

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Laura Cannavacciuolo

MOVIMENTI DIALOGICI NELLA POESIA DI SALVATORE DI GIACOMO IL CASO DEL *MUNASTERIO*

Abstracts

'O *Munasterio* (1887) è un polimetro in trentasette movimenti in cui Salvatore di Giacomo ricorre alla confessione monologica per tradurre lo scavo introspettivo del personaggio. Nello specifico, si segnalano i momenti in cui l'io lirico si rivolge a due interlocutori privilegiati: la Luna e la Vergine. Il presente articolo propone di concentrarsi sull'analisi di entrambi i "colloqui", in cui il poeta manifesta l'inesausto dialogo con la tradizione, collocandosi su un terreno di indubbia modernità.

'O *Munasterio* (1887) is a poem by Salvatore di Giacomo who uses the interview formula to focus the character's introspection. Within poetry there are two moments when the lyrical soul addresses two privileged interlocutors: the Moon and the Virgin. The analysis of these two invocations expresses the constant dialogue of the poet with tradition and modernity.

Parole chiave

Salvatore di Giacomo, *Munasterio*, Poesia, Ottocento, Napoli

Contatti

lcannavacciuolo@unior.it

Nel 1887, quando esce la prima edizione del *Munasterio* per i tipi di Luigi Pierro, Salvatore di Giacomo è già uno scrittore affermato nel panorama letterario nazionale. Il pubblico, che in lui riconosceva anche una delle firme più autorevoli del «Pungolo», aveva accolto con favore la pubblicazione di novelle,¹ poesie,² e di decine e deci-

¹ Si tratta nell'ordine di: S. Di Giacomo, *Minuetto settecento*, con illustrazioni di V. Migliaro, Luigi Pierro Editore, Napoli 1883; Id., *Nemmella: bozzetti napoletani*, Emilio Quadrio Editore, Milano 1884; Id., *Mattinate napoletane. Racconti*, Casa Editrice artistico-letteraria, Napoli 1886.

² S. Di Giacomo, *Sonetti*, Casa Editrice Tocco, Napoli 1884.

ne di canzoni scritte in occasioni varie ed edite presso i principali stampatori musicali italiani.³

Il poemetto 'O *Munasterio*, viceversa, riceve un'accoglienza piuttosto tiepida, dettata, come vedremo più avanti, soprattutto da fattori d'ordine stilistico e retorico.

L'opera narra in prima persona la storia di un marinaio che decide di ritirarsi a vita monastica dopo essere stato abbandonato dalla donna amata.⁴ Come è stato più volte sottolineato, a dispetto della consueta topica pertinente al contenuto lirico-amoroso il testo si contraddistingue dai precedenti componimenti del di Giacomo per la sua eccentricità stilistico-formale, giacché sviluppa la tematica patetica e sentimentale in forma polimetrica, cedendo a continue variazioni sul piano ritmico e stilistico.

Il risultato di tale sperimentazione, dai alcuni considerato addirittura "artificioso", contribuirà ad assecondare una scarsa considerazione da parte della critica per l'opera in questione.⁵ Almeno fino a quando Pier Paolo Pasolini, nel volume *La poesia dialettale del Novecento* (1952), non riporterà alla luce le prodezze linguistiche del di Giacomo, il suo effetto "modellizzante" per la lirica napoletana,⁶ recuperando all'interno della vasta produzione lirica del poeta partenopeo proprio 'O *Munasterio*, riconoscendovi non già gli effetti di una rappresentazione di maniera, bensì lo snodo cruciale della formazione del poeta partenopeo.⁷

In questo intervento, tuttavia, non intendo concentrarmi sui virtuosismi retorico-stilistici messi in campo da di Giacomo, bensì sulla doppia funzione che riveste la procedura dialogica all'interno del poemetto, per evidenziare in che modo e in quale

³ Per uno spoglio cronologico delle canzoni pubblicate da Salvatore di Giacomo cfr. la mia *Bibliografia delle opere di Salvatore di Giacomo*, in L. Cannavacciuolo, *Salvatore di Giacomo. La letteratura e le arti*, Ets, Pisa 2014, pp. 183-348.

⁴ S. Di Giacomo, 'O *Munasterio*, Luigi Pierro Editore, Napoli 1887. Da ora in avanti si citerà dall'edizione delle opere complete a cura di Francesco Flora e Mario Vinciguerra, Milano, Mondadori, 1955, indicata con la sigla PN55.

⁵ Luigi Russo, studioso appassionato delle opere di Salvatore di Giacomo, non esita a definire il *Munasterio* «una sentimentalissima storia di dolci brutti luoghi comuni» (Id., *Salvatore Di Giacomo* [1921], con *Un profilo critico* di Dante Della Terza, Aragno Editore, Torino 2003, p. 108, p. 103). In una direzione analoga si era mosso anche il fondatore della rivista «La Diana», Gherardo Marone, il quale, pur lodando le virtù poetiche di di Giacomo, destina al poemetto un giudizio assai poco lusinghiero: «'O *Munasterio* è assolutamente al piede della scala ascensionale dell'arte digiacomiana, né obiettivo né lirico, ma sbattuto fra due grandi poli diversi senza riuscire mai a concretarsi in una espressione perfetta. [...] Resta un poema slegato, gonfio di divagazioni filosofeggianti, che rovina e scolorisce nell'insieme qualche frammento in sé solo davvero eccellente» (G. Marone, *Difesa di Dulcinea*, Libreria della Diana, Napoli 1920, pp. 88-89).

⁶ Pasolini rimarca una sorta di 'effetto Di Giacomo' nella lirica napoletana, definendolo addirittura «il petrarchismo della letteratura napoletana» (P. P. Pasolini, *Passione e ideologia, La poesia dialettale del Novecento*, Guanda, Parma 1952; poi in Id., *Passione e ideologia (1948-1958)*, Garzanti, Milano 1960, p. 22).

⁷ «Nella formazione di Di Giacomo più che 'O *Funneco verde* conta 'O *Munasterio*, con tutti i suoi vizi di facile, sfatto pathos», in P. P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, cit.. Su questo aspetto mi permetto di citare anche il mio 'O *Munasterio. Il metro della scissura*, in L. Cannavacciuolo, *Salvatore di Giacomo. La letteratura e le arti*, cit., pp. 87-90.

misura l'autore è capace di convertire (o mascherare) la "forma- dialogo" nelle modalità meditative ed interiorizzanti della "forma-colloquio".

L'articolazione del *Munasterio* presenta una struttura bipartita: lo sviluppo della trama procede mediante il ricorso ad una narrazione lirica in cui si alternano la confessione soggettiva e l'azione dialogica.⁸ Difatti, tenendo fede ad un proposito mimetico e intersoggettivo che converrebbe più ad un'opera drammatica, l'azione è spesso rappresentata in forma "drammatizzata" attraverso il ricorso ad uno schema enunciativo articolato in didascalia, domanda e risposta.⁹

Nondimeno, in alcuni luoghi del testo alle sequenze dialogico - narrative si sostituiscono momenti di più autentica liricità organizzati, come preannunciato, in forma di confessione, ovvero in forma di colloquio. Nello specifico si tratta delle occasioni in cui l'io lirico si rivolge a due interlocutori privilegiati, la Madonna (XXI) e la Luna (XXXIV), ricercando in essi pietà e conforto al proprio tormento. I due colloqui, segnalati graficamente da una organizzazione sintattica e da un sistema interpuntivo inequivocabili, consentono di sviluppare temi quali il sentimento nostalgico del tempo, l'effetto amaro della ricordanza, le tortuosità della vita terrena, il desiderio della morte, elevando così i toni del discorso in una direzione filosofico- esistenziale.

In entrambi i due casi il colloquio interrompe il racconto lineare degli avvenimenti per lasciare spazio all'espressione libera dell'interiorità del frate. Tuttavia, entrambi i destinatari replicano alle interrogazioni dell'io-lirico con il silenzio. La Vergine e la Luna sono presenze mute, e osservano e ascoltano i lamenti del frate senza offrirgli alcuna risposta (per lo meno non attraverso la parola).

Nello spazio del colloquio, quindi, l'unica parola sonora è quella dell'io-lirico. La Vergine e la Luna, viceversa, rivestono il ruolo di interlocutrici silenziose, coerenti al modo e al ritmo congeniti alla loro essenza sovra-umana.

Esaminiamo dunque nel dettaglio i luoghi in cui l'io lirico si relaziona ai suddetti destinatari utilizzando la forma dell'*entretien*.

Il primo colloquio, come anticipato, è situato nel XXI componimento:

Avummaria!... Chiagnenno, addenuchiato
Ncopp' a li pprete de sta cella mia,
mo ca mme sento sulo e abbandonato,
io mme t' arraccumanno... Avummaria!...

Si sponta dint' a st' uocchie appassionate
Na la crema 'e piatà pe tanta gente,
si tiene mente a tanta sfortunate,
Addulurata mia, tieneme mente!

E o muovete a piatà, mamma d'ammore,
vedenno 'a vita mia nera accussi,
o ca si no tu spezzeme stu core

⁸Sulla struttura narrativa del *Munasterio* cfr. *ivi*, pp. 99-101.

⁹Tale modulo, in effetti, sostituisce una prassi ben consolidata nella poesia digiacomiana la cui struttura è spesso articolata secondo lo schema "domanda e risposta". Su questo aspetto cfr. E. Giammattei, *Domanda e risposta nella lirica digiacomiana*, in EAD., *Il romanzo di Napoli*, Guida, Napoli 2003, pp. 161 - 178.

Madonna bella mia, famme murì!...¹⁰

L'invocazione alla Vergine, come si vede, diverge dalla struttura dell'originale antifona mariana. Di Giacomo non rispetta la canonica tripartizione della *salutatio* (il saluto dell'angelo, il saluto di Elisabetta e la richiesta di intercessione divina), e conclude la preghiera con una invocazione disperata che tradisce il formulario oratorio per obbedire alla sola regola dell'istinto. Si direbbe, infatti, che l'Io-lirico non stia re-citando una supplica all'interno di una cornice celebrativa e rituale, ma che stia tentando di interpellare una figura "altra", la Vergine appunto, nella speranza che ella risponda per porre fine alle sue sofferenze. Nel *Munasterio*, quindi, l'invocazione alla Vergine finisce per abbandonare il suo statuto "pubblico" e dichiarativo trasformandosi in una richiesta personale di relazione con un interlocutore dal quale, verosimilmente, è consapevole che non potrà ottenere una risposta verbale. La preghiera ha però l'effetto di dirigere l'orientamento del discorso lungo una direzione introspettiva e meditativa: per l'io lirico la supplica non costituisce una semplice richiesta di aiuto alla Vergine, ma rappresenta soprattutto la possibilità di concedersi, nello spazio del colloquio, un intervallo di tempo in cui poter alleviare il tormento e la solitudine che lo angosciano.

Il secondo episodio in cui ricorre la forma del colloquio è il XXXIV componimento, laddove il protagonista invoca la Luna appellandola «Luna doce» mentre l'astro distaccato si limita ad osservarlo dall'alto:

- Luna doce, ca staje de rimpetto
A guardà ca te stonco a guardà,
luna ianca ca dint'a stu lietto,
chiano chiano me viene a truvà

si d' 'a morte lu suonno cuieto
sarrà chisto ca sto pe durmì,
da stu suonno chiù nun mme sceto,
statte, luna a vederme murì.¹¹

Come accade in numerosi esempi della tradizione lirica europea, anche nel *Munasterio* la Luna è figura personificata.¹² Non riveste tuttavia il ruolo di amica, bensì quello – anch'esso assai frequentato in letteratura – di Natura indifferente. Questa conversazione, peraltro, si contraddistingue per l'assenza per ogni possibilità di elevazione immaginativa o fantastica da parte dell'io lirico, il quale rivolgendosi alla Luna è capace soltanto di rievocare una ricordanza amara:

¹⁰ S. Di Giacomo, 'O *Munasterio*, XXI, cit., p. 65.

¹¹ Ivi, p. 74.

¹² «La familiarità dei poeti con la lontananza astrale», scrive Antonio Prete, «permette di trasferire, insieme con il sentire, la stessa figurazione umana ai corpi celesti, tanto è forte il dialogo tra l'interiorità [...] e lo spazio celeste abitato da corpi in movimento», in A. Prete, *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Bollati Boronghieri, Torino 2016, p. 115.

Marenare so' stato a lu munno
Ma nu scuoglio la varca rumpette:
quant'è brutto quann' uno va nfunno
senza manco na stella vedé!...¹³

a sua volta prefigurazione onirica di una catabasi che, come si vedrà più avanti, si realizzerà con la morte del frate stesso:

L'acqua saglie, tre stregne, t'affoca,
tu nun può manco cchiù risciatà...
Luna, lu!... Marenà!... Voca! Voca!
Miette... vela... vucammo!... vucà...¹⁴

Lo sviluppo tematico del colloquio con la Luna non dissimula una certa consonanza con la poetica della rimembranza di Giacomo Leopardi, scrittore assai caro a Salvatore di Giacomo. Eppure, i due poeti percorrono direzioni opposte. Se il tema del ricordo unito al motivo della contemplazione della luna e al *tòpos* della luna-specchio sembrano accomunare l'invocazione di di Giacomo alle atmosfere della celebre *Alla luna* del poeta recanatese, l'esito della riflessione digiacomiana divergere dal suo modello. Leopardi, infatti, trova nella rimembranza un conforto alla negatività del presente. La ricordanza muovendo dal passato rimbalza al presente, restituendo al poeta l'opportunità di ripetere (di rivivere?) una «immagine fanciullesca»¹⁵ che lo riporta nuovamente al passato, anche se questo è irrimediabilmente perduto. Motivo per cui in lui viene a configurarsi come illusione.¹⁶

Nel *Munasterio*, viceversa, l'io lirico procede dal presente verso un passato che, riconsiderato *nell'hic et nunc* del racconto, assume le sembianze di un martirio impietoso («è nu martirio si mme viene a mmentel»).¹⁷ A differenza di Leopardi, infatti, Di Giacomo nel suo poemetto esclude qualsiasi apertura consolatoria.¹⁸

Tali divergenze, d'altronde, si riverberano nella diversa intonazione che caratterizza i due testi. Nel XXXIV componimento del *Munasterio* il corpo celeste evoca l'immagine del femminile desiderato in passato, ravvivando il dolore per il tradimento

¹³ S. Di Giacomo, *'O Munasterio*, cit., p. 74.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ «La sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca: una ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso della immagine antica», in G. Leopardi, *Zibaldone*, 515, 16 gennaio 1821, in Id., *Tutte le opere*, Sansoni, Firenze 1983, p. 175.

¹⁶ Ne *Le ricordanze*, tuttavia, il concetto di ricordo dolce-amaro sarà interpretato in termini più drammatici, dando maggiore peso al condizionamento del presente sulla immagine del passato.

¹⁷ Cfr. S. Di Giacomo, *'O Munasterio*, cit., p. 59.

¹⁸ Nel IX componimento del *Munasterio*, d'altronde, la Luna rivestiva addirittura il ruolo di rea connivente, figurando quale guida del marinaio in mezzo all'oscurità del mare, ma pur sempre incapace di preservarlo dalle avversità e dalle delusioni della vita. Per di più, sottolineava l'io-lirico, con la sua ogni notte rivitalizza la penosa reminiscenza del passato doloroso, accrescendo la sua frustrazione (ivi, p. 59).

subito. Il colloquio con la Luna, quindi, si trasforma in una invettiva contro la donna, concludendosi con una nuova implorazione alla Madonna:

Tu chi si?... Tu che buò?... Si Carmela?...
E che buò?... nun te saccio... va llà...
Voglio 'o mare!... oie cumpà... miette vela...
Sponte'a luna... oie cumpare!... oie cumpà...
Madonna mia... mamma mia¹⁹

Al pari della preghiera alla Vergine, anche il colloquio con la Luna nega una soluzione positiva alla «passione sfortunata» dell'io lirico che, come si vedrà nel finale, neppure dopo la morte avrà pace: il protagonista muore nella solitudine della sua cella conventuale e, quando i frati hanno provveduto alla sua sepoltura, giunge in convento Carmela, la donna responsabile dei patimenti del protagonista, la quale distratamente strappa la rosa cresciuta sul sepolcro del frate. A quel punto l'anima postuma del protagonista prende a disperarsi a gran voce, e il suo strazio è tale da costringere un povero uccello a spostare il proprio nido sopra un altro albero:

Tutt' a notte nu lamiento
P' 'o ciardino se sentette,
e nu povero avuciello
appaura se mettete;

pecché, nziemm' a 'e figlie suoie,
iusto ncopp' 'o pède 'e noce
isso steva, e da llà sotto
se senteva chella voce...

«Scellerata! Pure muorto
Tu me viene a ncuità!
Pure 'e sciure 'a copp' 'a fossa
A stu muorto vuò sceppà?...»

L'avuciello, appaurato,
mamma e figlie se pigliaie,
e da ll'arbero de noce
a n'ato arbero 'e purtaie...

'O «*Munasterio*» è *fernuto*²⁰

Neppure la morte, dunque, concede riposo all'animo del protagonista. Tuttavia sembra essere la poesia stessa la depositaria di un barlume di speranza. La presenza

¹⁹ Ivi, p. 74.

²⁰ Ivi, p. 76.

dell'«avuciello», figura di repertorio nell'immaginario metaforico digiacomiano²¹ dietro cui di sovente si nasconde l'io del poeta, spostandosi su un altro albero («L'avuciello, appaurato/mamma e figlie se pigliaie,/e da ll'arbero de noce/a n'ato arbero 'e purtaie...») darà inizio a un nuovo canto, e dunque a una nuova opera.²²

Il *Munasterio*, dunque, si chiude con un proposito di rinascita racchiuso in una nuova vita che è seguita alla morte del frate. In questo modo Di Giacomo affida alle battute finali dell'opera un messaggio salvifico, sottraendola al dominio esclusivo della nostalgia. Pertanto il tono melico e sentimentale denunciato da Luigi Russo a proposito del *Munasterio*²³ costituisce solo lo schermo di una rappresentazione lirica più ambiziosa, in grado di evocare sentimenti ed emozioni che conferiscono all'opera un carattere di piena universalità letteraria.

²¹ Cfr. S. Di Giacomo, *Cucù!*, in *Canzone*, PN55, p. 111; *LL'appuntamento*, ivi, p. 127; *Marzo*, in *Ariette e Sunette*, PN55, p. 155; *Mutivo 'e primmavera*, in *Ariette e canzone nove*, PN55, p. 232; *Si stu miérolu mme se-sca...*, ivi, p. 266; *Arillo, animaluccio cantatore*, ivi, p. 269.

²² La virgolettazione della parola «Munasterio» è un'allusione diretta all'opera.

²³ L. Russo, *Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 81.