualsiasi altro tipo di medium.

E se la base epistemologica degli studi performativi – che, nella loro applicazione alla letteratura, non possono prescindere dal connubio con l'ermeneutica – è rappresentata dal principio di *agentività* dell'opera, un altro aspetto fondamentale della performance consiste nella sua proprietà agglutinante, compattante, del maggior numero di oggetti e soggetti del mondo, dentro l'opera.

Una *pièce* teatrale può apparire 'più performativa' di un racconto non solo perché al suo interno qualcuno 'agisce' più o

meno realmente, e neppure perché essa ospita la materialità di un corpo. Performativo, nel caso della *pièce*, è aver inglobato in arte quanti più elementi del mondo all'autore siano parsi salienti e ai quali non abbia voluto rinunciare, che non abbia voluto lasciar cadere, seppur nella necessaria sintesi che il processo artistico comporta sempre. Semplificando, è anche per questa ragione che si distingue oggi il teatro dalla performance tout court: la seconda accoglie frustoli extra-narrativi – siano essi azioni o oggetti – che il teatro rifiuta.

Ora, il romanzo è il genere di elezione della *raccolta*, aspira a compattare più mondo di qualsiasi altro genere (Mazzoni 2011). L'unità del romanzo, irrealizzabile nella concretezza della performance, in realtà è il frutto astratto e perfetto della aspirazione ad inglobare e compattare qualsiasi aspetto della vita in una finzione che abbia, certo, modi paradossali e trascendenti per presentarsi perfettamente performativa. Il modo principale consiste proprio nella sua estensione, e nella conseguente impossibilità di prestarsi a una lettura continuata. La natura performativa del romanzo permette di ribaltare i termini della questione: la sua irrealizzabilità in una performance sostenibile *hic et nunc* deriva dalla sua vocazione a un grado di performatività addirittura più elevato rispetto a quello raggiungibile a teatro, per esempio. Se non può riprodurre evidentemente lo stesso tempo della vita che narra, il romanzo tuttavia prova ad avvicinarvisi. La narratologia novecentesca ha ampiamente affrontato la questione della durata dell'azione nella narrazione, ed è proprio sulla scorta della definizione narratologica che è possibile individuare la qualità performativa della questione. Il racconto scritto che riguardi gli eventi di un anno può durare, nella lettura a più riprese, un numero considerevole di ore. Non lo stesso può avvenire a teatro: qualsiasi messa in scena prolungata è impossibile da sostenere oltre certi limiti fisiologici. La frammentazione della lettura, si può dire, imita mirabilmente il ritmo sonno-veglia della vita: è una necessità e, rispondendo a questa, il genere si spinge a un'aderenza alla performance della vita quotidiana. Ciò

consente dunque di definirlo propriamente *as performance*.

Il romanzo è, insomma, il genere in cui la performatività (quella a puntate dell'epica, quella tipicamente seriale delle narrazioni cinematografiche contemporanee, etc.) si cristallizza nell'azzardo dell'unità, della coesività paradossale della vita. Si tratta di una vita *in absentia*, senza corpi, e in potenza: fermata nella carta, ma *immediatamente* disponibile alla lettura, se la carta è meno consistente di un corpo di attore-medium, ovvero di colui che *media* e si frappone come 'altro' tra il personaggio e il fruitore.

Rischiare i termini entro i quali il romanzo si può interpretare come genere spiccatamente performativo, occorre gettare un occhio generale al panorama epistemologico in cui è possibile sviluppare una critica letteraria performativa.

L'attenzione riservata alla narrazione, come paradigma applicato ai campi della conoscenza e della pratica più disparati, ha registrato negli ultimi decenni una costante crescita, traducendosi in un modello vulgato e pervasivo di comprensione e descrizione del mondo (Ceserani 2010). Di pari passo, a sua volta preceduta dalle conquiste dell'ermeneutica novecentesca, si può registrare oggi un'apertura epistemologica della letteratura in termini più ampi – e al contempo sintetici ed essenziali – di 'azione narrativa'. Il verbo narrare, così, emancipato dall'esclusività dello *scrivere* – o, come in origine, del *dire* storie – applicato ad altri campi cognitivi, rischia di perdere oggi la propria specificità. Tuttavia, proprio in linea con l'interdisciplinarietà, ormai paradigma dei paradigmi del nostro tempo (Deriu 2021: 27), si può definire il carattere performativo specifico della letteratura, attraverso le sue emergenze nei diversi media – scritto e orale, in primo luogo – e nei diversi generi – poesia, prosa, teatro.

Occorre qui aprire una parentesi che risulterà utile nel momento in cui affronteremo un aspetto particolare dell'oggetto di studio proposto, il romanzo di formazione. Tornare a considerare il teatro (e il cinema stesso) come uno dei generi della letteratura – da intendersi, chiaramente

te, in senso allargato e non chirografico – (Ong 1986; Frasca 2005), non compromette la correttezza della visione della sua specificità più spiccatamente performativa, costruita e consolidata dalla teatrologia del Novecento; la inserisce, semmai, in un quadro più ampio, tornando a rischiarare quella zona delle origini, pre-aristotelica, in cui la percezione della facoltà letteraria – ovvero metaforizzante, narrativa, mimetica – dell'essere umano non soffriva le definizioni imposte da confini di genere netti.

Se da un lato è possibile definire la performatività come l'aspetto attivo delle azioni artistiche umane, non solo letterarie, che consente di studiarle come se si trattasse di altrettante *performance* (Tomassello 2015), la performatività della letteratura, come è stato notato specificamente, è da intendersi in una triplice accezione. La triade è suscettibile, performativamente, delle più varie interpretazioni e appare come una base fertile per lo sviluppo di una teoria performativa della letteratura; semplificando, diremmo che la letteratura è *fatta*, ovvero è un prodotto frutto di un processo, ed è studiato tradizionalmente come tale; *fa*, cioè consiste in un processo che può depositarsi o meno in supporti di diverso tipo, ma – tendendo alla fruizione per esistere – non può considerarsi mai del tutto compiuto; *fa fare*, ovvero è in grado di elicitare comportamenti nel fruitore (Pizzimento 2020; Vita 2021).

La teoria performativa della letteratura, che si adatta a qualsiasi oggetto letterario, appare come il paradigma d'elezione per lo studio di opere che gravitino intorno all'infanzia e all'adolescenza, in ragione sia del loro contenuto che del destinatario.

Propongo un breve saggio di applicazione del metodo performativo a *Penny Wirton e sua madre* e a *Gec dell'Avventura*, due opere di Silvio D'Arzo, scrittore nato nel 1920 e morto nel 1952 a Reggio Emilia, considerato a lungo dalla critica un *outsider* con lettori di eccezione (Montale, Pasolini, Tondelli, Celati, etc.), in ragione delle tematiche evanescenti, del mondo fantastico, del dettato lirico, musicale e a volte oscuro, e dell'incompiuto affascinante di un numero cospicuo di sue opere.

Una parte significativa della sua produzione romanzesca è dedicata all'infanzia e all'adolescenza, ciò non permette tuttavia di definire perfettamente le opere di D'Arzo afferenti a quest'area all'interno dei confini di un genere o di una maniera.



Per *Penny e Gec* è possibile parlare di due opere distinte perché i testi, che fotografano altrettanti momenti dello stesso complicato processo redazionale e editoriale, presentano importanti differenze a livello di trama, personaggi, intenzioni.

Penny, che qui considereremo per primo, rappresenta il punto di approdo di una lunga vicenda compositiva che, come ha definito con cura filologica Alberto Sebastiani, ispirata nel 1943 dall'editore Vallecchi (D'Arzo 2004: 39), è passata attraverso quattro fasi. È possibile ricostruire la prima solo attraverso le lettere, nelle quali si allude genericamente a un libro per

ragazzi; nella successiva (1944-46) viene steso *Gec dell'Avventura*, il testo che proponiamo come secondo nel nostro dittico, recentemente edito da Einaudi con l'epilogo suggerito da Eraldo Affinati; la terza (dal luglio 1946), in cui matura *Le tribolazioni del povero Bobby*, che si tradurrà in *Penny Wirton e sua madre*, scritto a partire dal 1948 e pubblicato postumo (Sebastiani 2020: XII).

È opportuno considerare in prima istanza il testo di *Penny* non tanto per una sua superiorità estetica (in verità, *Penny* appare effettivamente superiore a *Gec*, in questo senso, fatte salve alcune pagine di notevole bellezza, in *Gec*, che purtroppo non sono state trasportate in *Penny*) e neppure in ottemperanza al principio tradizionale suggerito dalla filologia, che accorda assoluta dignità all'ultima volontà d'autore. Usando l'ottica performativa, secondo una logica in verità organica a quella filologica, ci si può allineare sostanzialmente alla condizione del lettore storico di D'Arzo, che avuto accesso a *Penny* prima che a *Gec*, funestato in passato dall'ombra di un plagio sul quale non è qui il caso di indugiare.

Sia *Penny* che *Gec* partono da un nucleo comune: in un fantastico Settecento inglese, un bambino in età scolare vive in povertà con la madre levatrice. La donna lo illude sul suo passato, inventando una biografia gloriosa del padre morto, che in verità era un bravo, ma semplice, sellaio. Un giorno muore anche il Maestro e a scuola irrompe il Supplente, che accodiscende alla richiesta della levatrice di rendersi complice dell'inganno sulle origini di Penny. Il sellaio morto, intanto, vive una seconda vita nel cimitero in collina, dove la donna si reca ogni sera per portare notizie e chiedere aiuto e soluzione ai problemi di matematica del figlio. Il sellaio è angosciato: teme che, se la madre non rivelerà al figlio tutta la verità sul suo conto, il bambino, un giorno, ricordando un padre inventato e non quello vero, non sarà in grado di tenerlo più 'in vita' ed egli andrà incontro alla seconda morte, alla quale sono destinate tutte le anime dimenticate dai vivi.

Al punto cruciale della trama, la vicenda dei due romanzi si differenzia significa-

tivamente: Penny scopre la verità sul conto del padre una notte, cogliendo un discorso tra lui e la madre davanti al cancello del cimitero. In *Gec* è invece il padre stesso ad andare incontro al bambino, sfidando la luce incipiente del mattino, davanti alla scuola, per rivelargli la sua identità. In entrambi i casi segue la fuga del piccolo protagonista, amareggiato per l'inganno subito. Penny finisce a servizio da un oste, in un paese non troppo lontano, per poi apprendere, per caso, che la madre, accusata di rifiutarsi di far nascere i bambini e finanche di aver ucciso il proprio, sta per essere giudicata dai notabili del paese, ritrovatisi senza figli e per questo inferociti. Penny tornerà da lei accorato, per il lieto fine. *Gec*, invece, si imbarcherà su una nave da *avventura* e di lui non si saprà più nulla, dato che il suo romanzo è rimasto incompiuto (D'Arzo 2004:152). Questi i passaggi salienti. Molti punti della trama, molti personaggi contribuiscono a differenziare i romanzi.

Ora, si può applicare ai testi una lettura performativa a partire dall'interrogazione sul tema. Il protagonista è un bambino, ma nel corso della storia manifesta tratti di adolescente: si innamora, perde la cieca fiducia negli adulti, affronta le prime solitudini. La dimensione incoativa nella quale è immersa una narrazione che riguardi protagonisti osservati nel loro affermativo *adolesco* non è, però, questione solo tematica. Metterla a fuoco come tema è senz'altro di primaria importanza, proprio in relazione al tipo di produzione di D'Arzo. Recentemente, infatti, gli studi hanno dimostrato quanto l'applicazione del metodo suggerito dalla tradizione critica tematica sia funzionale a illuminare correttamente alcuni aspetti dell'opera dello scrittore reggiano: i temi, chiavi fondamentali dell'intertestualità, sono il *fil rouge* che ha permesso di 'compattare' la visione di un'opera tanto frammentata quanto, in fondo, coerente (Iacoli 2017).

Ma infanzia e adolescenza, in letteratura, quasi mai sono soltanto temi, la loro presenza, in casi come quello di D'Arzo, si accompagna a una raffinata quanto, forse, ingolfante interrogazione sul genere: distinguere un libro per bambini da un

romanzo in cui un bambino diventa grande, quindi un romanzo di ‘adolescenza’ o per l’adolescenza o il suo post – o, tecnicamente, un *romanzo di formazione* – è forse più utile all’editore che debba decidere in quale collana collocare un libro (cosa che per *Gec* non fu decisa), risulta invece meno utile, per quanto affascinante, per la critica (Bernardi 2011). Sul progetto ci bastano le parole che D’Arzo scrive all’editore Vallecchi, in una delle lettere che documentano le interessanti riflessioni sviluppate nel corso della lunga gestazione dell’opera:

Scusa, sai, se insisto nel chiamarlo “libro per ragazzi”, ma mi sembra che, in fondo, lo sia: da bambino-bambino – no: ma da ragazzo, lo credo. Delle volte noi siamo un poco ingannati dai libri brutti e sciatti e balbettanti che si indirizzano ai ragazzi: e perché, poi, dovrebbero essere tutti così? Qualcosa, forse, i ragazzi non capiranno: non certamente l’essenziale. L’allegoria, forse: ma l’allegoria l’ho fatta per i grandi: io sono del parere, invece, che “*Gec dell’Avventura*” sia un libro per bambini che possono leggere anche i grandi, piuttosto che viceversa (D’Arzo 2004: 94).

Dunque: un libro non proprio da bambini, piuttosto da ragazzi, ovvero un libro da bambini che possono leggere anche i grandi? Insomma, un libro che resiste a lungo alla propria definizione editoriale e che andò incontro, così, a una pubblicazione postuma.

Le ragioni di questa difficoltà di collocazione sono da rintracciare nel fatto che, accolto da Vallecchi l’invito a scrivere un libro per ragazzi, D’Arzo guardava già alla possibilità di definizione di un ambito particolare, ispirato alle opere di Kipling, Stevenson, Dickens, indirizzandosi al quale, nel descrivere per contrasto il panorama italiano, in una lettera all’amico Canzio Dasioli, lo scrittore chiedeva:

Non credi, infatti, che manchi (*Pinocchio* escluso) un libro per ragazzi che sia di poesia e di dignità? Anzi, negli ultimi anni questo genere è diventato addirittura nauseante (D’Arzo 2004: 373).

Penny e *Gec* sono in effetti bambini stranieri che dialogano alla perfezione con *Pinocchio*, ma sono senz’altro più a loro agio tra gli inglesi.

Come può la critica performativa dunque leggere l’intera vicenda? Non inerpicandosi in questioni che pertengono solo al tema, né in domande che avviliscono intorno all’esatta collocazione in un genere. Tendendo a una felice semplificazione, operabile sull’osservazione preferenziale e generale del processo, una lettura performativa non può che esaltare l’includibilità del legame tra tema e genere e sottolineare che proprio casi come quello qui considerato offrono la possibilità di una riflessione teorica: il romanzo per l’infanzia e l’adolescenza che mostri anche la formazione di un protagonista è in se stesso una straordinaria metanarrazione, presenta cioè la specifica *agentività* di un testo che riflette e fa riflettere su se stesso. Una narrazione sulla formazione non è, infatti, altro che una narrazione sulla costruzione della storia individuale, dunque una narrazione sulla narrazione, *tout court*. La *formazione* è infatti il nucleo etimologico e logico della *per-formazione*. È per questo che un romanzo che, semplificando, possiamo infine definire ‘di formazione’ è un testo in cui la performatività dell’atto di costituzione e strutturazione narrativa, letteraria, brilla.

La performatività rivela dunque un grado di consapevolezza significativo negli importanti paratesti che circondano la vicenda principale dell’opera, le lettere, che costituiscono parte integrante del suo processo. La sottolineatura della propria processualità che l’opera porta poi al suo interno, con una struttura a tappe fortemente marcata da una scansione dei capitoli che in *Penny* si rende, finalmente, narrativamente perfetta (si può osare questa espressione parafrasando Montale, che definì *Casa d’altri* come *il racconto perfetto*) si mostra, dunque, nei romanzi qui considerati, a livello macroscopico, ovvero a livello di *plot*; là dove il *plot* è anche *exemplum*, cioè là dove la narrazione esalta la propria capacità di *far fare* al piccolo lettore, a sua volta, la propria formazione.

Muovendoci, ora, all’interno del processo da un livello macrotestuale, dove si collocano le strutture e dunque dove opera *vis* narrativa, a un livello microtestuale, dove si colloca la parola, fino alla sua

porzione più evanescente, quella sonora, e dunque dove opera la *vis* poetica, affrontiamo il motore performativo della creazione letteraria, nonché il minimo comune denominatore tra narrazione e poesia, ovvero la metafora, quella che D'Arzo, nello stralcio della lettera succitata, chiama, più o meno tecnicamente, «allegoria».

Il portato metaforico del testo è vario, di grandissimo impatto estetico, ma, allo scopo di evidenziare solo gli aspetti in cui la metafora mostra la sua tendenza e la sua potenza narrativa, ci limitiamo alla sua emergenza più spiccata. Verrebbe da dire che anche un ragazzo distratto, quel ragazzo italiano che sia lo scrittore che l'editore immaginavano poco avvezzo a libri che siano anche 'di poesia', non possa non notare in *Penny* la corrispondenza perfetta tra il *plot* che abbiamo accennato, la grande trama della crescita, e il micro-*plot* metaforico della piccola trama del quotidiano, la settimana. Il Maestro buono muore di domenica (in *Gec*, che mostra in questo passaggio scarsa sintesi e potenza metaforica minore, il Maestro muore di sabato), tutti i bambini del paese iniziano il loro lunedì nel lutto. In particolare, Penny è accompagnato dal suo lutto personale lungo tutta la vicenda, che si conclude proprio una domenica sera, quando, ricongiunto alla madre, il protagonista saluterà il padre morto al Colle per andare incontro a un lunedì diverso:

«Mi vergognerò, com'è giusto, fino a questa sera alle dieci, quando tutti e due andremo su al Colle. Ma poi, mamma, io non ci penserò più che tanto. E domani sarà lunedì».
 «Lunedì?» disse sua madre fissandolo. «Penny, ecco una decente parola. Una garbata parola, lunedì. Così parlava anche tuo padre ai suoi bei giorni. E per giunta è l'unica strada per arrivare a domenica.» (D'Arzo 2003: 772).

Si noterà poi che la metafora della settimana mostra una significativa gittata oltre i limiti del romanzo, se è vero che D'Arzo, in un tempo piuttosto vicino a quello in cui maturava il finale di *Penny*, progettava *Nostro lunedì di Ignoto del XX secolo*, il testo del quale scrisse poi la sola prefazione (D'Arzo 2003: 493-503) e che doveva segnare il passaggio dalla narrativa fantastica a quella impegnata, in accordo con il clima intellettuale del dopoguerra, che

sollecitava, non senza una certa pressione, all'«impegno». Prosatore di raffinata tensione lirica, D'Arzo avvertiva infatti un debito nei confronti di tematiche civili ritenute ormai più adatte ai tempi. L'altrove infantile di *Penny* appare invece oggi come campo più che sufficiente al raggiungimento della compiutezza artistica della metafora feriale che gli premeva 'dimostrare': più congeniale ai suoi toni poetici, questo spazio di invenzione gli aveva consentito di rappresentare con levità, ma anche con la profondità e la coesione narrativa che inseguiva, il lunedì simbolico dell'infanzia difficile, fondativo di ogni ciclo biografico e narrativo successivo.

Considerare il filo che corre tra il lunedì dei bambini maturato in *Penny* e quello degli adulti è significativo: mostra l'opportunità di approfondire la maggiore potenza performativa 'agglutinante' delle metafore strutturali, rispetto a quella già notata nei temi. I temi, d'altronde, possono essere interpretati in termini performativi, cioè sotto l'ottica di un approfondimento di quella 'materia' che forma, ovvero che *performa* i testi – secondo la metafora fitile che si colloca alle origini più remote della parola *performance* – plasmata da metafore dalla forte *vis* narrativa.

Ora, al di là del piano più evidente, appena osservato, dove la metafora sostiene la narrazione e i due regni si compenetrano esemplarmente, si può guardare più in generale ad alcuni tratti retorici che mostrano come lo stile di D'Arzo, in questi romanzi, sia improntato alla sottolineatura della processualità. A livello di stile, si può parlare infatti di un *tono* performativo, di un respiro performativo, che si adatta alla perfezione alla storia di formazione.

Il dettato di D'Arzo, sia nella terza persona che nei dialoghi, in *Penny*, procede con esitazioni retoricamente calibrate, come iperboli trattenute, o azzardi soltanto suggeriti o minacciati, che maturano a poco a poco, rivelano per gradi. A volte si tratta di aspetti minimi: il supplente è un uomo di cui i bambini fiutano la paura: «basterà guardarlo fisso su quel suo vestito da un soldo e sulle sue fibbie di latta, per farlo arrossire come un garofano e peggio» (D'Arzo 2003: 688). Del padre di Pen-

ny, invece: «Il padre di Penny si chiamava Tedd Wirton. Costui nacque visse e morì. Di lui non si poteva dire proprio nient'altro e ormai nessuno diceva più neanche questo» (D'Arzo 2003: 691). Le occorrenze di questo andamento, che costituisce anche un ritmo, come un basso continuo, sono moltissime. Mi soffermo su quelle relative all'età, che figurano nel primo capitolo di *Penny*. Il maestro che dice di sé: «ho ventisette anni e a momenti ventotto» (D'Arzo 2003: 688) e dei ragazzi che ha avuto come allievi: «[...] fa questa domanda a tutti i ragazzi dai sette ai quattordici anni (*quindici anni, in certi casi, perfino*): 'quante cose esige da voi il Supplente [...]?'» (ivi). E ancora, descrivendo l'ingresso in scena della levatrice: «Una donna, sui cinquant'anni e un po' di più, tutta vestita di nero [...]» (ivi). A volte, questo ritmo è accompagnato da una apprezzabile ironia, a volte no: ciò che conta è che esso, stilisticamente, sottolinea la dinamicità dell'oggetto narrativo che contribuisce a costituire una storia fatta di personaggi che crescono.

Può avvenire poi che la performatività di un testo letterario manifesti una vivacità così spiccata da produrre – come avviene con significative differenze in *Penny* e *Gec* – delle evidenze al limite della commistione con generi non meno letterari, come abbiamo accennato nell'introduzione, ma senz'altro più evidentemente performativi ovvero il teatro e il racconto orale, che in parte sono sovrapponibili.

In *Penny* viene raccontato che i compagni del piccolo protagonista, a un certo punto, provano a organizzare una *Commedia*, in occasione di una festa importante, alla quale il bambino non è invitato. Tuttavia, Penny è il solo che, dall'esterno, sarebbe in grado di dare coerenza all'opera che i personaggi provano a produrre dentro l'opera: con la sensibilità di chi è un portento a scrivere temi e con la dimestichezza di chi vive tutta la propria vita come la tragicommedia falsa di un padre nobile e morto gloriosamente. Sono chiaramente i tratti autobiografici, qui (D'Arzo non conobbe mai il padre), a produrre una metafora potente quanto quella del lunedì e strutturante in termini metanarrativi, come il *lunedì* lo è in termini narrativi.

Osservando invece gli esiti di più spiccata performatività in *Gec*, occorre spostarsi nuovamente sul piano della finitura retorica della parola, sul piano del lavoro – del processo – poetico, dove incontriamo una significativa tangenza con il racconto orale.

Il narratore di *Gec*, con i suoi interventi diretti, con quel suo tic di interpellare il 'lettore' fin troppo spesso, imita chiaramente i modi del maestro che racconta una storia agli alunni, cioè i modi dell'oralità (D'Arzo fu supplente e maestro). I romanzi per bambini e ragazzi sono effettivamente un genere privilegiato per chi voglia indagare quel territorio interessantissimo, in termini performativi, in cui scritto e orale, nel grande bacino dell'arte del narrare, si incontrano e si compromettono felicemente a vicenda. Gli esiti più apprezzabili di questo incontro, in *Gec*, non sono certo dati dai tic dello scrittore/maestro, ma sono costituiti dal raffinatissimo lavoro metrico sul testo. Il ritmo era per D'Arzo una sorta di ossessione estetica resistente e molto produttiva (Frasnedi 2003): qui è in grado di produrre la bellezza di interi brani in endecasillabi, secondo uno stile mutuato dalla tradizione inglese per l'infanzia. Nel contesto della letteratura per l'infanzia, la metrica serve evidentemente a strutturare testi che sono destinati prima di tutto alla lettura degli adulti, la lettura che plausibilmente gli adulti faranno ad alta voce ai figli. La metrica è il fondamento del racconto orale. Tuttavia, in *Gec* e anche in *Penny*, che sfrutta in misura minore, ma non meno raffinatamente, le potenzialità della metrica, tutto diventa una questione di stile, di letteratura 'forte': la musicalità eleva il valore del testo, lo fa appunto poesia, quel livello al quale tutta la prosa di D'Arzo, in ogni campo, tende evidentemente.

Un ultimo aspetto che è interessante notare, in ottica performativa, è relativo a ciò che il romanzo *Gec* è stato in grado di *far fare* ai propri lettori.

La pubblicazione del testo, per Einaudi, è stata resa possibile da una recente e fortunata donazione di manoscritti darziani alla biblioteca Panizzi di Reggio Emilia ed è frutto del lavoro coordinato del filologo

e critico Alberto Sebastiani e di Eraldo Affinati, autore del finale.

Il libro evidenzia che esiste una performatività del lettore e che essa si esprime sia in forma di filologia – conducendo alla rappresentazione più plausibile del momento compiuto, ovvero, secondo l'etimologia, 'performato' di un testo – sia in creazione artistica – che è prodotta, in verità, da ogni lettore che possieda la capacità di superfetare metafore e super narrazioni personali sulla base di ciò che fruisce, ma che è addirittura 'richiesta' da testi incompiuti. In realtà, si sarebbe potuto pubblicare *Gec* anche senza corredarlo di un finale. L'explicit del libro, in fondo, può essere interpretato come tale: la chiusa 'funziona', come si dice nel gergo degli scrittori mestieranti, come un finale. Da una lettera succitata immaginiamo che come finale poté interpretarlo Gino Bizzarri, difficile interlocutore editoriale di D'Arzo: lo scrittore ebbe però modo, effettivamente, di affermare, che *Gec* era incompiuto. È interessante notare che, riconoscendo totale autonomia a questa fase del progetto editoriale che avrebbe portato a *Penny*, non ci si sia oggi accontentati di rimandare a quest'ultimo chi fosse curioso di sapere come D'Arzo, appunto nel nuovo contesto di *Penny*, maturasse l'epilogo che per *Gec* non aveva trovato. Affinati gioca la carta dell'empatia per strutturare un finale apprezzabile (Raffaelli 2020): la lunga confidenza con i ferri del mestiere gli ha consentito di imitare con decoro e successo lo stile di D'Arzo. Tuttavia, sul piano della trama, la sua proposta appare un po' appesantita da scelte narrative che sembrano ricalcare quella impronta pedagogica piuttosto moralizzante che D'Arzo, in realtà, tentava di eludere ma che, evidentemente, la forza della tradizione italiana si mostra in grado di rievocare fino ai nostri tempi.

BIBLIOGRAFIA

- Bernardi M. 2011, *Il cassetto segreto. Letteratura per l'infanzia e romanzo di formazione*, Unicopli, Milano.
- Bigliazzi S. 2002, *Sull'esecuzione testuale. Dal testo letterario alla performance*, Edizioni ETS, Pisa.
- Ceserani R. 2010, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Bruno Mondadori, Milano.
- D'Arzo S. 2003, *Penny Wirton e sua madre*, in *Opere* (a cura di Costanzi S. - Orlandini E. - Sebastiani A.), Monte Università Parma (Mup) Editore, Parma: 683-772.
- D'Arzo S. 2003, *Prefazione a "Nostro Lunedì"*, in *Opere* (a cura di Costanzi S. - Orlandini E. - Sebastiani A.), Monte Università Parma (Mup) Editore, Parma: 493-503.
- D'Arzo S. 2004, *Lettere*, Monte Università Parma (Mup) Editore, Parma.
- D'Arzo S. - Affinati E. 2020, *Gec dell'Avventura*, Einaudi, Torino.
- Deriu F. 2021, *Le fonti performative dell'istanza narrativa. Avvio di una ricognizione della letteratura di riferimento*, in «Oblío. Osservatorio bibliografico della letteratura otto-novecentesca», XI, 42/43: 27-37.
- Frasca G. 2005, *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*, Meltemi, Roma.
- Frasnedi F. 2003, *Pensare ad altro: saggio su Silvio D'Arzo*, in D'Arzo S., *Opere* (a cura di Costanzi S. - Orlandini E. - Sebastiani A.), Monte Università Parma (Mup) Editore, Parma: XXV- LXXII.
- Iacoli G. 2017, *Luci sulla Contea. D'Arzo alla prova della critica tematica*, Mucchi Editore, Modena.
- Lord A. B. 1960, *The singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge.
- Mazzoni G. 2011, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna.
- Ong W. J. 1986, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna.
- Pizzimento P. 2020, *Tolkien: mostri e traduttori. Performatività delle traduzioni de Il Signore degli Anelli*, in «Mantichora», X: 145-157.
- Raffaelli S. 2020, *Orfano, escluso, poi adottato da madre letteratura, Silvio D'Arzo*, in «Il Manifesto», 20 settembre 2020 (<https://ilmanifesto.it/orfano-escluso-poi-adottato-da-madre-letteratura-silvio-darzo>, ultima consultazione 01/11/22).
- Schechner R. 2018, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Cue Press, Bologna.
- Sebastiani A. 2020, *Gec dell'Avventura, un altro D'Arzo possibile. Prefazione a D'Arzo S. - Affinati E., Gec dell'Avventura*, Einaudi, Torino: V-XXIV.
- Sebastiani A. 2020, *Nota al testo. Il manoscritto del «Libro per ragazzi» in D'Arzo S. - Affinati E., Gec dell'Avventura*, Einaudi, Torino: XXV-XXXVI.
- Tomasello D. 2015, *Della performatività. Come il cognitive turn ha cambiato la prospettiva degli studi letterari*, in «Testi e linguaggi», IX: 57- 65.
- Vita F. 2021, *Poiesis ovvero performatività. Tra Oral Theory e Performance Studies*, in «Mantichora», XI: 149-162.