

La nota di rosa, un romanzo tra poetica letteraria, riflessione filosofica e visione politica

Pamela Parenti

Università degli studi Niccolò Cusano
(pamela.parenti@unicusano.it)

Abstract

La nota di rosa è un romanzo ibrido e lirico, in cui Roberto Del Gaudio intreccia critica sociale e tensione spirituale in una partitura letteraria complessa. Il testo, attraversato da ironia e umorismo, denuncia la disumanizzazione della società contemporanea contrapponendovi un desiderio di amore altruistico e di contemplazione estetica. La scrittura, intesa come parola sonora e incarnata, diventa atto di resistenza e di ricerca spirituale. Tra sacro e profano, eros e mistica, l'opera si configura come un monologo interiore che sfida le convenzioni letterarie e invita il lettore a un ascolto profondo e inquieto.

Parole chiave

Letteratura e musica, prosimetro e romanzo, Roberto Del Gaudio

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/802>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>. Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Presentazione del romanzo

La nota di rosa è un romanzo, forse più appropriato sarebbe definirlo un prosimetro giacché alterna parti in prosa a parti versificate, che si deve leggere tenendo sempre presente il suo potenziale simbolico. Si tratta, infatti, di una narrazione spesso fortemente allegorica e complessa, che presenta strutture tematiche, stilistiche e filosofiche molto profonde e che, pertanto, si presta a un'analisi e a una riflessione che chiamano in causa categorie letterarie come l'autobiografismo, la metaletterarietà e il lirismo poetico, ma anche storiche, sociologiche, antropologiche, politiche e filosofiche.

Nel panorama della narrativa contemporanea italiana *La nota di rosa* si pone come un oggetto letterario eccentrico, ibrido, capace di sfidare le tradizionali categorie del romanzo. Del Gaudio trasforma qui la scrittura in un atto performativo e la narrazione in una partitura ritmica, in cui autobiografia, invettiva, umorismo e ironia si fondono in un flusso di coscienza musicale e, per certi versi, ossessivo.

Si tenterà di proporre qui una lettura dell'opera partendo da alcune considerazioni sullo stile e sulla natura autodiegetica della narrazione, per poi attraversare i nuclei tematici che ne costituiscono la struttura: lo slancio mistico e spirituale, la critica radicale alla società contemporanea, la contaminazione tra sacro e profano, l'eros come principio conoscitivo e, infine, il nodo familiare, ma anche artistico creativo, che si scioglie nel nome ereditato da una figlia, Rosa, che suggella una pacificazione narrativa e affettiva.

La nota di rosa si presenta come un autoritratto deformato dell'istanza narrativa (o voce narrante), quella del protagonista, nel suo continuo 'rimuginare' sul senso della scrittura, sul ruolo dell'arte, sulla difficoltà di accettazione reciproca tra la percezione maschile e femminile del mondo, sull'insensatezza del modello sociale in cui siamo immersi.

L'autore del romanzo, Roberto Del Gaudio, è certamente una figura artistica poliedrica e difficilmente inquadrabile in una sola disciplina: napoletano (e la napoletanità costituisce il cuore del suo stile e del suo modo di stare e di riconoscersi nel mondo), attore, cantante, regista, musicista, scrittore e drammaturgo, ha fondato il gruppo teatrale "I virtuosi di San Martino". La sua poetica si traduce in una pluralità di linguaggi artistici, poiché coniuga il teatro sperimentale con la musica d'autore e lascia trasparire in ogni progetto l'impronta di un'intelligenza creativa complessa, ironica e militante.

Nel suo ultimo romanzo questa pluralità si configura in un linguaggio narrativo proteiforme, che mescola il lirismo poetico alla prosa comica, l'invettiva civile alla confessione intima, la speculazione filosofica al gioco stilistico. Il testo è pervaso da un ritmo interno che richiama la struttura musicale: ripetizioni, anafore, onomatopee, suoni ricorrenti, tutto contribuisce a creare una prosa che suona e che si muove come su un palcoscenico. Non si tratta di un mero effetto ornamentale, la musicalità e l'oralità della prosa riflettono l'esperienza dell'autore e la sua visione della scrittura come parola incarnata, sonora, quasi fisica.

In questo senso il romanzo è anche un autoritratto intellettuale di un 'io' che attraversa generi, stili, registri, facendone uso in funzione di una ricerca espressiva che è anche esistenziale. Le incursioni nel metanarrativo, il gioco con il lettore, l'autoironia con cui il narratore si rivolge al suo pubblico di lettori (il cui numero è presunto esiguo e, comunque, in diminuzione man mano che si avanza nel dispiegarsi del romanzo), contribuiscono a definire una poetica della consapevolezza, che non rinuncia né alla profondità né all'autosberleffo.

2. Metaletterarietà tra autoironia e partitura poetica

La voce di Gualtiero, protagonista e narratore del romanzo, è quella di uno scrittore, uomo di mezza età, solo e disilluso dalle donne (con le quali vive un rapporto tanto di fascinazione quanto di totale incomunicabilità), che decide di intraprendere un romanzo autobiografico perdendosi, però, e inceppandosi tra i ricordi, tra le paure e tra le

insicurezze scrittorie. Talvolta la sua prosa diventa un esercizio di stile¹: un poco come sfoggio di virtuosismo, ma anche come esplorazione dei limiti e delle possibilità del linguaggio narrativo; mai strategia volta al coinvolgimento del lettore al fine di favorirne l'immedesimazione, tutt'altro. La metaletterarietà innesca invece un processo di straniamento per sollecitare i «pochi» lettori verso lo spirito critico, il dubbio costante, il sospetto nei confronti di una società che reprime e annulla ogni forma di individualità creativa e di pensiero autonomo.

La scrittura si estende come un flusso di coscienza lirico e ossessivo di Gualtiero attraverso i ricordi dell'infanzia, della famiglia, delle innumerevoli donne sempre descritte con note dongiovannesche. Nel riprodurre la compulsività di certi pensieri, le ripetizioni assumono una funzione retorica, che in termini strutturalistici si può definire significante e significativa, ma al tempo stesso anche psicologica. Il ritmo narrativo è costruito per mezzo anfore, formule iterate, riprese foniche e lessicali che simulano la mente nel suo continuo tornare sugli stessi nodi secondo processi associativi semantici e secondo un principio strutturale governato dalla musicalità: «la scrittura è suono, è preghiera [...] è scrivere a voce altra»², afferma Gualtiero. Come nei più affascinanti mondi aperti dalla letteratura, anche qui risiede la parola 'cantata', nel senso epico del verbo, correlata al mondo del suono, habitat naturale del linguaggio, rivelatore di significati. Nel leggere il romanzo esso risuona, ad alta voce o nell'immaginazione, sillaba per sillaba: non può mai fare a meno dell'oraliità³.

Il testo modula lungo le sue diverse tonalità, che l'io narrante orchestra e calibra in stili molteplici: dal lirismo elegiaco all'invettiva, dal paradosso comico all'ironia tragica. L'ossessione, l'eco, la reiterazione anche grottesca di immagini volutamente contrapposte per generare la tipica risata amara dell'umorista vibrano in un lungo monologo teatrale da vedere e da sentire, immaginando l'attore che, con i giusti tempi della battuta arguta, sollecita la risata, spesso generata dall'autoironia. Si leggano ad esempio le pagine dedicate alla descrizione della sorella di Gualtiero, Veronica: lei è stata, fin da neonata, sempre «raggiante», il suo approccio alla vita è definito dal narratore fratello come una pedalata in costante discesa «sulla bicicletta del tripudio»⁴. Il ritratto di Veronica, legato al racconto del suo lento arrivo in famiglia, si trasforma in una sorta di contraltare alla tristezza innata del protagonista, che racconta di essersi illuso da bambino per un momento di aver potuto partecipare anche lui di quella gioia, almeno da neonato; tuttavia l'intervento paterno infrange immediatamente l'ingenua speranza con un'affermazione dal risvolto umoristico: «No, tu piangevi, piangevi sempre»⁵.

La connotazione letteraria di momenti banali della quotidianità, alcuni dei quali legati al flusso delle necessità fisiologiche del corpo, pone la narrazione a metà tra il tono dissacrante e irreverente dell'invettiva comico-realistica, degna di un Cecco Angiolieri, e quello umoristico-grottesco dei molto più recenti racconti di Paolo Villaggio. L'incipit del romanzo, con il suo indulgere in una speculazione filosofica orientata a definire l'azione dell'«orinare» e l'atto della «pisciata»⁶ approda al doppio effetto di comicità da una parte e di celebrazione della vita, secondo quello che si potrebbe definire un punto di vista filosoficamente sensista.

¹ Cfr. tra le pp. 61-67 quando il narratore, non senza provocazione, dà sfoggio delle sue abilità scrittorie, poiché capace di dominare almeno sei, che poi diventano sette, stili diversi di romanzo. Il gioco si configura a metà tra *Esercizi di stile* di Raymond Queneau e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino.

² Roberto Del Gaudio, *La nota di rosa*, Napoli, Ad est dell'equatore, 2025, p. 114.

³ Cfr. Walter J. Ong, *Orality and Literacy*, Londra e New York, Taylor & Francis Group, 2005, p. 8.

⁴ Roberto Del Gaudio, *op. cit.*, p. 19.

⁵ Ivi, p. 20.

⁶ Ivi, p. 7.

3. Sensismo e libertinismo: corpo, desiderio e conoscenza

Il sensismo pervade la narrazione attraverso lo sguardo percettivo del narratore e si amplifica nel ricordo, soprattutto quando risale all'infanzia, all'adolescenza, alla giovinezza, stagioni in cui proustianamente la vita si imprime nella memoria tramite i profumi, i sapori, i suoni. L'universo femminile si apre al protagonista bambino con tutta l'irruenza dei sensi in un'apoteosi sinestetica: «quelle gonne, quelle gambe, quelle scarpe da signorina, volano ancora oggi nei miei ricordi come un vento odoroso e tintinnante di ritmi»⁷.

L'esperienza sensuale, a partire dalle sue prime manifestazioni infantili, è letta come segnale di un sapere ancestrale, una memoria del corpo che precede la coscienza. È grazie al desiderio che il protagonista raggiunge uno stato quasi estatico, che unisce olfatto, memoria e immaginazione: «avevo poco più di tre anni, e ancora non capivo per quale motivo mi sentissi così attratto da quei profumi che il loro passaggio sortiva dintorno»⁸ fino a sfiorare una percezione metafisica del desiderio: «come per un ricordo del futuro o della mia solita vita precedente»⁹.

In questo senso l'erotismo si manifesta come una forma di accesso al mondo nella prospettiva del più autentico sensismo libertino: il desiderio non è distrazione, ma via di conoscenza, esplorazione dell'ignoto, contatto con una verità che sfugge ai linguaggi ordinari.

L'infanzia di Gualtiero appare già segnata da un erotismo latente, ironicamente punito da una condanna alla scuola maschile, descritta come: «una vera tortura per un bambino con i suoi «trascorsi in odore di libertinaggio»¹⁰.

La libertà erotica viene ripetutamente contrapposta alla gabbia matrimoniale, «sciocco votarsi in eterno al certo decadimento del desiderio sessuale»¹¹, in cui l'amore si tramuta in controllo, abitudine e perdita di sé. I legami sociali tentano di bloccare il flusso naturale dell'esistenza, mentre la vita dovrebbe cambiare «per viverne di più, non solo quella che il destino ha predisposto»¹². In realtà l'uomo si contorce nei perversi meccanismi della mente e, in particolare, nella paura di morire, tuttavia è «quando la vita si spaventa» che «acquista il suo perfetto valore, misurabile dal grado di terrore di perderla»¹³.

Il panico, generato dall'inconoscibilità della morte, viene esorcizzato dal potere dell'eros e permea il romanzo di un certo "sensualismo mortuario" che cresce poco a poco fino a una rappresentazione estrema, quasi mistica, in cui piacere e dolore si confondono: «il dolore che confina col piacere è per motivi sacri e rituali»¹⁴. Nell'universo di Gualtiero la sessualità è tanto inquietudine quanto consolazione e prende forma non solo come esperienza sensuale, ma come principio gnoseologico e sospensione etica, in cui il corpo diviene soglia tra vita e trascendenza. Questa prospettiva richiama la lezione del libertinismo settecentesco, in particolare del Marchese de Sade, che concepiva l'eros come strumento di liberazione radicale, ma anche di potere assoluto, dove il piacere si fa dominio sulla carne e sulla mente.

Del Gaudio, assumendo e trasformando questa visione, usa l'erotismo come atto di resistenza: il corpo non è sito di colpa, ma forma concreta di conoscenza. La visione espressa nel romanzo sembra configurarsi come nodo di sintesi tra la ritualità dionisiaca, la sensibilità cristiana, la mistica medievale, l'estetica decadente e la morbosità contemporanea in un'unica concezione del corpo come luogo dell'assoluto.

⁷ Ivi, pp. 16-17.

⁸ Ivi, p. 16.

⁹ Ivi, p. 17.

¹⁰ Ivi, p. 102.

¹¹ Ivi, p. 97.

¹² Ivi, p. 41.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Ivi, p. 217.

Emblematici, in tal senso, i tre sonetti presenti nel testo¹⁵, dal singolare schema metrico alternato, che tentano il linguaggio del più raffinato stilnovismo dantesco per cantare, con dovizia di particolari, un triangolo sessuale alla maniera della *Vita nova* o del celebre V Canto infernale dedicato ai lussuriosi. L'effetto è straniante: alla sublimazione amorosa dell'amor cortese si sostituisce una reificazione del rapporto carnale, in cui la tradizione letteraria viene ironicamente omaggiata e sovertita. Si tratta di una citazione dotta, che riconosce gli stilemi poetici per poi rovesciarli nella provocazione, nell'ambiguità e, forse, nell'eccesso.

Qui il coito diventa una sorta di liturgia ribelle, di rito blasfemo per l'affermazione della propria libertà in opposizione al mercato e alla repressione della società contemporanea: «E allora mangia il mio corpo e bevi il mio sangue, Luisella, e scacciamo i mercanti dal tempio»¹⁶.

Richiamando direttamente la sequenza eucaristica e rovesciandola in un gesto di trasgressione sacrale l'esortazione del protagonista vede il corpo come il vero tempio e l'amplesso come rito liberatorio, esorcismo contro l'ipocrisia e la violenza del mondo di oggi.

4. Tensione spirituale

Una delle dimensioni più complesse del romanzo è quella spirituale, che si esplica come slancio tra aspirazione mistica e dissacrazione ironica. L'io narrante, pur dichiarandosi agnostico, mostra un bisogno continuo di sacralità tanto nel linguaggio quanto nelle immagini e nei riferimenti testuali. Gualtiero ammette di soffrire di una certa ansia metafisica, come mostra il suo desiderio di ascoltare una voce "Altra": «Ogni tanto prego, pur essendo agnostico. [...] Ci si crede in quel momento, e in quell'atto pur solo momentaneo di credere, Dio esiste, finisce per esistere»¹⁷. È una fede fugace, paradossale, che esiste solo nel suo farsi atto e che diventa strumento di critica verso la religione istituzionalizzata, incapace di opporsi radicalmente alla disciplina infernale del potere che domina il mondo, pascolianamente descritto due volte come «atomo opaco del male»¹⁸. Questa tensione si riflette anche nella visione dell'infanzia, secondo una linea che richiama suggestioni francescane¹⁹: i bambini non essendo avvinghiati al proprio ego sono per natura in grado di seguire la verità, così come colui che, da mistico, ha la forza «bambina» di rinunciare a tutto per abbracciare un percorso di autentica vita cristiana. I bambini sono ancora connessi al «prima», alla bolla preesistenziale, che li rende parzialmente memori dell'assoluto e meno condizionati dal mondo fisico:

Spesso i bambini continuano a intrattenere rapporti con il passato dal quale provengono. È l'atto della nascita che li trae dalla bolla della infinita storia del cosmo per immetterli nel flusso transitorio della vita terrena. Ma nei primi anni di vita, quel flusso ancora trattiene una parte della loro coscienza – cioè della nostra - si è ancora in parte con *i-non-ancora-nati*, e con i morti, si è cioè inattuali²⁰.

Si tratta di una visione fortemente spirituale, dove l'infanzia rappresenta una soglia metafisica tra l'aldiquà e l'aldilà, tra il corpo e lo spirito, tra la vita e l'eternità. Tuttavia, questa inclinazione mistica non sfocia mai in una retorica religiosa, anzi viene costantemente attraversata da ironia e, lì dove esplicitata, poi messa in discussione e sottoposta al dubbio.

Cristo è figura che torna con insistenza nel testo, richiamato dalla contemplazione di un ideale di cristianesimo comunista molto vicino al pensiero pasoliniano, ma

¹⁵ Ivi, pp. 202-203.

¹⁶ Ivi, p. 141.

¹⁷ Ivi, p. 169.

¹⁸ Ivi, pp. 142, 217.

¹⁹ Ivi, p. 56-57.

²⁰ Ivi, p. 11.

percepito dal protagonista come utopistico rispetto al mondo di oggi. Così Gualtiero, intorno all'idea di uguaglianza tra gli uomini, che egli stesso abbraccia convintamente, sintetizza con arguzia satirica l'assunto paradossale che arriverebbe di fatto a negarla:

quello dell'uguaglianza è divenuto ormai un principio antropologicamente inesatto, ai miei occhi, proprio perché coloro votati a non abbracciarlo, sono i primi a mostrare chiari segni di gravissima barbarie e di arretratezza dell'intelletto, che inducono a confermare che codesti deficienti hanno appunto ragione a considerare la manifesta disuguaglianza degli uomini, ed è perciò che non tutti gli uomini sono uguali²¹.

La spiritualità dello sguardo emerge anche nella concezione del linguaggio come mezzo dell'Uomo per fare ordine nel caos dell'esperienza, cioè egli esprime in linguaggio ciò che proietta nel suo mondo: «solo talvolta e raramente la scrittura è suono, è preghiera – non mantra nel senso del *new age* e altre cazzate – è ascolto nel suo stesso comporsi in proposizioni»²². Questa visione mistica della scrittura riecheggia versi evangelici: «In principio era il Verbo, / il Verbo era presso Dio / e il Verbo era Dio» recita il Vangelo di Giovanni. Cristo è Logos, è parola che “svela” la Verità e, come Uomo, rende all'uomo le sue facoltà di cocreatore della realtà.

Il lessico impiegato nel romanzo è in questo senso rivelatore: al tempo stesso dotto e quotidiano, sacro e comico, liturgico e disincentato. È in questa ambivalenza che risiede l'attitudine mistico-dissacrante del romanzo: una forma di religiosità non confessionale, fondata sull'ascolto, sul dubbio, sulla vocazione irrisolta. In più punti l'anelito verso una dimensione altra, metafisica, viene rappresentato sotto forma di epifania fragile, come nel caso degli angeli: «creature misteriose tra l'umano e il divino [...] che si affacciano di tanto in tanto nella vita degli umani per assisterli improvvisamente, per consolarli momentaneamente»²³. Gli angeli, come i bambini, come la voce interiore (riflesso di una scintilla divina in sé con la quale l'uomo “civilizzato” ha perso ogni contatto) sono presenze transitorie e marginali, mai centrali né dogmatiche, sono frammenti di sacro che attraversano il quotidiano e intervengono a volte per salvarci dal Male alimentato dalla borghesizzazione del mondo. Questo Male, forza pervasiva ma non definitiva, e in cui la scrittura stessa sembra porsi come possibile argine o forma di resistenza, travalica ogni contestualizzazione storica, geografica e politica, «epoca per epoca, prova la sua ascesa», portando con sé dolore, solitudine e devastazione. Questo Male, «nube di gas asfissiante e di immondi parassiti»²⁴, si fa strada nella società contemporanea attraverso la depauperazione culturale e intellettuale, attraverso l'opportunismo e la competitività, attraverso la bramosia di possesso e l'egoismo più sfrenato.

Ma la contropartita, pure per quelli che in questo gioco sembrano a loro perfetto agio, cioè pure per le persone dotate di energia distruttiva, ebbene la contropartita è il dolore, figlio del Male, sono il dolore e la solitudine perenne, come essere conficcati tra i ghiacci perenni dell'Inferno²⁵.

5. La creatività dell'arte come salvezza e pacificazione narrativa

L'attuale modello sociale, descritto nel romanzo come una macchina che umilia e distrugge l'individuo, che lo svuota della sua umanità per piegarlo alle esigenze del profitto, viene ripetutamente sottoposto a critica e a invettiva in ogni suo aspetto, poiché inquina ogni pensiero, ogni parola e ogni azione del quotidiano umano. «Il sapone profumato, concepito per farci cambiare odore, è l'attestazione in forma di merce del

²¹ Ivi, p. 53.

²² Ivi, p. 114.

²³ Ivi, p. 170.

²⁴ Ivi, p. 217,

²⁵ Ivi, p. 218.

rifiuto dell'uomo per se stesso»²⁶, afferma Gualtiero, mostrando come anche gli oggetti più banali possano essere letti come indizi di una disumanizzazione sistematica.

Il lavoro, in particolare, è il ricatto esercitato dal potere, che quantifica economicamente il tempo sottratto all'esistenza delle persone assoggettate: «Come se un'ora della nostra vita potesse avere un prezzo» ed è ancora più grave «che a deciderlo debbano essere stupidi ricchi sconosciuti in stanze con bottoni o in barche con mignotte»²⁷. Con un discorso che si fa ferocemente sarcastico viene scarnificata l'ideologia produttivista e mostrato il lato farsesco del capitalismo contemporaneo, in cui il lavoro non è più fonte di dignità, ma una forma di «servaggio accattone»²⁸, un obbligo degradante che aliena e umilia. Nel meccanismo sociale anche l'educazione, lungi dall'essere presentata come strumento di emancipazione, interviene come un dispositivo di segregazione classista: a scuola esistono «sezioni di ricchi e sezioni di poveri»²⁹, dove il sapere è distribuito secondo logiche di potere e non di equità. Lo stesso vale per l'informazione: «i giornalisti che prendono un sacco di soldi al mese [...] sono tutti prezzolati per dire il falso sempre e comunque»³⁰. La verità, suggerisce il narratore, è bandita dai discorsi pubblici e nessuna voce, né alta né bassa, può rivendicarne l'autenticità.

In questo ribaltamento ironico dell'eroismo giornalistico il romanzo denuncia l'ipocrisia dei media e la vigliaccheria sistemica delle istituzioni, mostrando come la retorica sulla legalità venga spesso utilizzata come schermo ideologico.

Viene così elaborata una filosofia profondamente critica della modernità, in cui ogni ambito dell'esperienza sociale è compromesso da una logica di dominio e di menzogna. La società viene raffigurata come una prigione, una «vita che è guerra di tutti contro tutti, quando gira a vuoto su se stessa, affinché «tutto cambi perché nulla cambi»³¹. La citazione dal *Gattopardo* diventa, in questo contesto, emblematica di una stagnazione esistenziale senza via d'uscita.

Tuttavia, la critica non si esaurisce nel sarcasmo: essa è animata da un anelito autentico alla verità, alla giustizia, a una forma di umanità possibile. In questa visione, l'arte e la scrittura diventano strumenti per denunciare e resistere, per dire ciò che viene strategicamente tacito. È l'arte autentica, non quella vantata dai «cialtroni delle avanguardie concettuali»³², che può davvero salvare il mondo, «l'arte del movimento dei suoni, è l'arte del movimento del marmo nella Pietà, che ha pietà di chi la guarda, compassione, amore»³³.

L'arte, con le sue ali, con la sua vocazione alla sovversione della disciplina corrente, della punizione, della sorveglianza, è una barricata: i quadri dovrebbero stare nelle piazze, così come le sculture contro le macchine della repressione³⁴.

Ed è pirandellianamente nella sintesi tra creatività naturale e creatività artistica³⁵ che si conclude la parabola narrativa del protagonista, autore, narratore e attore del testo, che trova il suo compimento ideale nel passaggio poetico finale, affidato alla voce della figlia Rosa. Il nome della madre di Gualtiero, trasmesso alla figlia, diventa il punto d'approdo di una genealogia (purtroppo resa dolorosa dagli eventi finali del romanzo), poiché,

²⁶ Ivi, p. 35.

²⁷ Ivi, p. 39.

²⁸ Ivi, p. 40.

²⁹ Ivi, p. 73.

³⁰ Ivi, p. 185.

³¹ Ivi, p. 121.

³² Ivi, p. 173.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Il riferimento è alla celebre distinzione presentata da Pirandello nella *Prefazione ai Sei personaggi in cerca d'autore*, in cui il drammaturgo teorizza la superiorità della creazione artistica rispetto a quella naturale (che equivale di fatto al concepimento della vita e alla nascita).

grazie alla paternità biologica e artistica, egli passa il testimone: la scrittura stessa si fa eredità. I legami familiari, pur disfunzionali e lacerati, si rivelano ancora capaci di salvare, di generare senso (non a caso, nonostante le diversità e le vite separate, la presenza dei fratelli costituisce un punto fermo nella vita del protagonista). In questo gesto finale, lirico, commosso, trasfigurato, la scrittura si riconcilia con il mondo: la figlia rappresenta la continuità, ma anche la pacificazione con l'altro sesso e con la madre perduta.

Tale complessità simbolica affiora anche dall'ambiguità grafica del titolo, come nel frontespizio del romanzo, dove insieme al nome dell'autore tutto è reso interamente in lettere minuscole. Se questa scelta tipografica può essere letta come un gesto di sottrazione dell'ego autoriale o di volontaria decanonizzazione, è altrettanto plausibile ipotizzare una valorizzazione implicita del nome "rosa", da intendere idealmente "Rosa" e "rosa", in quanto designa la figlia e, contemporaneamente, rievoca la madre, ma indica anche il colore che denota il rapporto complesso del protagonista con il mondo femminile. "Nota", poi, attiva a sua volta una rete di significati che travalicano il piano narrativo: allude non solo all'appunto lasciato dalla figlia (che ritrova il manoscritto paterno e lo dà alle stampe), ma soprattutto al linguaggio musicale, che attraversa l'intero testo come codice espressivo privilegiato. In tal senso la nota si fa emblema di una forma comunicativa altra, non riducibile alla parola, e capace di esprimere l'indicibile, il non detto, il traumatico. La nota si dispiega anche graficamente in versi, traduce quell'anelito del narratore primo (poiché la narrazione si sdoppia in un racconto secondo, quello della figlia, rivelando un noto *topos* letterario) a trovare nell'arte poetica una salvezza alla vacuità dell'esistenza. La poesia mostra così quel carattere di universalità intrinseco che le concede una caratura quasi divina tanto che essa, come direbbe Shelley, è

a un tempo, il centro e la circonferenza della conoscenza; è ciò che comprende ogni scienza e ciò a cui ogni scienza deve essere riferita. (...) È la perfetta e completa conclusione e il fiore di tutte le cose; è come l'odore e il colore della rosa rispetto all'intreccio degli elementi che la compongono, come la forma e lo splendore di una fresca bellezza rispetto ai segreti dell'anatomia e del disgregamento³⁶.

La nota di 'r/Rosa' è un'opera che travalica i generi, un romanzo che si legge come confessione, canzoniere, partitura, monologo teatrale. È uno zibaldone esistenziale e filosofico, un testamento spirituale scritto col sangue e con l'ironia, in cui convivono il furore pasoliniano e la malinconia proustiana, la ferocia comico-realistica e la dolcezza lirica. Un'opera coraggiosa, che volutamente sfida il mondo editoriale della "facile" lettura e delle mode narrative, che provoca e si pone come contraltare letterario: il lettore non troverà qui un luogo di fuga dal quotidiano, ma sarà trafitto dal lirismo tragico e dall'arguzia satirica, ironica, umoristica di una parola narrante che risuona come forma estrema di resistenza contro l'orrore e la stupidità del mondo.

³⁶ «[...] is at once the centre and circumference of knowledge; it is that which comprehends all science, and that to which all science must be referred. [...] It is the perfect and consummate surface and bloom of all things; it is as the odour and the colour of the rose to the texture of the elements which compose it, as the form and splendour of unfaded beauty to the secrets of anatomy and corruption». Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1904, pp. 11-12, (trad.it. E.C., *La difesa della poesia*, Lanciano, R. Carabba editore, 1910, pp. 104-105).