

‘Tricky poems’: quattro poesie con la sorpresa (e una senza)

Testi ironici e non ironici

In questa lezione vorrei parlarvi di una serie di brevi testi che hanno in comune la presenza di un sottotesto che ribalta più o meno esplicitamente il messaggio apparente. Esiste in verità una corrente critica, il decostruzionismo con le sue derivazioni, che tende a interpretare un po’ tutti i testi in termini simili. Uno dei suoi critici più severi, John Ellis, in *Against Deconstruction* caratterizza l’approccio decostruzionista come segue:

Il primo passo è quello di concentrarsi sul significato più letterale e superficiale del testo, evitando di porre attenzione alle sottigliezze che potrebbe contenere. Il secondo passo è quello di dimostrare l’esistenza di un secondo livello di significato, un livello ironico oppure uno suggerito dalle immagini e dalle metafore piuttosto che dal significato letterale. E nel passo finale la familiarità di questa procedura, che in fin dei conti è da molto tempo uno dei ferri del mestiere dei critici, viene mascherata attraverso una nuova terminologia esotica: quello che abbiamo fatto non è stato semplicemente guardare attentamente a diversi livelli di significato testuale, lo abbiamo ‘decostruito’, ‘demitologizzato’. E per rafforzare la terminologia esotica, qualsiasi discrepanza tra i diversi livelli testuali viene rilevata in termini altamente drammatici e provocatori¹

La banalizzazione del significato più immediato e l’estremizzazione di quello meno evidente fa sì che l’analisi si traduca in un ribaltamento del primo nel secondo. Per contro, io, come Ellis e tanti altri, penso che i testi letterari siano spesso complessi e possono avere significati meno evidenti, anche se spesso percepiti intuitivamente dal lettore, ma ritengo che questi significati non debbano essere necessariamente opposti tra di loro. Il significato più immediato di un testo può benissimo non essere negato, ma piuttosto rinforzato e amplificato da altri elementi che una analisi più approfondita può mettere in evidenza. I ribaltamenti di cui vi parlerò io sono pertanto caratteristici dei testi in esame e non di tutta la categoria.

Per illustrare meglio questo punto, vorrei iniziare con una poesia famosa dove *non* avviene alcun ribaltamento.

‘Tanto gentile e tanto onesta pare?’

¹ La traduzione di tutte le citazioni inglesi è mia e in nota vengono forniti gli originali. ‘The first step is to focus on the most literal, surface meaning of a text, avoiding any attention to subtleties it may contain. The next step is to demonstrate that there is a second layer of meaning, an ironic layer, or one indicated in imagery and metaphor rather than in the literal meaning. And in the final step the familiarity of this procedure--it has, after all, been part of the stock-in-trade of critics for a very long time--is disguised by exotic new terminology: what we have done is not simply to look carefully at the different layers of textual meaning--we have ‘deconstructed’ it, ‘demythologized’ it. And, to reinforce the exotic terminology, any discrepancy between the levels of textual meaning is stated in a highly dramatic, provocative fashion’. (John Ellis, *Against Deconstruction*. Princeton: Princeton UP, 1989, p. 144).

Il famoso sonetto di Dante, “Tanto gentile e tanto onesta pare” è contenuto nel XXVI libro della *Vita Nova* e descrive Beatrice come una donna di aspetto bello e nobile (“gentile”). Sarebbe possibile opporre a questa tesi apparente un’altra nascosta? Beh, certo, possibile è possibile. Una analisi più approfondita potrebbe sottolineare ad esempio i suoi attributi angelici e si potrebbe essere tentati di ipotizzare che, secondo una concezione che ritroviamo spesso nel Medioevo, questi attributi divini sono in qualche modo in contrasto con la sua bellezza, in quanto questa porta ad un amore per le cose terrene, mentre il suo ruolo divino dovrebbe portare a un superamento ascetico delle stesse, a favore dei valori ultimi. In realtà, però, secondo i critici che se ne sono occupati, le cose non stanno così: per gli stilnovisti, l’amore terreno per la donna non è una perdizione e neanche una distrazione, ma è un sentimento che eleva l’uomo e lo conduce più vicino a Dio. Ancora più superficiale sarebbe speculare, se non per scherzo, su quel “onesta *pare*”, rifacendosi allo stereotipo moderno della santarellina. Non perché lo stereotipo sia necessariamente infondato, ma perché nel linguaggio del tempo e nella poesia “pare” vale per “è veramente”, “si manifesta”, come ci ricorda Gianfranco Contini (che aggiunge che ‘onesta’ sta per ‘di aspetto decoroso’).²

Semmai mi verrebbe di pensare a una possibile tensione tra la dolcezza che la donna ispira e l’ansia che l’oggetto dell’amore sfugga: l’amante è incapacitato a manifestare i suoi sentimenti (“ogni lingua deven tremando muta / e gli occhi non l’ardiscono di guardare”), e, se pure vi riuscisse, Beatrice non risponderebbe (“ella si va / sentendosi laudare”), e lo “spirito soave pien d’amore” che si infonde nell’animo di chi l’ammira appare venato di sofferenza, almeno a un orecchio moderno (“che va dicendo a l’anima: Sospira”). Ma qui esulo dal mio campo.

La struttura della poesia secondo Cleanth Brooks

Che il testo presenti elementi in contraddizione o in tensione o in armonia che sia, è in ogni caso sempre utile avvicinarsi al testo lirico, almeno a quello che lo merita, come a un oggetto complesso e dinamico, e non come il semplice confezionamento di un messaggio univoco in metro

²Vedi Gianfranco Contini, ‘Esercizio d’interpretazione sopra un sonetto di Dante’, *Varianti e altra linguistica*, Torino:

e rima. Complesso in quanto costituito da più elementi (che possono essere personaggi, avvenimenti, descrizioni, ragionamenti, stati d'animo, e gli elementi linguistici e formali attraverso cui vengono veicolati) che si rapportano tra di loro secondo rapporti di somiglianza e differenza. Dinamico perché questa articolazione avviene secondo uno sviluppo temporale, una costruzione graduale di verso in verso e di strofa in strofa, di cui è bene tenere conto nella nostra analisi. Sono queste caratteristiche che rendono un testo poetico un oggetto prezioso, in contrasto con la banalità della parafrasi a cui si può ridurla.

Questa idea è ben enunciata da Cleanth Brooks, uno dei principali rappresentanti del New Criticism, un movimento che nei paesi di lingua inglese, verso la metà del Novecento, ha avuto tra i suoi vari meriti quello focalizzare l'attenzione sull'importanza dell'esame del testo letterario come oggetto strutturalmente complesso. Scrive Brooks che:

La struttura di una poesia ricorda quella di un balletto o di un componimento musicale. E' un arrangiamento di risoluzioni ed equilibri e armonizzazioni, che si sviluppa secondo uno schema temporale...la maggioranza di noi è meno incline a imporre l'idea di 'messaggio' ad un dramma che a una poesia lirica; poiché la natura intrinseca del dramma è di essere qualcosa 'in atto'—qualcosa che arriva alla sua conclusione attraverso il conflitto—qualcosa che costruisce il conflitto all'interno della sua stessa essenza.³

Questa caratteristica 'teatrale' o 'polifonica', per usare un termine di Bachtin, ripreso da Cesare Segre,⁴ ci può essere in qualsiasi poesia, come osserva Brooks. Le poesie che andremo sono però particolarmente 'teatrali,' in quanto caratterizzate dalla presenza di personaggi diversi che si esprimono mediante il discorso diretto. L'introduzione di più personaggi è naturalmente uno dei modi più semplici di introdurre punti di vista diversi in un testo.

'After Blenheim'

Il primo esempio di ribaltamento, molto semplice ed esplicito, si verifica nella poesia 'After Blenheim' di Robert Southey, un meno conosciuto esponente della cosiddetta prima generazione

Einaudi, 1970, pp. 161-168.

³ '[T]he structure of a poem resembles that of a ballet or musical composition. It is a pattern of resolutions and balances and harmonizations, developed through a temporal scheme.

Or to move still closer to poetry, the structure of a poem resembles that of a play. This last example of course, risks introducing once more the distracting element, since drama, like poetry, makes use words. Yet on the whole, most of us are less inclined to force the concept of 'statement' on drama than on a lyric poem; for the very nature of drama is that of something 'acted out'—something which arrives at its conclusion through conflict—something which builds conflict into its very being....' (Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, 1947, p. 203).

dei romantici inglesi.⁵ Sarà utile qualche nota sul contesto storico della poesia, che del resto era ben presente ai lettori di Southey, trattandosi di un episodio famoso della storia inglese. La battaglia di Blenheim fu un episodio decisivo della guerra di successione spagnola. Fu combattuta il 13 agosto 1704, nei pressi del villaggio di Höchstädt am Donau, in Baviera. La battaglia vide schierati da una parte gli inglesi, guidati dal duca di Marlborough, e le truppe dell'impero Austro-Ungarico, guidati dal principe Eugenio di Savoia. Opposti ad essi, i francesi, guidati da Tallard e Marsin, e i bavaresi, guidati dal principe elettore Massimiliano II Emanuele di Baviera. Gli inglesi e i loro alleati riportarono una vittoria decisiva, che segnò la prima grande disfatta francese in cinquant'anni, salvò Vienna dalla conquista e costrinse la Baviera a ritirarsi dalla guerra, passando in parte sotto il controllo dell'Austria.⁶ Nelle due settimane precedenti la battaglia, nel tentativo fallito di indurre le truppe bavaresi a dare battaglia prima di essere rinforzate dalle truppe di Tallard, Marlborough aveva mandato cinquemila soldati a razziare e devastare deliberatamente la campagna bavarese. Un testimonianza del tempo chiarisce cosa significasse più della *Britannica*, che glissa su questo aspetto della vicenda: 'Razziammo senza pietà i poveri abitanti. Non risparmiammo nulla, uccidendo, bruciando o distruggendo in qualche modo tutto quello che non potevamo portare via'.⁷

Leggiamo dunque la poesia di Southey.

⁴ Vedi Cesare Segre, *Teatro e romanzo*, Torino: Einaudi: 1984, in particolare il capitolo 8.

⁵ Poeta inglese e autore di prosa varia, Robert Southey (1774 -1843) è noto per lo più per i suoi stretti rapporti con Samuel Taylor Coleridge (con cui progettò la creazione di una Pantisocrazia, una utopica comune agricola che non fu mai realizzata e di cui sposò la futura cognata) e con William Wordsworth. Da giovane adottò idee libertarie ed egalarie ed è a questo periodo che appartiene 'After Blenheim'. Col passare degli anni si spostò su posizioni conservatrici e ortodosse, scontrandosi tra l'altro con Lord Byron che lo satireggiò come archetipo del poeta cortigiano opportunista e voltagabbana in *Don Juan* e in *The Vision of Judgment*.

⁶ '**Blenheim, Battle of**'. Encyclopædia Britannica. *Encyclopædia Britannica Ultimate Reference Suite*. Chicago: Encyclopædia Britannica, 2012.

⁷ 'We miserably plundered the poor inhabitants. We spared nothing, killing, burning or otherwise destroying whatever we could not carry off' (In Lauro Martines, *Furies: War in Europe, 1450-1750*, New York: Bloomsbury Press, 2013, 145-146). La testimonianza è di Christian Davies (1667-1739), una donna che, spacciandosi per uomo, servì come soldato nell'esercito inglese dal 1697 al 1706, dove era entrata come volontario alla ricerca del suo primo marito che era stato arruolato a forza (o perlomeno così dichiarò quando alla fine ella lo trovò in compagnia di un'altra donna). Nel corso della sua carriera, Davies partecipò a numerosi scontri, rimanendo ferita più di una volta. Dopo una grave ferita al cranio, un medico militare scoprì la sua identità, ma le fu concesso di rimanere ancora con l'esercito in qualità di moglie di un soldato (il suo secondo e penultimo marito) e quando venne esonerata ebbe l'eccezionale onore di essere presentata alla regina Anna, da cui ricevette cinquanta sterline e una pensione di uno scellino al giorno. Sulla sorprendente vicenda, abbiamo un libro di, addirittura, Daniel Defoe, *Roxana; or, The fortunate mistress: and The life and adventures of Mother Ross* (New York: H. G. Bohn, 1855). Uno studio recente che parla

After Blenheim 'T was a summer evening, Old Kaspar's work was done, And he before his cottage door Was sitting in the sun, And by him sported on the green His little grandchild Wilhelmine. She saw her brother Peterkin Roll something large and round Which he beside the rivulet In playing there had found; He came to ask what he had found, That was so large, and smooth, and round. Old Kaspar took it from the boy, Who stood expectant by; And then the old man shook his head, And with a natural sigh, "'Tis some poor fellow's skull," said he, "Who fell in the great victory. "I find them in the garden, For there's many here about; And often when I go to plough, The ploughshare turns them out! For many thousand men," said he, "Were slain in that great victory." "Now tell us what 'twas all about," Young Peterkin, he cries; And little Wilhelmine looks up With wonder-waiting eyes; "Now tell us all about the war, And what they fought each other for." "It was the English," Kaspar cried, "Who put the French to rout; But what they fought each other for I could not well make out; But everybody said," quoth he, "That 'twas a famous victory. "My father lived at Blenheim then, Yon little stream hard by; They burnt his dwelling to the ground, And he was forced to fly; So with his wife and child he fled, Nor had he where to rest his head. "With fire and sword the country round Was wasted far and wide, And many a childing mother then, And new-born baby died; But things like that, you know, must be At every famous victory.	Dopo Blenheim Era una sera di estate e il lavoro Per il vecchio Kaspar era finito E lui sulla porta della casa Al sole seduto stava E accanto a lui sul prato La nipote Wilhelmine giocava Vide il fratello Peterkin Far rotolare una cosa grossa e tonda Che aveva trovato sulla sponda Giocando laggiù al ruscello. Ma cos'era mai quella cosa grossa e tonda Chiedeva, che stava sulla sponda? Il vecchio Kaspar la prese dal ragazzo Che accanto a lui stava aspettando Poi scosse la testa lentamente E un sospiro spontaneo gli sfuggì, 'E il teschio di un poveraccio' senza gloria Che cadde nella grandissima vittoria. "Ne trovo anche nel giardino Perché tanti ce ne sono quà E spesso anche quando sto arando Il vomere li fa spuntare qui e là Perché molte migliaia dice la storia Son morti nella grandissima vittoria." "O dicci allora che successe" Grida allora il giovane Peterkin; E alza lo sguardo la piccola Wilhelmine Con occhioni già meravigliati; "Dicci tutto quel che sai di quella guerra E perché si son scontrati in questa terra.' 'Furono gli inglesi' esclama il vecchio Kaspar 'Che i francesi costrinsero alla fuga, Ma il motivo per cui fecero battaglia E in verità un po' tutta quella storia. Non l'ho capito mai, ma tutti dicono Che è stata una grandissima vittoria. Al tempo, mio padre stava a Blenheim Vicino a quel fiumiciattolo laggiù; Ma vennero il fuoco ad appiccare E lui a scappare fu costretto Con la moglie, e con me piccoletto E non aveva più un posto dove stare. A ferro e fuoco tutta questa zona Fu devastata in lungo e in largo E molte donne che aspettavano un bambino E molti neonati non videro il mattino Ma ahimè succede sempre questa storia Ad ogni grandissima vittoria.
---	--

"They said it was a shocking sight After the field was won; For many thousand bodies here Lay rotting in the sun; But things like that, you know, must be After a famous victory. "Great praise the Duke of Marlbro' won, And our good Prince Eugene." "Why, 'twas a very wicked thing!" Said little Wilhelmine. "Nay ... nay ... my little girl," quoth he, "It was a famous victory." "And everybody praised the Duke Who this great fight did win." "But what good came of it at last?" Quoth little Peterkin. "Why, that I cannot tell," said he, "But 'twas a famous victory." <i>(Robert Southey, 1796)</i>	‘Dicono che orrenda era la vista Del campo di battaglia a cose fatte; Migliaia e migliaia di corpi dappertutto giacevano marcendo sotto il sole; Ma ahimè succede sempre questa storia Dopo una grandissima vittoria. ‘Al Duca di Marlbro e al principe Eugenio’ Tutti quanti gridarono: Evviva Disse allora la piccola Wilhemine. ‘Ma allora fu una cosa molto brutta!’ ‘No piccola mia, non è così la storia In realtà fu una grandissima vittoria’. E tutti fecero i complimenti al Duca Che aveva vinto la battaglia. ‘Ma alla fine a che è servito?’ Fa Peterkin, che era stato muto. ‘Questo non so, ma sappiamo dalla storia Che è stata una grandissima vittoria’. <i>(trad. Gabriele Poole, 2013)</i>
---	--

Come si vede, Kaspar, il vecchio contadino bavarese, si fa portavoce di una lettura convenzionalmente patriottica dell’episodio, (Kaspar in quanto bavarese è adesso sottoposto ai vincitori austro-ungarici). Quella di Blenheim è una grandissima vittoria e le sofferenze della popolazione la inevitabile conseguenza di qualsiasi grandissima vittoria. L’ingenuità di questa posizione, che evita di domandarsi se queste sofferenze, o addirittura la guerra stessa, si sarebbero potuto evitare, è accresciuta dal fatto che, al tempo della battaglia, la Baviera era nemica dei vincitori austro-inglesi che ora Kaspar esalta, e per questo motivo il piccolo Kaspar con la sua famiglia aveva avuto la casa distrutta dalle truppe inglesi.

La posizione del vecchio non è però dovuto a indifferenza, insensibilità, o militarismo, come dimostrano la sua gentilezza verso i nipotini, il sospiro con cui reagisce alla scoperta del teschio, il suo commento su quanto orrenda fosse la vista del campo di battaglia dopo che questa era finita (‘They said it was a shocking sight’). Piuttosto la sua visione sembra la ingenua adesione di un contadino ignorante all’opinione delle persone più istruite di lui. Nei suoi rapporti con i bambini, nell’assolvere affettuosamente il suo ruolo educativo, egli cerca di trasmettere questa spiegazione dell’evento. L’ironia della situazione, piuttosto esplicita nel testo, è data dal fatto che, mentre il vecchio si fa passivamente portatore di questa tesi, i bambini, i quali dovrebbero essere ancora più

ignoranti di lui, sono invece quelli che danno spontaneamente voce ai dubbi del buon senso. Le domande che pone Peterkin, ‘perché si son scontrati’ (what they fought each other for) e ‘ma alla fine a che è servito?’ (‘But what good came of it at last?’) sono quelle che Kaspar e tutti dovrebbero porsi, a fronte delle conseguenze orrende della battaglia, perché non è affatto scontato che una guerra porti, anche in ultima analisi, a dei benefici per le popolazioni coinvolte o anche solo per alcune di loro. Ma Kaspar non ha risposte perché la sua adesione alla posizione dominante è ingenua e acritica, non sa le ragioni specifiche dello scontro e quanto al bene che ne sarebbe venuto egli ammette candidamente che non sa nulla: ‘Why that I cannot tell.’ Al posto di argomentazioni, Kaspar offre solo reiterazioni (‘But things like that, you know, must be’, ‘It was a famous victory’), che invece di convincere il lettore, finiscono, proprio per il loro ripetersi, per evidenziare il suo indottrinamento ideologico, a dispetto del tono apparentemente ragionevole. A fronte di questa assenza di spiegazioni, l’interpretazione dell’evento offerta da Kaspar e condensata nel leit motiv della ‘grandissima vittoria’, si ribalta così in quella della piccola Wilhemine: ‘Ma allora fu una cosa molto brutta!’.

‘Der Erlkönig’

Il secondo caso di ribaltamento che vi presento lo troviamo in una famosa poesia di Goethe, pubblicata nel 1782, originariamente come parte dell'opera *Die Fischerin*. Il testo è stato anche usato da Franz Schubert per una famosa Lied, che potrete ascoltare, se vi va, su Youtube. Leggiamola.

Der Erlkönig Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? Es ist der Vater mit seinem Kind. Er hat den Knaben wohl in dem Arm, Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm. Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? Siehst Vater, du den Erlkönig nicht! Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif? Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. Du liebes Kind, komm geh' mit mir! Gar schöne Spiele, spiel ich mit dir, Manch bunte Blumen sind an dem Strand, Meine Mutter hat manch gülden Gewand. Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht, Was Erlenkönig mir leise verspricht? Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind, In dürren Blättern säuselt der Wind. Willst feiner Knabe du mit mir geh'n? Meine Töchter sollen dich warten schön, Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn Und wiegen und tanzen und singen dich ein. Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort Erlkönigs Töchter am düsteren Ort? Mein Sohn, mein Sohn, ich seh'es genau: Es scheinen die alten Weiden so grau. 7. Ich lieb dich, mich reizt deine schöne Gestalt, Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt! Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an, Erlkönig hat mir ein Leids getan. 8. Dem Vater grauset's, er reitet geschwind, Er hält in den Armen das ächzende Kind, Erreicht den Hof mit Mühe und Not, In seinen Armen das Kind war tot. <i>(Johann Wolfgang von Goethe, 1782)</i>	Il Re degli Elfi Chi va cavalcando nel buio della notte? E' solo il padre con il suo bambino Ha il braccio avvolto intorno al ragazzo Lo tiene caldo, lo tiene vicino. Ma perché sul viso hai un tale spavento? Papà ma non vedi? E' l'Elfo in persona! Il re degli elfi, con coda e corona. E' solo la nebbia agitata dal vento. Mio amato bambino, su vieni con me Che tanti bei giochi faremo io e te La riva è adornata da tanti bei fiori Mia madre ha le gonne di molti colori. O padre, o padre, davvero non senti Lassù, il re degli Elfi, coi suoi dolci accenti? Tranquillo, tranquillo, mio dolce bambino Nel vento fruscian le foglie vicino. Mio bel ragazzo che vai cavalcando Ci son le mie figlie, ti stanno aspettando E in cerchio andranno se vieni con me Ballando e cantando, e solo per te O padre o padre non vedi lassù Le figlie del re che guardano in giù O figlio, o figlio, le vedo, sicuro Ma è solo la luna che brilla nel buio. Mi piaci, mi attrae la tua bella presenza Se non vuoi venir, userò la violenza O padre, o padre, quell'Elfo mi ha stretto Mi prende e mi ha fatto un gran male nel petto! Pallido il padre per lo spavento Stringe il bambino e corre nel vento. Giunge alla casa, si ferma nell'orto Tra le sue braccia il bimbo era morto. <i>(trad. Gabriele Poole, 2013)</i>
--	--

Mi scuso per la poesia, che non è delle più allegre, specialmente per chi ha figli, però vediamo che cosa ci può insegnare. Essa presenta una serie di eventi che sono soggetti a interpretazioni contrapposte, a seconda che si adotti una prospettiva realistica o sovranaturale. Questa situazione non è nuova in letteratura. Tzvetan Todorov, in particolare, la pone alla base di quella che definisce la 'letteratura fantastica'. Per Todorov, il *fantastico* (tradotto in inglese un po' arbitrariamente come 'the uncanny'), è 'l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di

fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale'.⁸ E' una esitazione creata nel personaggio della storia da un evento ambiguo, che si pone a metà tra quello che Todorov definisce lo *strano* (l'evento insolito ma naturalmente spiegabile) e il *meraviglioso* (l'evento sicuramente sovranaturale). Todorov osserva inoltre come in genere il lettore condivida questa esitazione: '*L'esitazione del lettore* è quindi la prima condizione del fantastico'. Anche se vi sono eccezioni, di solito questa esitazione è creata attraverso quella che Gerard Genette chiama *focalizzazione interna* sul protagonista (vediamo le cose attraverso gli occhi e i pensieri del protagonista, indipendentemente dal fatto che il protagonista sia o no anche il narratore e che quindi la narrazione sia in prima o terza persona). Il protagonista è incerto sulla spiegazione degli eventi e quindi lo è anche il lettore.⁹

A mio avviso, però quello che è vero del romanzo, non lo è necessariamente di altri generi e in particolare del teatro. Il motivo è forse da ricercare nel fatto che, almeno nel teatro tradizionale, non esiste la figura del narratore formalmente sovraordinato alla vicenda rappresentata, e, anche se abbiamo ovviamente un protagonista o dei protagonisti, manca, sul piano formale come su quello della sostanza, questa concentrazione su un singolo punto di vista. Il risultato è un carattere tendenzialmente più polifonico, con prospettive multiple in un ordine gerarchicamente meno rigido. Nel caso del genere del fantastico, in particolare, queste prospettive tenderanno spesso a variare tra lo strano, il meraviglioso, e il fantastico, a seconda dei personaggi e la prospettiva a cui aderirà il pubblico non sarà necessariamente quella del protagonista, ma dipenderà dalla prospettiva che il testo teatrale sceglierà di privilegiare e non rimarrà necessariamente la stessa per tutto il dramma.

Così ad esempio, in una opera come *La casa del fantasma* di Plauto, il vecchio viene convinto della realtà del fantasma, finendo così per accettare la prospettiva del meraviglioso. Il pubblico però sa che si tratta tutto di un inganno ordito dal servitore e adotterà pertanto quella dello strano (eventi insoliti, ma spiegabili) divertendosi alle spalle del vecchio. In *Sogno di una notte di mezza estate*

⁸ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano: Garzanti, 1981, p. 28.

⁹ Ivi. p. 34.

invece avviene l'esatto contrario. Gli amanti protagonisti degli equivoci notturni aderiscono alla prospettiva dello strano o del fantastico (a seconda di quanta incertezza generino gli eventi a cui vanno soggetti), ma sanno mai con certezza se hanno veramente vissuto eventi magici o se hanno semplicemente sognato. Il pubblico invece può vedere Puck e gli altri esseri soprannaturali, e quindi sa che, nel mondo del dramma, essi sono 'veri', e aderisce quindi alla prospettiva del meraviglioso.

Ho parlato del fantastico del teatro, perché, come già anticipato, mi pare che la poesia che stiamo discutendo, come le altre, abbia in parte un carattere formalmente 'teatrale', il che permette di estendere ad essa le considerazioni che abbiamo fatto sul teatro. Un narratore è presente infatti in 'Erlkönig', ma è neutrale, non commenta, non prende posizione, non favorisce una interpretazione piuttosto che un'altra. Si limita piuttosto a una funzione diegetica, descrivendo la situazione in apertura e chiusura del testo, una funzione che al teatro sarebbe delegata alla rappresentazione diretta. Per il resto, i personaggi si esprimono liberamente attraverso il discorso diretto, senza che il narratore commenti o qualifichi il loro discorso. I tre personaggi sviluppano così tre punti di vista che hanno uno statuto formalmente equivalente e c'è da aggiungere che anche dal punto di vista della credibilità, nella fase iniziale, nessun punto di vista domina sull'altro.

Entrando nel dettaglio, possiamo dire che, nei termini della teoria del fantastico, il Re degli Elfi offre la prospettiva del *meraviglioso*, il padre quella dello *strano*, e il bambino quella del *fantastico*, oscillando tra ciò che gli dicono i suoi occhi e le rassicurazioni del padre. Il testo offre in particolare una serie di quattro eventi, riassunti nella seguente tabella, che il bambino interpreta secondo i criteri del meraviglioso e il padre contro-interpreta secondo quelli dello strano:

<i>Meraviglioso (bambino)</i>	<i>Strano (padre)</i>
Apparizione del re degli elfi	Nebbia
Parole del re degli elfi	Fruscio delle foglie nel vento
Apparizione delle figlie	Luna
Ferita del bambino dal parte del re degli elfi	Spiegazione non fornita

Nella vita reale, è scontato che la spiegazione affidabile sia quella del buon senso, della scienza, di cui i genitori si fanno portavoce (almeno si spera) e non quella offerta dal meraviglioso, che a

volte può essere offerta dai bambini. In altre parole, i genitori possono legittimamente rassicurare i bambini dicendogli che *i mostri non esistono*. Nel mondo della finzione letterale tuttavia, il realismo è solo una delle opzioni a disposizione dell'autore. Nel mondo fittizio di "Erlkönig" in particolare l'ago della bilancia (e intendo per questo la posizione del lettore accorto) si sposta progressivamente da uno stato d'animo di incertezza, e quindi dal fantastico, verso l'accettazione del sovrannaturale, del meraviglioso.

Possiamo inizialmente credere che il papà abbia ragione e che il Re degli Elfi non sia che una illusione creata dalla nebbia. Dopo però arrivano le parole del Re degli Elfi. Il padre non le sente, il bambino sì, e noi condividiamo l'esperienza del bambino, non quella del padre, perché le parole le udiamo anche noi. Certo, la poesia ci consente comunque di immaginare che quelle parole non siano 'oggettive' ma un eco della fantasia del bambino. Ma la sua ferita improvvisa, seguita dalla sua morte? Come spiegarla quella? Nel mondo dello strano una spiegazione è sì possibile, ma piuttosto improbabile (un infarto? certo può sempre succedere, specialmente se una notte ti compare davanti il re degli elfi, ma nel caso di un soggetto giovane rimane una ipotesi remota), e in ogni caso nessuno la offre, né il padre, né il narratore. In quella del meraviglioso invece sì: l'Elfo ha preso il bambino con la forza, facendolo morire nel mondo del naturale per trasferirlo a quello del sovrannaturale. Il terrore del padre quando il bambino gli dice che il Re degli Elfi lo ha stretto e gli ha fatto male ('...hat mir ein Leids getan') e il fatto che egli rinunci a offrire una spiegazione potrebbe anzi suggerire che egli stesso sia stato risucchiato dalla prospettiva del fantastico e cominci a sospettare che una presenza malvagia e sovrannaturale stia effettivamente minacciando il figlio.

Il pathos della poesia è creato anche dall'opposizione fra le prospettive adottate e le relazioni dei personaggi. Il Re degli Elfi e il bambino condividono in buona misura l'interpretazione meravigliosa, ma sono opposti come interessi. Il Re degli Elfi descrive un mondo di gioco, colorato e affascinante. Ma il bambino rifiuta la seduzione, ne ha paura, non vuole seguirlo e cerca piuttosto la rassicurazione del padre. Il padre e il figlio hanno prospettive opposte, ma interessi e 11

affetti complementari. Il rifiuto del meraviglioso da parte del padre non è dettato da un atteggiamento didascalico e magari un po' pedante, ma piuttosto dalla volontà di assicurare il figlio, come un padre cerca di assicurare un bambino che ha visto un film 'di paura' prima che il bimbo vada a dormire. Ma quello che nella vita reale sarebbe una strategia efficace, nel mondo di "Der Erlkönig" si rivela una strategia fallimentare. Alla fine è la prospettiva del meraviglioso che risulta quella credibile e la tesi del buon senso viene sconfitta: i mostri esistono.

'The Blue Tail Fly'

Il terzo caso di ribaltamento che vado a presentare non è in realtà una poesia, ma una canzone nordamericana degli anni 1840, cantata dai blackface minstrel (bianchi che si dipingevano la faccia di nero e cantavano canzoni afroamericane) e ancora popolare come canzone per bambini. Le prime versioni erano in inglese afroamericano semplificato, mentre quelle moderne tendono a essere in inglese americano standard, come quella che riporto qui (che è anche la versione che canta mio padre). Visto che si tratta di una canzone, vi invito a prendervi dieci minuti per ascoltare su internet una delle tante versioni presenti su Youtube.

Se dà un lato la canzone ha una struttura narrativa e uno stile più semplice di 'After Blenheim' e 'Der Erlkönig', dall'altro, come vedremo, il ribaltamento è più subdolo che nei due testi precedenti.

The Blue Tail Fly (Jimmy Crack Corn) When I was young I used to wait On master and hand him his plate Pass him the bottle when he got dry And brush away the blue-tail fly <i>Chorus (repeated after every stanza)</i> Jimmy crack corn, and I don't care Jimmy crack corn, and I don't care Jimmy crack corn, and I don't care My master's gone away When he would ride in the afternoon I'd follow him with my hickory broom The pony being rather shy When bitten by the blue-tail fly Chorus One day he rode around the farm Flies so numerous that they did swarm One chanced to bite him on the thigh The devil take the blue-tail fly Chorus Well the pony jumped, he start, he pitch He threw my master in the ditch He died and the jury wondered why The verdict was the blue-tail fly Chorus Now he lies beneath the 'simmon tree His epitaph is there to see Beneath this stone I'm forced to lie The victim of the blue-tail fly. <i>(Anonimo, circa 1846)</i>	La mosca dalla coda blu (Jimmy spacca il grano) Quando ero giovane ero solito servire Il padrone e porgergli il piatto E passargli la bottiglia se aveva la gola secca E spazzar via la mosca dalla coda blu <i>Coro (ripetuto dopo ogni strofa)</i> Jimmy sgranocchia il grano,¹⁰ e non m'importa Jimmy sgranocchia il grano, e non m'importa Jimmy sgranocchia il grano, e non m'importa Il padrone se ne è andato Quando cavalcava di pomeriggio Lo seguivo con uno scopetto di rami di noce Perché il cavallo era piuttosto bizzoso Quando lo mordeva la mosca dalla coda blu <i>Coro</i> Un giorno stava cavalcando per la fattoria Le mosche era così tante che facevano nugoli Capitò che una lo morse sulla coscia Il diavolo si prenda la mosca dalla coda blu <i>Coro</i> Beh il cavallo saltò, scartò, si impennò Gettò il padrone dentro un fosso Morì e la giuria si domandò il perché Il verdetto fu la mosca dalla coda blu <i>Coro</i> Giace ora sotto un albero di cachi Il suo epitaffio è lì in piena vista Sotto a questa pietra sono costretto a giacere Vittima della mosca dalla coda blu. <i>(trad. Gabriele Poole, 2013)</i>
---	--

Anche se non è una poesia, ma una canzone, ‘The Blue Tail Fly’ ha delle somiglianze formali con ‘After Blenheim’ e ‘Der Erlkönig’. Tutte e tre infatti possono essere classificate come ‘ballate’, vale a dire un testo (poesia o canzone) a carattere narrativo, con versi tetrametri (o in altri casi

¹⁰ C'è molta discussione sul significato di ‘crack corn’. Io avevo sempre pensato che fosse un qualche lavoro, come sfogliare le sgranare le pannocchie di mais (*corn*), che viene imposto allo schiavo e che egli fa volentieri perché il padrone se ne è andato. Su www.straightdope.com c'è un articolo di Cecil Adams, ‘Who is Jimmy and Why Does he Crack Corn?’ (visto 1 marzo 2013). che riporta due interpretazioni: che crack corn sia slang per chiacchierare o che sia un invito a Jimmy a aprire (*crack*) una bottiglia di corn-whisky. Su Wikipedia (1 marzo 2013), alla voce Jimmy Crack Corn, trovo le interpretazioni citate da Adams e molte altre, tranne, non so perché, la mia. Secondo una, Jimmy non è lo schiavo, ma il padrone che si è rotto (*crack*) la testa (in slang, *corn*) (‘Jimmy Crack Corn’. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Wikimedia Foundation, Inc. 22 July 2004. Web. 1 marzo 2013)

tetrametri alternati a trimetri, come in *The Ballad of the Ancient Mariner*), con frequente uso di ripetizioni, ripetizioni incrementali e discorso diretto.

Apparentemente la storia è semplice: la mosca dalla coda blu (una varietà di *tabanidae*, in italiano, tafano o mosca cavallina) morde il cavallo che si imbizzarrisce e sbalza il padrone, che muore nella caduta. Caso chiuso.

Cosa c'è che non va in questa interpretazione? Bene, tornando a 'The Blue Tail Fly,' l'impressione di molti è che lo schiavo abbia in qualche modo deliberatamente contribuito alla morte del padrone, o evitando di scacciare la mosca, oppure pungendo egli stesso il cavallo.¹¹

Essendo lo schiavo anche il narratore della vicenda, si tratterebbe quindi di un caso di narratore inaffidabile, un concetto formalizzato nel 1957 da Wayne Booth in *The Rhetoric of Fiction*. Do qui la definizione di M. H. Abrams, la quale mi sembra un po' più chiara di quella di Booth: 'Il narratore fallace o inaffidabile è uno la cui percezione, interpretazione e valutazione dei fatti che narra non coincide con le opinioni e le norme implicite espresse dall'autore, che l'autore si aspetta che il lettore attento condivida'.¹² In altre parole, il narratore inaffidabile presenta di solito degli eventi e le sue opinioni o atteggiamenti, ma il testo (l'autore implicito), presenta elementi che fanno sì che il lettore accorto abbia una posizione diversa da quella esplicitata dal narratore, differendo nella sua opinione degli eventi o sulla natura degli eventi stessi. Un po' come quando qualcuno (una comare pettegola, un imputato a un processo, un fidanzato che spiega perché aveva il cellulare spento), racconta una storia, dicendo anche cose in parte vere, ma risultando nel complesso non credibile, o sui fatti o sulla sua lettura degli stessi. Naturalmente, il narratore, invece che tradendosi involontariamente, può anche stare deliberatamente smentendo la propria versione e in questo caso abbiamo un caso particolare di narratore inaffidabile, che potremmo chiamare il narratore ironico.

¹¹ *ivi*.

¹² 'The fallible or unreliable narrator is one whose perception, interpretation, and evaluation of the matters he or she narrates do not coincide with the implicit opinions and norms manifested by the author, which the author expects the

Tornando a ‘The Blue Tail Fly’, gli elementi che suggeriscono una tesi opposta a quella apparente, sono vari, al di là delle ovvie considerazioni extra-testuali sul fatto che mediamente i padroni non dovevano stare simpaticissimi ai loro schiavi. Intanto, nonostante anche qui, come in ‘Der Erlkönig’, ci sia qualcuno che muore improvvisamente a cavallo, la canzone è *divertente*. Il ritornello che ribadisce la morte del padrone (‘My master is gonna away’), in particolare, ha un ritmo pimpante e una atmosfera allegra e spensierata (‘And I don’t care’), e non dà affatto l’idea che lo schiavo sia rimasto particolarmente affranto dall’incidente.

Inoltre, vi è questo strano riferimento alla ‘giuria.’ Di per sé indica evidentemente che vi erano dei dubbi sulla spiegazione fornita dallo schiavo, al punto da istituire una inchiesta o un processo. Inoltre, se la canzone fosse stata concepita come sincera elegia per la perdita del padrone, non vi sarebbe stato proprio motivo per l’autore di inserire questo riferimento e confondere le idee del suo pubblico, attraverso questa *excusatio non petita*. In altre parole, sembra che l’autore e/o il narratore si stia quasi divertendo a stuzzicare il suo pubblico, instillandogli dei sospetti per fargli capire di come sia riuscito abilmente a liberarsi di un padrone rompiscatole. Certo lo fa in maniera molto discreta, ma d’altra parte una canzone in cui uno schiavo raccontava esplicitamente di come aveva fatto morire il suo padrone e l’avesse fatta franca non sarebbe mai stata pubblicata a quel tempo (e sarebbe stato anche molto meno divertente).

Come abbiamo visto nei due testi precedenti, un modo molto semplice di creare un impianto dialogico che problematizzi la tesi dominante di un testo di cui è portavoce il narratore o un personaggio dominante, è quello di affidare una tesi alternativa ad un’altro personaggio. In ‘After Blenheim’ e ‘Der Erlkönig’ queste tesi alternative sono affidate a dei bambini e si contrappongono a le tesi opposte proposte rispettivamente dal nonno e dal padre. In ‘The Blue Tail Fly’ è invece lo stesso narratore che si sdoppia, offrendo da un lato la tesi dominante e dall’altro ventilando (involontariamente o forse con deliberata malizia) la tesi alternativa.

Ho però un sospetto, del tutto indimostrabile, che l'autore abbia voluto affidare anche ad un personaggio minore la smentita della tesi principale. Il riferimento è all'ultima strofa, dove viene citata la lapide posta sulla tomba del padrone, in inglese, 'Beneath this stone I'm forced to lie / A victim of the blue tail fly'. In questa frase, l'effetto comico è creato mediante l'uso deliberato del *bathos*, un termine inventato da Alexander Pope per descrivere l'uso di un tono elevato o sentimentale per un argomento ridicolo (una cosa è morire in battaglia, altra uccisi da una mosca). Ma, al di là dell'effetto comico, la frase sembrerebbe limitarsi a confermare l'interpretazione 'ufficiale' dell'incidente. Ma immaginiamo un attimo che il padrone sappia, perché era presente all'accaduto e perché i morti sanno cose che ai vivi non è dato sapere, che lui sia stato vittima dello schiavo e non della mosca dalla coda blu, e che per qualche motivo non possa dirlo apertamente. Oppure immaginiamo, meno fantasiosamente, ma il risultato non cambia, che colui che aveva fatto incidere la frase non credesse alla tesi della mosca, ma non potesse o non volesse neanche lui dirlo apertamente. Non potremmo allora dire che mettendo in bocca al morto le parole 'vittima della mosca dalla coda blu' lo si stesse costringendo a mentire? E in inglese come si dice 'costretto a mentire'? Esatto...

Potrebbe naturalmente essere una coincidenza, però se il sottotesto della poesia, come sembra probabile, è che la morte del padrone sia stata causata più o meno deliberatamente dallo schiavo, vuol dire che l'autore si stava già divertendo a inserire messaggi nascosti nel suo testo per prendere in giro il pubblico più ingenuo. Per cui non è da escludere che abbia voluto inserire anche questo gioco di parole. Se è così deve star divertendosi ancora di più dovunque egli sia, vedendo che questa equivoca e macabra ballata è diventata un classico americano delle canzoni per bambini, bianchi e neri che siano.

The Road Not Taken

Finiamo con quest'ultimo testo di Robert Frost.

The Road not Taken	La via non presa
Two roads diverged in a yellow wood and sorry I could not travel both	Due vie divergevano in un bosco ingiallito e dispiaciuto di non poter fare entrambe

And be one traveller, long I stood and looked down one as far as I could to where it bent in the undergrowth; Then took the other, as just as fair, and having perhaps the better claim because it was grassy and wanted wear; though as for that, the passing there had worn them really about the same, And both that morning equally lay in leaves no feet had trodden black. Oh, I kept the first for another day! Yet knowing how way leads on to way, I doubted if I should ever come back. I shall be telling this with a sigh Somewhere ages and ages hence: Two roads diverged in a wood, and I – I took the one less travelled by, and that has made all the difference. (Robert Frost, 1916)	ed essere un unico viaggiatore, guardai a lungo una, fin dove arrivava, Fin dove tra gli arbusti poi curvava; Poi presi l'altra, altrettanto bella E con più titoli forse poiché era poco battuta e coperta d'erba anche se entrambe in verità in quel luogo eran state percorse allo stesso modo, Ed entrambe giacevano quel mattino adorne di foglie che nessun piede aveva reso nere. Ah, tenni la prima per un altro giorno Ma sapendo come via porta ad altra via Dubitai che mai avrei fatto ritorno. Chissà dove e tra tanti anni, Dirò questo con un sospiro: Due vie divergevano in un bosco ed io presi delle due la meno battuta e tutta la differenza da lì è venuta. (Trad. Gabriele Poole, 2013)
--	---

‘The Road Not Taken’ è una poesia famosissima, che apre la raccolta di poesie di Frost intitolata *Mountain Interval*, pubblicata nel 1916. Per lungo tempo i critici e i lettori hanno interpretato la poesia a partire dalla sua chiusa: il protagonista, dovendo prendere una decisione importante, ha rifiutato di adeguarsi a quello che facevano la maggior parte delle persone, optando invece per la scelta meno conformista, ma più significativa. Questo ha segnato tutta la sua vita e forse ha anche dovuto pagare un prezzo, come suggerisce il ‘sospiro’ con cui anni dopo egli racconta questa scelta cruciale. Ma questa scelta ha fatto ‘tutta la differenza.’ Ho fatto ieri un giro sui dei forum non specialistici dove veniva ricordata la poesia e tutti citavano questi versi e dicevano di quanto importante fosse stato l’applicazione di questo insegnamento alla loro vita: ‘follow your dreams,’ ecc.

Cosa c’è che non va? Beh, intanto Frost aveva avvertito di stare attenti con quella poesia: ‘You have to be careful of that one; it’s a tricky poem - very tricky.’ Ora, sicuramente, la poesia parla della scelta che la vita ci pone di fronte e di come non sia possibile, o non sempre sia possibile, tornare indietro una volta che la scelta è stata fatta. Lo fa, tuttavia, in termini meno semplici di quello che potrebbe sembrare. Prendiamo i versi ‘sorry I could not travel both / And

be one traveller / long I stood'. Sembrano quasi dire una banalità: una persona non si può magicamente sdoppiare e percorrere due strade contemporaneamente. Coerentemente con questa lettura, troviamo a volte delle versioni italiane che traducono 'and be' con 'essendo': 'dispiaciuto di non poterle percorrere entrambe, essendo un unico viaggiatore'.¹³ Ma la traduzione esatta non è 'essendo', ma 'essere': 'ed essere un unico viaggiatore'. In altre parole, il narratore dice qualcosa di apparentemente insensato: non è che non è possibile percorrere contemporaneamente entrambe le strade, è possibile, ma bisogna rinunciare ad essere un unico viaggiatore. La insensatezza della frase se presa letteralmente è un invito a cercare la sua spiegazione su un piano metaforico. Il narratore avrebbe in realtà potuto anche percorrere due strade più o meno contemporaneamente (due professioni, due passioni, due amori), ma non sarebbe stato 'unico', non sarebbe rimasto coerente, non si sarebbe dedicato pienamente e completamente alla scelta.

Tornando all'interpretazione della poesia come, diciamo, rifiuto del conformismo, quando mio padre mi lesse questa poesia, tanti anni fa, ebbi da subito una impressione diversa e la cosa lo stupì perché a lui gli avevano sempre insegnato quella. In realtà, questa impressione diversa l'avevano già avuta diversi critici, tanto che adesso è diventata essa l'interpretazione prevalente.¹⁴ Vediamo allora questa seconda interpretazione.

Cominciamo col dire che, come negli altri testi che abbiamo esaminato, anche qui le diverse prospettive sono affidate in un certo senso a diversi 'personaggi.' E dove sono mai questi personaggi, direte voi? Prendiamola un po' alla lontana. Pensiamo al romanzo di formazione, che ha qualche vaga affinità con la poesia di Frost. Nel romanzo di formazione, tipicamente, il narratore racconta degli episodi della sua gioventù che lo hanno fatto diventare la persona che egli è adesso. Narratore e protagonista sono quindi lo stesso personaggio, la stessa persona. Ma lo sono poi

¹³ Non però Giovanni Giudici, che l'ha tradotta per Einaudi nel 1965 e da cui ho preso l'ultima rima della mia traduzione, che originariamente recitava 'quella scelta con minor frequenza / e ciò ha fatto tutta la differenza', che faceva tanto ferrovie dello stato. Colgo l'occasione per ringraziare Daniela Romano per le gentili (e oneste) osservazioni su questo ed altri punti delle traduzioni qui incluse e Susanna Poole per la sua accorta rilettura della bozza.

veramente? Noi siamo la stessa persona quando abbiamo dieci anni di quando ne abbiamo venti? E quando ne abbiamo cinquanta? Un po' sì certamente, ma anche un po' no. Il romanzo di formazione è appunto la storia di una formazione, di una trasformazione, di una crescita. Il narratore che racconta la storia è il punto di arrivo di questo processo. Possiamo dire quindi iperbolicamente che nelle diverse fasi della sua vita, lo stesso personaggio si scinde in diversi personaggi. O, per lo meno, in diverse personalità e punti di vista.

Tornando a 'The Road Not Taken', per capire quanti punti di vista sono presenti nel testo possiamo cominciare col capire quanti momenti della vita del protagonista vengono descritti. Abbiamo innanzitutto il presente, il momento in cui il protagonista parla e racconta, quel presente che si manifesta e continuerà a manifestarsi ogni volta che qualcuno leggerà la poesia. Vi è poi il momento della scelta delle due strade, collocato nel passato rispetto a questo presente narrativo e segnalato dall'uso del passato semplice ('Two roads *diverged*...'). E' il momento in cui il protagonista si era trovato a scegliere tra le due strade. Infine, vi è una prolessi, una anticipazione del futuro, in cui il narratore presagisce il momento in cui, ormai anziano, racconterà di quella scelta cruciale, avvenuta tanto tempo prima, segnalato dall'uso del futuro progressivo ('I *shall be telling* this with a sigh' / Somewhere ages and ages hence'). Come viene vista la scelta, allora, dal protagonista in questi momenti diversi?

Quando vede le strade egli esita, è attratto da entrambe, guarda a lungo quella che sente che non farà cercando di intuire dove potrebbe portare. Poi prende l'altra perché (forse, però, 'perhaps') è più meritevole, perché poco battuta. Prova a consolarsi dicendo che in futuro, chissà, potrà tornare ad esplorare la prima strada, ma sapendo come vanno le cose dubita che in realtà andrà così.

Nel futuro presagito questa incertezza sui meriti delle due strade non c'è più. Voltandosi indietro, dopo tanti anni, egli racconterà al suo pubblico, ai suoi familiari forse, o forse alla gente accorsa ad ascoltare il grande e saggio poeta, di come egli abbia scelto la strada meno comune, la

¹⁴ Per una panoramica delle opinioni critiche sulla poesia vedi 'The Road Not Taken'. *The Modern American Poetry Site*. Purdue University. Web. 2 marzo 2013. <http://www.english.illinois.edu/maps/index.htm>. La mia conclusione è

più coraggiosa, e di quanto ciò abbia influenzato la sua vita. Lo dirà con un sospiro, perché certamente scelte del genere comportano sacrifici. Forse anche con un certo comprensibile compiacimento, chissà.

E nel presente? Che ci dice il narratore nel presente, dopo aver riflettuto più attentamente su quello che è successo? Ci dice in realtà una cosa diversa. Per quello che lui poteva vedere, in realtà, le strade erano *uguali*. Gli era sembrato al tempo che una avesse più merito ma in realtà ('really') erano state battute allo stesso modo ('the passing there / had worn them really about the same'). Entrambe erano poco battute, entrambe originali ed entrambe belle ('just as fair'), per quello che gli era dato di vedere. Per quello che gli era dato vedere, però, perché le nostre capacità di prevedere ragionevolmente il futuro sono limitate dall'imprevedibilità della vita. Perché le strade che scegliamo girano e si perdono tra gli arbusti degli imprevisti, portando ad altre strade e ad altre strade ancora ('way leads on to way'). Il protagonista non poteva sapere nulla di quello che succedeva dopo che la strada curvava. Ha scelto solo perché doveva scegliere e poiché i casi della vita gli impediranno di tornare indietro, non potrà mai sapere se l'altra strada sarebbe stato più o meno bella, più o meno impegnativa o avrebbe richiesto più o meno sacrifici e si sarebbe rivelata più o meno diversa da quella scelta alla fine.

Ma se è così allora neanche in quel futuro lontano immaginato alla fine della poesia egli potrà veramente sapere se la scelta abbia fatto tutta o poca la differenza, perché non saprà dove la strada non presa lo avrebbe portato. E perché allora si immagina mentre dice una cosa diversa? Perché presagisce che, come succede a volte, cederà alla tentazione di riscrivere il suo passato e conferire a quella sua decisione una consapevolezza, una nobiltà e un significato che non aveva. Non perché gli mancavano necessariamente quelle qualità, ma semplicemente perché la vita è spesso così, prendiamo una strada perché una strada dobbiamo prenderla, ma dove ci porterà e, ancora di più, dove ci avrebbe portato quella che non abbiamo preso, questo non lo sappiamo.

Conclusione

Come ho detto in apertura, non è affatto detto che un testo debba presentare un sottotesto che si contrappone a quello più immediato. Anzi, nella maggior parte dei casi direi che il rapporto tra le diverse prospettive è più sfumato, giocato su equilibri delicati di tensioni e coalizioni. Però in alcuni casi ciò avviene. Testi come quelli che abbiamo discusso possono essere un simpatico invito a leggere i testi letterari, e magari chissà anche tutto il resto, in maniera più accorta, evitando di saltare alle conclusioni in base a visioni preconcepite e sforzandosi invece di valutare l'oggetto che osserviamo e la sensazione che desta in noi, in modo perspicace, tenendo conto di elementi non evidenti a prima vista. E anche in modo equilibrato, tenendo conto di come e anche di *quanto* gli elementi che individuiamo concorrano a definire l'oggetto nella sua totalità.