

Gualberto Alvino

Esegeti, fantaesegeti e incidenti congelati

Impazza in Italia, tanto su carta quanto in rete, un costume critico (dirlo metodo sarebbe francamente fuori luogo), ormai largamente maggioritario, che non sapremmo se non definire magico, in subordine ipnotico fantaesegetico para- o similermeneutico, professato non già da critici ma da scrittori di non scarso talento il cui unico scopo pare consistere nel presentare argomentazioni non meno stravaganti che spassose come teorie interpretative e storiografiche irrefragabili.

È il caso, tra gli altri, di *L'innesto. Realtà e finzioni da «Matrix» a «1Q84»*,¹ a firma dei ricercatori veneziani Valentina Re e Alessandro Cinquegrani (si noti che *Innesti* – traduzione di *Inception*, il film fantascientifico di Christopher Nolan campione d'incassi nel 2010 – s'intitola nientemeno una collana delle Edizioni Ca' Foscari diretta dai medesimi), in cui una serie di modesti prodotti cinematografici e letterari d'intrattenimento, brulicanti di personaggi fumettistici senza sugo né spessore e di dialoghi rubacchiati agli *spaghetti western* o alle peggiori commedie all'italiana, vengono additati come *chefs-d'œuvre* fondamentali dai quali nessuno storico del cinema e della letteratura potrebbe senza grave danno prescindere.

Si veda con quanta ieratica solennità, con quale tensione speculativa pari al pathos da *thriller* la Re illustri la propria tesi:

Caden vuole uno spettacolo che sia vero, brutalmente vero, uno spettacolo che *sia* la vita, che *sia* la realtà. Ma tale spettacolo è destinato al fallimento, e almeno per due ragioni. // La prima è che *la* realtà non esiste, non è mai esistita, ed è in questo senso che la strategia del *trompe-l'œil*, pure impiegata nel film, si presenta in una forma anomala e produce effetti diversi da quelli visti finora. La dinamica di base sembra riconoscibile: Caden rientra al mattino nella casa dove ora vive con la seconda moglie, Claire, una delle sue attrici. O almeno crediamo che sia così: perché in realtà l'appartamento è quello ricostruito nell'enorme magazzino in cui Caden sta costruendo il suo visionario spettacolo, e in effetti poco dopo rivediamo la stessa scena interpretata dall'attore che lo impersona e di nuovo da sua moglie Claire, che fa la parte di se stessa nello spettacolo. Ma dove sarebbe il metaracconto, la rappresentazione nella rappresentazione, che viene svelata come tale? E come individuare un chiaro livello diegetico rispetto al quale parlare di "pseudodiegetico"? Gradualmente, le distinzioni tra "persone" e "personaggi" sono venute meno, e perdono di senso. Inizialmente, la rappresentazione ambiva a rappresentare "la vita", poi è costretta, inevitabilmente, a rappresentare anche se stessa, perché gli attori, di fatto, "entrano" nella vita, e a un certo punto abbiamo bisogno di due diversi Caden in scena: oltre a quello "reale", un Caden che recita come personaggio nella rappresentazione della propria vita e un Caden che recita come regista della rappresentazione in cui è anche personaggio. (pp. 132-33).

Senonché, non d'inarrivabili parti dell'ingegno si discorre, come tutto lascia presagire, non d'opere contrassegnate da eccezionale rilevanza filosofica, bensì di rebus barocchi e macchinosi, intricati *puzzle games*, sciarade pretenziose e cervelotiche orbe di qualunque valore estetico rivolte a un pubblico d'accaniti

¹ Milano-Udine, Mimesis cinema, 2014.

solutori d'enigmi, quali *Matrix*, *eXistenZ*, *Pleasantville*, *Inception*, *Shutter Island*, *Source Code*, *I guardiani del destino*, *Synecdoche, New York*, *Il seme della follia* e perfino *Scream 4*, ennesima insoffribile puntata d'una delle saghe stracommerciali più risibili e moleste della storia del – si perdoni la parola grossa – *cinema*: perlopiù insulse commedie brillanti e “americanate” irte di goffe trovate, mirabolanti effetti speciali *pour épater*, dialoghi retorici, pecorecci, se non perfino stolti (*eXistenZ*: «Una figata!», «Nuove e inesplorate sensazioni», «E se ora non ci trovassimo più in un gioco? In questo caso avresti ucciso una persona reale»; *Pleasantville*: «Se fossi io quella reale?», «Andai a fondo nei recessi della sua mente», «Fico... stavo per collassare!» [detto dalla donna che masturbandosi vede il mondo a colori, *sic!*]; *Il seme della follia*: «È tutto assurdo!»: non basterebbe forse una battuta come quest'ultima in bocca a Samsa per trasformare *La metamorfosi* in un sottogenere da bancherella?).

Come non sottoscrivere appieno le sensate riflessioni di David Denby?

Inception è stupore, è una prodezza ingegneristica, è follia. Nolan ha dedicato il suo talento non a qualche tema epico di rilievo, e nemmeno a una qualche straordinaria idea comica, ma a un thriller fantascientifico che sfrutta i sogni come strumento per raddoppiare e triplicare le sequenze d'azione. [...] Stranezze bizzarre, che complicano il puzzle ma in sé sono prive di significato, ci passano davanti agli occhi per un istante e poi scompaiono. Gli attori, nel tentativo di suggerire una qualche familiarità con la pratica dell'innesto, si esprimono in un linguaggio incomprensibile. Le parodie su YouTube, immagino, non mancheranno. E i teologi della cultura pop potranno prendersi una pausa da *Matrix* e analizzeranno la struttura iperarticolata di *Inception* alla ricerca di potenti significati.²

Di non minore intensità la *performance* del Cinquegrani (noto al pubblico degli specialisti come valente esegeta bufaliniano), il quale, dopo una minuziosa analisi di *Pulp fiction* del regista statunitense Quentin Tarantino (forse sovradimensionata rispetto al valore del film, a suo parere radice e manifesto del clima socioculturale degli anni Novanta per la «deriva ontologica implicita nella sua struttura e svolta su un raffinato e imprevedibile gioco di diversi livelli di realtà», p. 139), aborda una serie d'opere narrative di dubbio pregio formale oltreché tematico, a suo dire in grado di «rappresentare non tanto la costruzione di mondi altri ma lo smarrimento dell'io di fronte al moltiplicarsi [*sic*] della realtà in livelli narrativi sovrapposti e difficilmente scindibili» (p. 148): *Canti del caos* di Antonio Moresco, *La famiglia Winshaw* del narratore inglese Jonathan Coe, *Gomorra* di Roberto Saviano, *Troppi paradisi* di Walter Siti, *Espiazione* dell'ossoniense Ian McEwan, *Un roman russe* dello scrittore e sceneggiatore (o forse l'inverso) francese Emmanuel Carrère, la *Pentalogia delle stelle* di Mauro Covacich, *IQ84* del giapponese Murakami Haruki.

Soffermiamoci sui due ultimi casi.

Ecco come il Nostro – con una competenza, un'efficacia e una capacità di coinvolgimento ben condegne a quelle della sua coautrice – disseziona e lumeggia i capisaldi della poetica covacichiana:

² «The New Yorker», 26 luglio 2010, cit. dalla studiosa a p. 113.

Scritte seguendo il filo di un ragionamento o di un'ispirazione, queste opere non rispondono ad un preciso progetto determinato *a priori* ma aprono via via problemi che vanno approfonditi, se non risolti, nel passaggio successivo. È come se lo scandaglio dell'autore fosse costretto a scendere sempre più nel profondo delle questioni da lui stesso aperte e perciò è soltanto l'intero percorso che può far luce sul singolo elemento. Il primo atto, infatti, appare quasi innocuo: *A perdifiato* manifesta l'apertura del problema solo a uno sguardo *a posteriori*, non tematizzando nessuno degli aspetti chiave della *pentalogia*. La vicenda di Dario Rensich, promettente maratoneta italiano finito ad allenare la squadra femminile ungherese, appassiona il lettore senza mettere in crisi il proprio statuto finzionale. Eppure, ad una lettura più approfondita, si evidenziano alcune crepe dalle quali prenderà avvio il successivo *Fiona*. // La narrazione è condotta in prima persona da Dario, ed è però intervallata da capitoli, per lo più brevi, in cui il narratore sparisce, lasciando spazio a mail, brani di dialogo, frammenti di trasmissioni televisive, riportati quasi sempre senza alcun intervento né introduttivo né di commento del narratore, che dunque, per l'appunto, sparisce, non esiste più. Ci sono, dunque, due narratori, ben diversi, l'uno è l'io narrante, l'altro un narratore zero. (pp. 215-16).

Intuizioni e spunti oltremodo suggestivi, espressi in un linguaggio tanto originale quanto seducente, che il lettore avrebbe il sacrosanto diritto di veder inverati nel testo; viceversa al tapino tocca incappare in gioielli di potenza narrativa come questo:

Ma la domanda è: sono io Top Banana? Sarò io quell'uomo domani? Io sarò ancora e ancora, come lo sono sempre stato, oppure domani si verrà a sapere che ero solo un brutto sogno nella mente di Dio e che in realtà, *realmente*, tutto questo non esiste, che Lentini non esiste, Maura non esiste e non ha fatto niente di ciò che Lentini mi ha raccontato, e neanche Lena, lì davanti alla vetrata, esiste, e neanche Fiona, ovunque si sia nascosta, neanche lei esiste. Forse domani miracolosamente Diesel non telefonerà a Top Banana per il semplice fatto che il mondo avrà appena scoperto, stropicciandosi bene gli occhi, che io *in realtà* non sono mai nato.

Nient'altro che un'ingenua accozzaglia di borgesianismi d'accatto all'insegna d'una povertà a dir poco inquietante di strumenti espressivi e facoltà ideative. Ed ecco che anche il romanzo di Haruki viene forzosamente attratto – così avveniva in certe funambolesche prestazioni strutturaliste che spiegavano sofisticatissime apparecchiature ermeneutiche per svelare il segreto di fabbricazione d'operine appena commestibili – nell'orbita della teoria re-cinquegraniana:

In *IQ84* non esiste una deriva ontologica, come abbiamo definito la posizione della letteratura degli anni Novanta. La distinzione tra il mondo, tra i livelli narrativi, esiste ed è chiara, tanto che l'infrazione dei confini tra questi mondi è descritta per l'appunto come un'infrazione, un'eccezione o un evento straordinario: non si tratta cioè come in altri casi (si pensi a *Moresco*) della norma volta a descrivere la condizione del presente, ma del tradimento necessario per il percorso da compiere. (p. 237).

Preziosi, mirabili distillati di sapienza letteraria (da ingerire però, ahinoi, a scatola chiusa), di contro alla sconcertante evidenza dei fatti: conati penosi, grossolani, traumaticamente dilettoneschi a sostegno di travature concettuali di pari elettezza:

Chiuse gli occhi e con i palmi delle mani si sfregò energicamente i muscoli delle guance: «Ma che cosa mi è successo? – pensò – non ho nemmeno bevuto tanto alcol» [...] Tengo, improvvisamente colto dall'ansia, si guardò intorno. «Questa è la realtà *vera*? – pensò. – O sono entrato di nuovo in una realtà sbagliata?».

Più che l'epistemologia, «perplesso» è il lettore.

All'estremo opposto si situano le trivellazioni linguistico-stilistiche di Luigi Matt,³ l'ultimo mohicano della critica d'estrazione formale, applicate a un campione di centouno opere edite tra la primavera del 2012 e quella dell'anno successivo e brillantemente condotte, con ampie esemplificazioni, sulla base di dati verificabili e concreti. I testi, scelti non secondo criteri qualitativi ma al mero fine d'abbozzare una cartografia «delle pratiche narrative in atto», vengono analizzati soprattutto, come avverte il titolo, nella loro struttura espressiva (dovrebbe essere la regola e non è), in aperta polemica contro la deriva impressionistica e le istanze soggettivistiche proprie della critica non solo d'oggi («Non a caso, tra i letterati del Novecento, uno di quelli che godono di più apprezzamenti [...] è Cesare Garboli, nelle cui letture è sovente ben percepibile l'esigenza di parlare di sé stesso, cosicché in molte occasioni l'oggetto delle sue pagine pare assunto più che altro come pretesto», pp. 14-15; «Ciò che i saggisti come [Alfonso] Berardinelli non potrebbero sopportare è di essere confusi con quegli studiosi, da loro percepiti come intollerabilmente pedanti, che fanno di categorie come la precisione e il rigore un elemento imprescindibile del loro lavoro», ivi), nella consapevolezza che, parola di Contini, lo stile è «il modo che un autore ha di conoscere le cose. Ogni problema poetico è un problema di conoscenza. Ogni posizione stilistica, o addirittura direi grammaticale, è una posizione gnoseologica».

Suddiviso in tre sezioni (*Forme di rappresentazione*, dove «ci si sofferma su alcuni dei principali sottogeneri narrativi, tentando di mettere in luce i vari modi in cui gli autori possono interpretarli attraverso le scelte stilistiche»; *Forme di espressione*, in cui «si attua una classificazione della narrativa contemporanea sulla base di alcune categorie stilistiche generali»; *Forme di argomentazione*, nella quale «si prova a testare la condotta degli autori rispetto a questioni sintattiche, retoriche o genericamente argomentative»), il volume si fa apprezzare sia per l'ampiezza del raggio d'azione che per l'acume delle analisi testuali e, salvo alcuni giudizi eccessivamente indulgenti su un manello d'autori di pasta non esattamente squisita come Paolo Nori e Aldo Busi, merita un'adesione senza riserve.

Se non una.

Considerato che una quota più che cospicua dei testi selezionati suscitano nell'analista – come, d'altronde, in ogni lettore di buon senso – valutazioni tra feroci e ferocissime come le seguenti:

un romanzo di non comune sgangheratezza [*La padrona* di Alessandra Borghese];

si ha netta la sensazione che l'invenzione ucronica sia poco più di un pretesto, un modo di offrire un fondale inconsueto ad una narrazione che di certo punta soprattutto all'intrattenimento [*L'inattesa piega degli eventi* e *La nostra guerra* di Enrico Brizzi];

La sensazione che si prova spesso durante la lettura del testo è in effetti quella di essere di fronte ad un libro tradotto dall'inglese [...]; in molti dialoghi fanno capolino le tipiche espressioni stereotipate da film e telefilm *made in USA* [*Tony Tormenta* di Rosanna Rubino];

troppe scene ricalcate sui dozzinali film italiani di trenta-quarant'anni fa [*Romanzo irresistibile* di Gaetano Cappelli];

³ *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Aracne, 2015.

Manca nel libro un qualsiasi motivo di interesse letterario [*Apnea* di Lorenzo Amurri];

troppo spesso la scrittura di [Franco] Arminio [in *Geografia commossa dell'Italia interna*] accoglie un frasario banalmente evocativo, simile a quello che si può trovare in mille pubblicazioni *new age*;

il problema più grande di *Cani randagi* non è stilistico, bensì puramente linguistico. [Roberto] Paterlini mostra uno scarsissimo dominio dei mezzi espressivi, o meglio grammaticali. [...] Colpisce che un libro possa essere pubblicato in queste condizioni, evidentemente senza essere sottoposto alla lettura di un redattore, certo sufficiente a ripulire il testo dalle mende più gravi;

Colpisce la facilità con cui parecchi lettori e alcuni critici prendono per buona quella che ad una lettura appena un po' più attenta si rivela per ciò che di fatto è: paccottiglia misticheggiante di fattura tardoadolescenziale [*Fine impero* di Giuseppe Genna];

Lascia stupefatti il consenso pressoché generale accordato dai critici ad un libro che rimane lontanissimo da un piano di dignità letteraria [*Sa reina* di Simone Caltabellota];

il mancato controllo dei procedimenti retorici porta facilmente a varcare il confine tra la creatività e l'insensatezza, con l'esito inevitabile di sfiorare il ridicolo [*Nel ventre* di Claudio Perroni];

Signorini sembra preda di quello che si potrebbe definire un effetto-Moccia: le vicende piuttosto banali di ragazzi sono punteggiate da massime che parrebbero provenire dalla rubrica dei consigli di un settimanale per adolescenti [*Ora* di Matteo Signorini],

che senso ha ammetterli all'esame? Per quale motivo i romanzi editi tra quelle due primavere sono questi e non altri? Chi ne ha verificato il valore prima della pubblicazione? È davvero sufficiente il varo di un editor appena laureato o della congiunta d'uno storico dell'arte incautamente "lanciato" da un celebre *anchorman* e divenuto a sua volta "lanciatore", a dare alla luce il più atroce pattume e imporlo all'attenzione dei lettori di professione? Chi vieta al critico di rinunciare alla pesca a strascico e di scansare detto pattume, visto che esula del tutto dal suo campo d'interesse? Non si tratta forse, come dice la biologia fondamentale, di *frozen accidents*, forme che sono per puro caso come sono ma che potrebbero essere diverse se una serie di circostanze fosse stata diversa (nella fattispecie: l'imperizia dell'editore, la fortuna dell'autore, il suo conto corrente, l'influenza della sua cerchia, il probabile abbaglio d'un celebrato scrittore improvvisatosi *talent scout*)?

Carlo Di Alesio

L'opera di Giovanni Giudici nei volumi di «Istmi»

(con gli Indici 1997-2015 della rivista)

«Una lunga fedeltà» è un titolo di ascendenza, com'è noto, continiana, il quale bene può addirsi alla cura che da un ventennio viene dedicando all'opera di Giovanni Giudici una schiera di amici e di studiosi radunati attorno a Eugenio De Signoribus, a Enrico Capodaglio e a Feliciano Paoli, animatori della rivista marchigiana «Istmi», la quale ha sede presso la Biblioteca Comunale di Urbania.

Tutto ebbe inizio nel 1995, quando De Signoribus promosse, come omaggio a Giudici per i suoi settant'anni, un fascicolo monografico di «Hortus» – la rivista allora attiva da lui curata – che, insieme con sette poesie inedite di Giudici comprendeva, in due distinte sezioni, saggi critici dedicati alla sua opera e versi offerti al maestro da numerosi poeti italiani. Il primo saggio, *La gloria della lingua* di Fernando Bandini, fungeva come prefazione agli altri interventi critici, tra i quali ricordiamo quelli di Giorgio Bárberi Squarotti, Pier Vincenzo Mengaldo e Giulio Ferroni. Le poesie offerte erano di Attilio Bertolucci, Giampiero Neri, Fernando Bandini, Paolo Bertolani, Giovanni Raboni, Cosimo Ortosta, Silvio Ramat, Cesare Viviani, Franco Buffoni, Mario Santagostini, Alida Airaghi, Gianni D'Elia, Valerio Magrelli, Giancarlo Sissa, Vitaniello Bonito, Roberto Deidier.

Seguì, in occasione dell'ottantesimo compleanno del poeta ligure, una pubblicazione curata da Evelina De Signoribus e illustrata da Sandro Pazzi, *Da una soglia infinita. Prove e poesie 1983-2002* (Casette d'Ete, Grafiche Fioroni, 2004), che raccoglieva, insieme a numerosi inediti, tutte le poesie pubblicate dopo l'uscita, nella collana mondadoriana dei «Meridiani», de *I versi della vita*, la prosa *Arletty*, già apparsa nel «Corriere della Sera», e la traduzione di 14 sonetti di Shakespeare (2002), l'ultima sua – come ebbe a definirla lo stesso Giudici – «impresa di parole».

Negli anni successivi prendeva forma e consistenza tra gli amici di Giudici il progetto, confortato inizialmente dallo scrittore, e in seguito dai suoi familiari, di pubblicare le sue carte di lavoro – quaderni, agende e taccuini relative a tutto il primo periodo della sua attività.

Nel 2009 vedeva la luce il n. 23-24 di «Istmi», intitolato *Agenda 1960 e altri inediti* e corredato da un'illustrazione di Renato Birolli, generosamente messa a disposizione da Zeno, figlio del grande pittore. Il fascicolo presentava due testi del massimo interesse relativi agli estremi temporali del periodo considerato: l'agenda del 1960, appunto – un vero zibaldone, compilato con cadenza quasi quotidiana – e il palpitante *Giornale intimo* redatto da un Giudici ventenne tra il 1944 e il 1945, nonché nove poesie inedite degli anni Cinquanta e diverse lettere di corrispondenti. Gli scritti di accompagnamento proponevano da un lato l'illustrazione del contesto biografico e storico-culturale delle carte, dall'altro un articolato commento al lavoro poetico che

esse documentano (Rodolfo Zucco, “*La poesia non aspetta i nostri comodi*”. *Scrittura e libro poetico nell’Agenda 1960 di Giovanni Giudici*).

Nel 2012, a un anno dalla scomparsa di Giudici, avvenuta il 23 maggio 2011, usciva un nuovo fascicolo monografico di «Istmi» (n. 29-30), col titolo *Prove di vita in versi. Il primo Giudici* (illustrazione di Dino Baiocco). Anche qui il nucleo consisteva di due documenti fondamentali.

Il primo è il *Cahier 1946*, che contiene tra l’altro un autografo della prima poesia in assoluto pubblicata da Giudici, *Compagno qualche volta*. Il *Cahier* è un diario redatto dallo scrittore nei primi mesi di quell’anno, testimonianza delle sue ansie, delle sue inquietudini esistenziali e politiche, della sua partecipazione alla vita del paese uscito dalla guerra, e soprattutto della sua determinazione a seguire la vocazione alla poesia. Vi si legge per esempio, in data 16 marzo: «Cerchiamo di ritornare con una certa calma, con un certo equilibrio, al concetto della *hallucination composée*. Ma non facciamo del surrealismo: adottiamola come un mezzo di verità umana. Deve rimanere un fatto puramente artistico, direi quasi di stile. Vedi il mondo nel suo enorme agitarsi; nel suo infinito morire e rinnovarsi, ascolta la vita pulsare nelle vene del mondo. Vinci ogni passiva inerte volontà. Non ho che te e non voglio perderti e tutto farei pur di non perderti. Io dico frasi come un fanciullo scontento, ma pieno ancora di vita. *Ricordati che prima d’ogni altra cosa sei e devi essere un poeta. Mantieni più che puoi questo tuo privilegio*».

Il secondo documento è l’accurata ricostruzione di Zucco, basata su tre dattiloscritti, de *Il benessere*, primo nucleo della raccolta che Giudici veniva allestendo dei componimenti inclusi poi nella *Vita in versi*. Il volume conteneva inoltre, a corredo delle carte, i saggi di altri due studiosi di lungo corso dell’opera giudiciana: Simona Morando (“*Versi di alta ispirazione*”. *La poesia di Giudici da Fiorì d’improvviso a L’intelligenza col nemico*) offriva un meditato commento alle prime *plaquettes*, mentre Alberto Cadioli (*La poesia al servizio dell’uomo*) illustrava, riprendendo il lavoro già avviato con un precedente saggio consegnato a «Hortus», le riflessioni di Giudici sulla poesia, sul suo significato e le sue condizioni di esistenza nel mondo contemporaneo, sulla funzione del poeta in quanto intellettuale.

Il ricordato fascicolo di «Hortus» del 1995 recava un titolo, *Giovanni Giudici: ovvero la costruzione dell’opera*, che Giudici stesso, interpellato da De Signoribus, aveva suggerito. E a quel titolo si riallaccia quello del recente fascicolo di «Istmi», n. 35-36, 2015, con un’illustrazione di Ruggero Savinio (ordinabile nel sito www.istmi.it), *Giovanni Giudici: ovvero le fondamenta dell’opera*, che corona e conclude il progetto di cui abbiamo detto. Ben cinquecento pagine, con la trascrizione, il commento e le annotazioni di 12 tra quaderni e taccuini relativi al periodo tra il 1949 e i primi mesi del 1961, affidati – come per un ideale passaggio di consegne – a una squadra di sette giovani studiosi (Carlo Londero, che figura come coordinatore e curatore complessivo, Teresa Franco, Linn Settimi, Marta Gas, Stefania Siddu, Claudia Murru, Stefano Marangoni), ai quali si aggiunge Caterina Paoli, che propone il persuasivo studio di un lavoro giovanile conservato tra le carte di Giudici, ovvero la traduzione dell’*Oresteia* di Eschilo, lavoro non privo di implicazioni per la futura poesia.

Il complesso di queste pubblicazioni offre dunque un insieme di materiali insostituibili, sia per le auspicabili edizioni critiche dell'opera poetica di Giudici (una – quella di *Fortezza*, ammirevole per acribia – è già stata approntata recentemente da Lisa Cadamuro), sia per lo studio genetico dei singoli libri, sia infine – e, aggiungeremmo, soprattutto – per tutti coloro i quali, amando la poesia di questo autore centrale del nostro secondo Novecento, vorranno meglio comprenderne e apprezzarne la sostanza umana, culturale e artistica; la ricchezza e varietà di letture e di meditazioni di cui si nutre; la fedeltà ad alcune idee di fondo che continuamente vi circolano, rinnovandosi e incrementandosi. Per citare dal volume più recente: la «concezione del mondo» come «la più alta forma di coscienza», secondo la lezione di Lukács (p. 374); l'idea di società socialista come «entelechia del Corpo Mistico», pp. 285-86; l'idea di poesia come vera «negazione della negazione» in quanto «è sempre contro qualcosa che è a sua volta contro l'uomo» (p. 406).

Sono pagine in cui l'attività di Giudici – pensieri e intuizioni poetiche – può essere colta nel suo vivo svolgimento. Esse vengono a integrare – e a renderne ancor più auspicabile la ristampa – quelle dei libri giudiciani di saggistica e di poetica, da *La letteratura verso Hiroshima* (Roma, Editori Riuniti, 1976) a *Per forza e per amore* (Milano, Garzanti, 1996), da *La dama non cercata* (Milano, Mondadori, 1985) ad *Andare in Cina a piedi* (Roma, e/o, 1992); importante sarebbe altresì la raccolta e la pubblicazione di almeno parte delle centinaia di scritti giornalistici dedicati ad argomenti sia letterari, sia civili e politici, sia infine di costume.

INDICI DELLE ANNATE DI «ISTMI»

Riportiamo gli Indici di tutte le annate di «Istmi» (1997-2015), mentre per la storia della rivista rimandiamo all'articolo di Lisa Gasparotto nella sezione «Saggi» del n. IV, 13 (primavera 2014) di «Oblio».

Istmi 1-2 (1997) - Annuncio e azione. L'opera di Remo Pagnanelli, pp. 230.

L'attivismo poetico di Remo Pagnanelli di Enrico Capodaglio; *Percorso primo (tra gli editi) e Percorso secondo (tra gli inediti)* di Remo Pagnanelli; *Tra gli inverni della poesia. Su R. P.* di Vitaniello Bonito; *Le strane fuggitive* di Umberto Piersanti; *Tre racconti* di Remo Pagnanelli; «*L'angelo irriducibile*». Pagnanelli lettore di Sereni; *L'arduo saggio su Franco Fortini*, di Gualtiero De Santi; *Postilla per Noventa e Fortini* di R. P.; *Il senso dell'inverno* di Paolo Zublena; *Questioni preliminari* di R. P.; *Ragioni del "visionario" nei canti di Lautréamont* di R. P.; *Glosse al compagno che voleva morire* di Gianni D'Elia; *La resa della memoria* di Daniela Marcheschi; *Il "raid" di Remo* di Marzio Pieri; *La luce del silenzio* di Massimo Raffaeli e Francesco Scarabocchi; *Scrittura e defezione* di Andrea Cavalletti; *La memoria organizzata* di R.P. Versi offerti a Remo Pagnanelli.

Incisioni: Antonio Battistini, Rossano Guerra, Sandro Pazzi, Giordano Perelli, Giulio Serafini.

Istmi 3-4 (1998) - Ercole Bellucci, Antologia poetica 1957 - 1997, Presentazione di Giorgio Cerboni Baiardi, pp. 168.

Incisioni: Renato Brusciaglia, Valter Gambelli, Tullio Ghiandoni (disegno), Sandro Pazzi, Raimondo Rossi.

Istmi 5-6 (1999) - Nell'opera di Giorgio Caproni, pp. 248.

Due racconti, Fogli di diario, Frammenti poetici di Giorgio Caproni; *Approssimazioni a Giorgio Caproni* di Vittorio Coletti; *Cartoline da Vega. Il tema della morte nella poesia di Caproni: dal lutto alla meditatio mortis* di Paolo Zublena; *Versi "a gradino" nel primo Caproni* di Rodolfo Zucco; *Le "Odicine genovesi"* di Stefano Verdino; *Di bestie e di Fantasmi: la caccia infernale di Giorgio Caproni* di Tiziana Arvigo; *Per leggere* Invenzioni di Luigi Surdich; *"Cronache letterarie" di Giorgio Caproni* di Raffaella Scarpa; *Ricerca del Caproni narratore* di Enrico Capodaglio.

Incisioni: Alfredo Bartolomeoli, Giorgio Bompadre, Umberto Franci, Nino Ricci, Athos Sanchini.

Istmi 7-8 (2000) - Tracce di vita poetica, pp. 160.

Ritmo e storia. Frammenti sulla poesia di Emilio Villa di Vitaniello Bonito; *La "nuda pazienza" di Gianfranco Ciabatti* di Emanuele Zinato; *La politica, il soggetto, la sparizione. Sulla poesia di Remo Paganelli* di Paolo Zublena; *"(Questo trepido vivere nei morti)". Saggio sulla poesia di Ferruccio Benzoni* di Simona Morando; *Luigi Di Ruscio e Luciano De Giovanni* (S. Verdino); *Ercole Bellucci e Marco Ferri* (E. Capodaglio); *Lorenzo Pittaluga* (M. Ercolani).

Incisioni: Fabio Bertoni, Adriano Calavalle, Oscar Piattella, Sara Staccioli, Franco Torcianti.

Istmi 9-10 (2001) - La voce secondaria, pp. 190.

Gli esperimenti poetici di Federigo Tozzi di Enrico Capodaglio; *"Crudelissimi urli e vendicativi": la poesia di Delfini* di Gian Luca Picconi; *La poesia di Dino Buzzati e "la libertà di dire e non dire"* di Pietro De Marchi; *"Il nero gesto continua". Il tema della morte nella poesia di Tommaso Landolfi* di Paolo Zublena; *Primo Levi poeta-scienziato: figure dello straniamento e tentazioni del non-senso* di Emanuele Zinato; *La debole poesia di Morovich* di Stefano Verdino.

Incisioni: Agostino Cartuccia, Carmen Castillo Moriano, Sandro Ciriscioli, Bruno Marcucci, Augusto Ranocchi.

Istmi 11-12 (2002) - La prosa nel corpo della poesia, pp. 184.

L'autunno del "saggio giovanastro": il "canto dell'erba secca" di Carlo Betocchi di Federica Merlanti; *Gli inserti di Caproni* di Adele Dei; *Franco Fortini: due prose servili, non inutili* di Emanuele Zinato; *Racconti in versi e poesie in prosa. Giorgio Orelli da "Sinopie" al "Collo dell'anitra"* di Pietro De Marchi; *"and I a crumb who'd not coagulate". Avvicinamenti alle prose di Amelia Rosselli* di Raffaella Scarpa; *La prosa nell'opera in versi di Raboni* di Rodolfo Zucco; *Isole di prosa. Gli inserti in prosa nei recenti libri di poesia: appunti su genere, funzione, lingua* di Paolo Zublena.

Incisioni: Walter Valentini, Paolo Fraternali, Marco Campanelli, Emidio Aloisi, Anselmo Brutti.

Istmi 13-14 (2003-2004) - Paolo Volponi, La zattera di sale e altri frammenti inediti o rari, pp. 216.

Testi dello scrittore, con un saggio introduttivo di Emanuele Zinato, *Un pianeta senza moneta. Cosmogonie volponiane: utopia, scienza e letteratura* (pp. 9-38).

Incisioni: Renato Brusaglia, Arnaldo Ciarrocchi, Mario Logli, Arnaldo Battistoni, Edgardo Travaglini.

Istmi 15-16 (2004-2005) - Nell'opera di Paolo Volponi, pp. 456.

Cinque poesie giovanili di Volponi a Carlo Ceci di Giorgio Cerboni Baiardi; *La crisi della natura. Da Il ramarro a L'antica moneta* di Simone Giuliani; *L'irruzione de La vita nella poesia di Volponi* di Gualtiero De Santi; *La fabbrica dei dolori: Albino e Volponi, il memoriale e il romanzo* di Franco Vazzoler; *Anteo liberato? La lingua della Macchina mondiale di Volponi* di Paolo Zublena; *E il corpo è l'uomo* di Enrico Capodaglio; *Lo specchio dell'innocenza* di Elena Marongiu; *Nel corpo della storia. Attraverso Il sipario ducale, Il lanciatore di giavellotto e La strada per Roma* di Cecilia Bello Minciacchi; *La «bandiera leopardiana»: due lettere di Giulio Bollati su Il sipario ducale* di Emanuele Zinato; *Sull'incipit e sull'explicit, per esempio: supplementi di note al Pianeta irritabile di Paolo Volponi* di Marcello Carlino; *Mimesi discontinua: La deviazione operaia di Paolo Volponi* di Gian Luca Picconi; *Nell'officina poetica di Volponi: Lettera 19* di Rodolfo Zucco; *Retorica e contraddizione ne Le mosche del capitale* di Francesco

Muzzioli; «*Io fui una volta sulla terra: l'ho vista*». *La fine dell'antropocentrismo nel Silenzio campale di Paolo Volponi* di Massimo Fabrizi; *La rima nella poesia di Volponi* di Pier Vincenzo Mengaldo; *Con dipinto a fronte* di Massimiliano Manganeli; *La lunga spogliazione* di Paolo Volponi; *Uno scrittore senza padroni. Realismo, classicità e mercato nella riflessione di Paolo Volponi* di Fabio Rocchi; *La fortuna di Paolo Volponi in Canada e negli Stati Uniti* di Ernesto Livorni.

Incisione: Enrico Ricci.

Istmi 17-18 (2006) - Insorgenze, pp. 304.

Lo strazio e la luce. L'esordio poetico di Leonardo Sciascia di Emanuele Zinato; *Dal tempo del dopo. La maniera epigrammatica di Beppe Fenoglio* di Giancarlo Alfano; *Il canzoniere di una gitanilla. Breve viaggio attraverso la Morante poetessa* di Sara D'Arienzo; *Il ramo martoriato. La poesia degenerare* di Anna Maria Ortese di Biancamaria Frabotta; *La soglia necessaria: gli "epitaffi" poetici di Bassani* di Paola Cosentino; *Il merlo d'acqua. La poesia di Goffredo Parise* di Enza Del Tedesco; *La terra e la morte di Cesare Pavese* di Simona Morando; "La musica poemica del discorso": *sondaggio sulla poesia dei narratori dell'ultimo Novecento* di Gian Luca Picconi; *Appunti su D'Arrigo poeta* di Pino Corbo; *Appunti per la poesia di Gesualdo Bufalino* di Davide Ferreri; *Giovanni Giudici: fra prosa e versi della vita* di Carlo Di Alesio; *Com'è fatto il verso lungo di Fernando Bandini* di Rodolfo Zucco; *Poesie* di Giorgio Luzzi; *Ad altezza d'uomo. Il sublime corporale di Giorgio Luzzi* di Enrico Capodaglio.

Incisioni: Pietro Tarasco, Piero Mezzabotta, Domenico Pupilli, Gabriele Berretta, Raffaele Iommi, Pascual Blanco, Mauro Mazziero, Giancarlo Scorza, Marcello Lani, Giovanna Forlani, Giorgio Voltattorni.

Istmi 19-20 (2007) - La trama sonora, pp. 248.

Il paesaggio che non c'è. Un endecasillabo in Horcynus Orca di Giancarlo Alfano; *La prosodia del mondo: Vento largo* di Francesco Biamonti di Gian Luca Picconi; *Presenza della poesia nell'opera di Pontiggia* di Giovanni Maccari; *Dal labirinto al mosaico. Sulle prose di Edoardo Sanguineti poeta* di Manuela Manfredini; *Fotoni di poesia nel nuovo romanzo italiano* di Flavio Santi; *Intorno al ritmo* di Antonio Prete; *Riflessioni su Volker Braun* di Giorgio Luzzi; *Di una forma. Poesia come destino* di Tiziana Mattioli; *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana* di Rodolfo Zucco; *I nomi e i luoghi del percorso in versi di Marco Ceriani* di Giorgio Luzzi.

Incisioni: Vitaliano Angelini, Sante Arduini, Erika Patrignani, Bruno Mangiaterra, Salvatore D'Addario, Stefano Mancini, Roberto Stelluti, Lorenzo Bruno, Paolo Mario Paolucci.

Istmi 21-22 (2008) - Tempo di mutezza. Poesie di Holan, pp. 168.

Vlasta Fesslová (a cura di), *Vladimír Holan*. Una biografia; *Vladimír Holan - 53 poesie da Předposlední (Penultima)*; *Una notte a Kampa. Novena per Holan* di Marco Ceriani.

Incisioni: Enrico Della Torre, Luigi Toccaceli.

Istmi 23-24 (2009) - Agenda 1960, pp. 288.

"*Cerchi il Sublime!*": *un nuovo inizio di Giovanni Giudici* di Carlo Di Alesio; *Agenda 1960* di Giovanni Giudici; *Giornale intimo* di Giovanni Giudici; "*La poesia non aspetta i nostri comodi*". *Scrittura e libro poetico nell'Agenda 1960 di Giovanni Giudici* di Rodolfo Zucco; *Nove poesie inedite* di Giovanni Giudici; *Out of print e malinconia* (su Renato Birolli) di Giovanni Giudici.

Incisione: Renato Birolli.

Istmi 25-26 (2010) - Tracce d'allerta e di memoria, pp. 272.

La cadenza della spirale. Storia, memoria e misura del verso nel «Sorriso dell'ignoto marinaio» di Giancarlo Alfano; *Due poesie inedite e una prosa* di Vincenzo Consolo; *Attualità di Roberto Roversi* di Vincenzo Bagnoli; *Le strategie del «sottoscritto»: paragrafi per Di Ruscio narratore* di Massimo Gezzi; *Trittico per Bertolani* di Carlo Di Alesio; *Parleranno. Note su Remo Pagnanelli* di Luca Lenzini; *Giorgio Luzzi, il caos e la forma* di Franco Pappalardo La Rosa; *Poesie inedite* di Giorgio Luzzi; *Abitare poeticamente l'epoca. Su Gianni D'Elia* di Antonio Prete; *La poetica della calma* di Enrico Testa di Enrico

Capodaglio; *Poesie inedite* di Enrico Testa; *Lì, dove non finisce. Invito alla lettura di Vito M. Bonito* di Giancarlo Alfano; *Poesie inedite* di Vito M. Bonito; *Il frattempo* di Martin Rueff; «*Verso il punto d'origine, di fine, di riconoscimento*». *Note sull'ultimo Luzi* di Elisa Tonani; *Un libro su Giudici* di Andrea Della Rossa; «*A cose fatte, come testimonianza o rimorso giovanile...*»: *Gesta Romanorum, la preistoria di Raboni* di Luca Daino; *La fossa di Cherubino. Appunti di lettura* di Fabio Magro; *Reperti dell'officina holaniana* di Rodolfo Zucco.

Incisioni: Livio Ceschin, Mario Bellagamba.

Istmi 27 (2011) - Dissenso e conoscenza, pp. 216.

Il percorso letterario di Giorgio Cesarano di Giorgio Luzzi; *Lettere 1961-1971* di Giorgio Cesarano e Giovanni Raboni, a cura di Rodolfo Zucco.

Incisione: Bruno Marcucci.

Istmi 28 (2011) - L'assoluto e le sue effigi, pp. 136.

L'assoluto e le sue effigi di Yves Bonnefoy (traduzione di Feliciano Paoli); *Bonnefoy chiede aiuto a Rimbaud* di Enrico Capodaglio; *Petrarca in traduzione - XXIV sonetti del Canzoniere* di Yves Bonnefoy; *Il Petrarca di Bonnefoy* di Antonio Prete.

Incisione: Bruno Cerboni-Bajardi.

Istmi 29-30 (2012) - Prove di vita in versi. Il primo Giudici, pp. 296.

Un ritratto di artista giovane di Carlo di Alesio; *Cahier 1946* di Giovanni Giudici; «*Versi di alta ispirazione*». *La poesia di Giudici da Fiori d'improvviso a L'intelligenza col nemico* di Simona Morando; *La poesia al servizio dell'uomo. Riflessioni teoriche nel primo Giudici* di Alberto Cadioli; *Il benessere di Giovanni Giudici*, a cura di Rodolfo Zucco; *Preparativi per La vita in versi* di Rodolfo Zucco.

Incisione: Dino Baiocco

Istmi 31-32 (2013) - Carte d'atlanti e di custodie, pp. 288.

Per Giorgio Caproni: *Inganni e adempimenti. Tecniche della rima in Giorgio Caproni* di Rodolfo Zucco; *Passeggiate caproniane. Il peso delle parole, il labirinto dei pensieri* di Anna Marra; *Modi della scrittura epistolare di Caproni* di Fabio Magro; *Giorgio Caproni, Enzo Fabiani: Le ferite e La voce* di Myriam Chiarella; Per Michele Sovente: *Nota bibliografica; Le parole ritrovate nella poesia di Michele Sovente* di Nicola De Blasi; *Il potere delle ombre. Voci, colori e metamorfosi nella poesia di Michele Sovente* di Paola Cosentino; *Senza orizzonte* di Daniele Claudi; *La zona ctonia* di Tommaso Ottonieri; *Simonide guarda le rovine. Sui "Superstiti" di Michele Sovente* di Giancarlo Alfano; *Inediti e rari* di Michele Sovente. *David Maria Turollo poeta a vent'anni dalla morte* di Giorgio Luzzi; *Breve antologia* di David Maria Turollo; *Il miracolo negato. Dolores Prato* di Enrico Capodaglio; *Su fondamenti invisibili: Mario Luzi tra lotta e smarrimento* di Federico Mazzocchi; *Per Ripellino poeta* di Linnio Accorroni; *Memorirè di Marco Ceriani, ovvero dell'ipotiposi che (si) uccide* di Paolo Giovannetti; *Il Viaggio stellare* di Guido Zavanone di Vittorio Coletti; *Il cammino per te fatto destino. Su Umberto Piersanti* di Enrico Capodaglio; *La voce poetica di Giovanna Bemporad* di Caterina Paoli.

Incisioni: Gianluca Murasecchi, Giovanni Turria.

Istmi 33 (2014) - Mario Luzi. Desiderio di verità e altri scritti inediti e rari, pp.136.

Premessa di Stefano Verdino; *Scritti civili. Scritti autobiografici - Scritti critici. Postuma. Versi ultimi e rari* di Mario Luzi.

Incisione: Pietro Tarasco.

Istmi 34 (2014) - Nell'opera di Mario Luzi, pp. 271.

Souvenir de Mario Luzi di Yves Bonnefoy; *Paragrafi per la poesia di Luzi* di Stefano Verdino; «*Vola alta parola*». *Fisica e metafisica nella poesia di Luzi* di Alfredo Luzi; *Nella luce dell'apparire. Luzi e il giusto della vita* di Antonio Prete; *Le arcate e il ponte. Sulla metafisica poetica di Mario Luzi* di Barnaba Maj; «*Pensieri casuali*» di Luzi sulla lingua di Vittorio Coletti; *Sillabe o "gruppi semplici"? Ragionando sul*

sintattismo di Luzi di Paolo Giovannetti; *La contemplazione dell'amore e della morte nelle prose narrative di Mario Luzi* di Francesca Nencioni; *Critica della modernità letteraria. Un percorso attraverso il Luzi saggista* di Giuseppe Langella; *Sul Libro di Ipazia. Dalla scrittura alla rappresentazione* di Paola Cosentino; *Contro assurdi anacronismi. Gli scritti civili dell'ultimo Luzi* di Leonardo Manigrasso; *Quella foto rara...* di Silvio Ramat; *Quattro testi e un incontro* di Mario Luzi; *Il poeta chiarificato* di Paolo Teobaldi; *Intervista a Luzi*.

Incisione: Nino Ricci.

Istmi 35-36 (2015) - Giovanni Giudici: ovvero le fondamenta dell'opera, pp. 507.

Giovanni Giudici, Quaderni e taccuini 1949-1961, a cura di Carlo Londero; Nota al testo; *Quaderno 1949-1954*, trascrizione e note di Teresa Franco; *Taccuino 1954-1956*, trascrizione e note di Teresa Franco; *Quaderno 1954-1957*, trascrizione e note di Teresa Franco; *Taccuino 1956 maggio-settembre e Taccuino 1956 ottobre*, trascrizioni e note di Linn Settimi; *Quaderno Ivrea 1957 e Taccuino 1957 giugno-ottobre*, trascrizioni e note di Marta Gas; *Taccuino 1958*, trascrizione e note di Stefania Siddu; *Quaderno 1958*, trascrizione e note di Stefania Siddu; *Taccuino 1958 [-1959]*, trascrizione e note di Claudia Murru; *Taccuino post 1958*, trascrizione e note di Claudia Murru; *Quaderno [1959]*, trascrizione e note di Stefano Marangoni; *Taccuino 1959-1960*, trascrizione e note di Stefano Marangoni; *Taccuino 1959 - post gennaio 1961*, trascrizione e note di Carlo Londero; Nota di Rodolfo Zucco; Caterina Paoli, «*Da quale parte il primo fuoco accenda*». *L'Orestea di Eschilo nella traduzione di Giovanni Giudici*.

Incisione: Ruggero Savinio.

Giovanni Di Malta

Il periodico funziona «Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda (parte VI)

Le strategie anglostatunitensi della guerra fredda hanno alimentato il fascismo culturale orwelliano imposto dal «Politecnico», strenuamente avversato dalla resistenza letteraria di Italo Calvino, Cesare Pavese¹ e Primo Levi, coinvolto suo malgrado in uno dei più sconcertanti episodi di *psychological warfare* della guerra fredda culturale italiana.

Frecce d'Ulisse

Questo è un racconto intessuto di albe gelide
LEVI, *La tregua*

Il singolare episodio della guerra fredda letteraria rappresentato dalla nota «piccante» di Pavese al *Fiore del verso russo* di Poggioli, discusso nella quinta parte, ha attirato l'attenzione di Levi: nella sua antologia personale, opportunamente intitolata *La ricerca delle radici*, si può osservare che il brano scelto da *Moby Dick*, nella «esemplare traduzione»² dello stesso Pavese, ha un interessante *explicit*:

Ma quest'augusta dignità di cui parlo, non è la *dignità dei re* e degli abbigliamenti, ma quella traboccante dignità che non ha investitura di drappi. La potrete vedere risplendere nel *braccio che vibra una picca* o che pianta una caviglia: quella democratica dignità che, su tutti, irradia senza fine da Dio, da Lui! Il grande Dio assoluto! Il centro e la circonferenza di ogni democrazia! La sua onnipresenza, la nostra divina eguaglianza!³

Moby Dick di Melville è la più celebre impresa traduttoria di Pavese, come *L'armata a cavallo* di Babel' è la più celebre di Poggioli: senza accennare alla traduzione e al traduttore, Levi antologizza anche quest'ultima opera («che il lettore mi perdoni»), cimentandosi nell'arte della picca:

la crudeltà di questi due racconti *ci lascia muti*. Fino a che punto è lecito sfruttare letterariamente la violenza? Che ci sia un limite, è certo; subito al di là, si cade in peccati mortali, l'estetismo, il sadismo, il prostituirsi al *cannibalismo* di un certo pubblico. Babel' è prossimo a questo limite, ma non lo varca.⁴

¹ Cfr. GIOVANNI DI MALTA, «Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda, «Oblío», a. IV, n. 13 (primavera 2014), pp. 33-45; ID., *La fattoria degli intellettuali*. «Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda (parte II), ivi, a. IV, n. 14-15 (autunno 2014), pp. 18-35; ID., *La cortina di bronzo*. «Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda (parte III), ivi, a. IV, n. 16 (inverno 2014), pp. 20-36; ID., *Il morso dello scoiattolo*. «Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda (parte IV), ivi, a. V, n. 17 (primavera 2015), pp. 20-36; ID., *Le campagne pavesiane*. «Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda (parte V), ivi, a. V, n. 18-19 (autunno 2015), pp. 21-41.

² PRIMO LEVI, *La ricerca delle radici. Antologia personale*, Torino, Einaudi, 1981, p. 123.

³ HERMAN MELVILLE, trad. it. «*Moby Dick*» o *la balena*, ivi, p. 126, corsivo mio.

⁴ Ivi, p. 145.

È appena il caso di ricordare le ultime parole della più celebre delle poesie di Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* («scenderemo nel gorgo muti»), e il riferimento al cannibalismo, implicito nel richiamo ai sacrifici umani aztechi contenuto nella controversa⁵ lettera di Pavese a Lajolo, scritta alla vigilia della morte.⁶

Ricordando le ultime parole lasciate dal Pavese rinvenuto suicida («non fate troppi pettegolezzi»), si può sospettare un riferimento pavesiano nell'ironico, terz'ultimo articolo (24 giugno 1986) raccolto e antologizzato da Levi, prima di essere rinvenuto suicida a sua volta (11 aprile 1987), in *Racconti e saggi*, e intitolato appunto *Del pettegolezzo*. Sarebbe forse eccessivo sospettare un inverecondo riferimento alle sorelle Dowling nelle ultime parole del componimento di Belli citato in *explicit* («ddu' regazzucce [...] bbuggiarone»),⁷ se non fosse che l'articolo successivo di Levi (13 luglio 1986), sul tema del dialetto piemontese, si intitola, evocando il *Fiore* poggioliano, «*Bella come una fiore*». L'incipit cita peraltro l'orwelliano *Nineteen Eighty-Four*:

Un mio amico in vena di paradossi, forse ricordando la tripartizione di *1984* di Orwell, aveva un tempo proposto di dividere il mondo abitato in tre sole regioni.⁸

Questo Orwell che divide il mondo in tre evoca il Giulio Cesare dell'*incipit* del *De bello gallico*: «Gallia omnia divisa est in partes tres», e due protagonisti delle vicende della nota «piccante» al *Fiore del verso russo* sono Giulio Einaudi e Cesare Pavese.

La chiave a Orwell

In *Una giornata di Ivan Denisovič* (Einaudi, Torino 1963)
Solženicyn descrive una situazione quasi identica.

LEVI, *I sommersi e i salvati*

Nelle sue opere Levi non ha lesinato riferimenti alla guerra fredda e agli scritti orwelliani. Un accenno a questi ultimi si può intuire nell'episodio del ponte indiano narrato dal protagonista de *La chiave a stella*:

Intorno a noi c'era un centinaio di operai indiani, e non facevano neanche una piega: stavano a guardare il fiume tutti tranquilli, seduti sui calcagni in quella loro maniera che io non resisterei due minuti, non so come facciano, si vede che a loro gli insegnano da piccoli.⁹

L'accenno ironico («non so come facciano») agli operai indiani che siedono sui calcagni sembrerebbe riprendere un importante articolo di Orwell sul colonialismo,

⁵ Cfr. ITALO CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Introduzione di Claudio Milanini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, (2000) 2001², pp. 1298-1301.

⁶ «Come Cortez, mi sono bruciato dietro le navi. Non so se troverò il tesoro di Montezuma, ma so che nell'altipiano di Tenochtitlàn si fanno sacrifici umani. [...] Ciao per sempre» (Pavese a Lajolo, 25 agosto 1950, in C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, a cura di Italo Calvino e Lorenzo Mondo, tomo II, Torino, Einaudi, 1966⁴, p. 771).

⁷ «Torna a mente la terzina finale, genialmente ambivalente [...]: "Saranno, veh, ddu' regazzucce bbone. / Cqui nnun ze fa ppe mmormorà: sse disce / Pe ddí cche ssò ddu' porche bbuggiarone"» (P. LEVI, *Racconti e saggi*, in ID., *Opere*, vol. III, Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1990, p. 969).

⁸ Ivi, p. 970.

⁹ P. LEVI, *La chiave a stella*, Einaudi, Torino 1978⁴, p. 110.

già citato per altri motivi nella terza parte, dove il razzismo è definito «un modo per intensificare lo sfruttamento a livelli normalmente impossibili fingendo che *gli sfruttati non siano esseri umani*»:

Gli inglesi in India hanno costruito un'intera mitologia sulle presunte differenze tra il loro fisico e quello degli orientali. Per esempio, hanno ripetutamente assicurato che nessun bianco riesce a sedersi sui talloni nella posizione di un orientale: l'identica posizione, per inciso, che i minatori assumono quando consumano il pasto in miniera.¹⁰

Anche ne *La tregua*, che tematizza il tortuoso ritorno in Italia del suo autore e evoca fin dal titolo la guerra fredda,¹¹ si riscontrano diversi accenni ai temi trattati in queste pagine, ad esempio al Vittorini del «Politecnico» e di *Conversazione in Sicilia*:

– Parole, – disse il greco. – Parole tutti sanno dirne. Io avevo la febbre a quaranta, e non capivo se era giorno o notte: ma una cosa capivo, che mi occorrevo scarpe e altro.¹²

Il discorso del greco Mordo Nahum può far pensare alla truffa del millantato racconto proletario del «Politecnico», firmato Giuseppe Grieco e intitolato *All'alba si chiudono gli occhi*¹³ («non capivo se era giorno o notte»), anche perché il passo si chiude echeggiando il noto «pane e altro»¹⁴ del quarto capitolo di *Conversazione* («scarpe e altro»). Il personaggio del greco risulta infatti caratterizzato da opinioni curiose e sottilmente incongrue:

Quanto alle attività più elevate dello spirito, al lavoro creativo, non tardai a comprendere che il greco era diviso. Si trattava di giudizi delicati, da dare caso per caso: lecito ad esempio perseguire il successo in sé, anche spacciando falsa cultura o sottoletteratura.¹⁵

Ne *La tregua* anche l'Orwell della *Fattoria degli animali* è evocato con prepotenza, ad esempio in questo ricambio di *slogan* cubitali:

La breve stagione della concordia fra i tre grandi alleati doveva ormai giungere al termine [...] Sopraggiunse un imbianchino: eresse una impalcatura lungo la facciata della stazione, e fece sparire sotto uno strato di

¹⁰ GEORGE ORWELL, trad. it. *Appunti occasionali [1]*, («Time and Tide», 30 marzo 1940) in ID., *Romanzi e saggi*, a cura e con un saggio introduttivo di Guido Bulla, Milano, Mondadori, 2000, pp. 1510-1511, corsivo nel testo; l'interesse di Levi per i temi di questo articolo è peraltro pacifico; poco oltre ad esempio si legge: «Gli ebrei e i polacchi non sono esseri umani: perché non deprenderli, quindi? Hitler non è altro che il fantasma del nostro passato che si rivolta contro di noi. Rappresenta la continuazione e la perpetuazione dei nostri stessi metodi proprio nel momento in cui cominciamo a vergognarcene» (ivi, p. 1513).

¹¹ «Era la grande tregua: poiché non era ancora cominciata l'altra dura stagione che doveva seguire, né ancora era stato pronunciato il nome nefasto della guerra fredda» (P. LEVI, *La tregua*, Einaudi, Torino 1963⁵, p. 66). Tuttavia una frase precedente mette in forte dubbio la «grande tregua»: «– Ma la guerra è finita, – obiettai: e la pensavo finita, come molti in quei mesi di tregua, in un senso molto più universale di quanto si osi pensare oggi. – Guerra è sempre, – rispose memorabilmente Mordo Nahum» (ivi, p. 57). Come è stato rilevato, ne *La tregua* si osserva una «sistematica contrapposizione della vitalità insita nell'anarchico disordine dei russi e nelle picaresche avventure dei superstiti, all'ordine teutonico-nazista, rigido e mortuario» (PIER VINCENZO MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, in P. LEVI, *Opere*, vol. III, cit., p. LXXIII).

¹² P. LEVI, *La tregua*, cit., p. 46.

¹³ Cfr. GIUSEPPE GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, «Il Politecnico», n. 22, 23 febbraio 1946, p. 3.

¹⁴ ELIO VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, in ID., *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, vol. I, Arnoldo Mondadori Editore, Milano (1974) 2005⁷, p. 580.

¹⁵ P. LEVI, *La tregua*, cit., pp. 51-52.

intonaco la scritta «Proletari di tutto il mondo, unitevi!»; in luogo della quale, con un sottile senso di gelo, lettera dopo lettera ne vedemmo nascere un'altra ben diversa: «Vpered na Zapàd», «Avanti verso l'Occidente».¹⁶

Appare tipicamente vittoriniana un'altra caratteristica della mentalità del greco: «ogni forma di ordinamento, di struttura, era per lui sospetta, sia che portasse a una pagnotta al giorno, sia ad una busta paga al mese»; non sorprende quindi ritrovare le massime del Benjamin Franklin caro a Vittorini tra i motti del personaggio leviano: «il tempo è moneta, e gli affari sono affari».¹⁷

Per quanto riguarda i riferimenti orwelliani orchestrati da Levi, i più espliciti e significativi forse si concentrano nell'asprissimo *I sommersi e i salvati*:

L'intera storia del breve «Reich Millenario» può essere riletta come guerra contro la memoria, falsificazione orwelliana della memoria, falsificazione della realtà, negazione della realtà, fino alla fuga definitiva dalla realtà medesima.¹⁸

Se il concetto di «falsificazione orwelliana della memoria» è ripreso, con ogni probabilità, dal bestseller *Nineteen Eighty-Four*, non risultano meno importanti i riferimenti a *Animal Farm*:

L'ascesa dei privilegiati, non solo in Lager ma in tutte le convivenze umane, è un fenomeno angosciante ma immancabile: essi sono assenti solo nelle utopie. È compito dell'uomo giusto fare guerra ad ogni privilegio non meritato, ma non si deve dimenticare che questa è una guerra senza fine.[...] Limitiamoci al Lager, che [...] può ben servire da «laboratorio»: la classe ibrida dei prigionieri-funzionari ne costituisce l'ossatura, ed insieme il lineamento più inquietante. È una zona grigia [...] Possiede una struttura interna incredibilmente complicata, ed alberga in sé quanto basta per confondere il nostro bisogno di giudicare.¹⁹

Se le tematiche orwelliane sono ben presenti,²⁰ non mancano le sioniane. Come nella *Scuola dei dittatori*, di cui si è detto nella quarta parte, l'attenzione di Levi si

¹⁶ Ivi, p. 143.

¹⁷ Ivi, p. 52; p. 53. Cfr. ITALO CALVINO, *Vittorini: progettazione e letteratura* («Il Menabò», n. 10, Torino, Einaudi 1967) in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995, tomo I.

¹⁸ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, Prefazione di Tzvetan Todorov, Postfazione di Walter Barberis, Torino, Einaudi, (1986) 2007, p. 20. In quest'opera l'universo concettuale di *Nineteen Eighty-Four* è ben presente: «il vincitore è padrone della verità, la può manipolare come gli pare, in qualche modo le fosse comuni sarebbero state giustificate, o fatte sparire, o attribuite ai sovietici (che del resto dimostrarono a Katyn di non essere molto da meno)» (ivi, p. 5); «Da questi suoi sudditi affamati, Rumkowski ambiva a riscuotere non solo obbedienza e rispetto, ma anche amore: in questo le dittature moderne differiscono dalle antiche» (ivi, p. 47).

¹⁹ Ivi, p. 29.

²⁰ La polemica ideologica con *Animal Farm* è uno dei *leitmotiv* dell'ultimo libro di Levi: «Tutte le rivoluzioni [...] sono state guidate da personaggi che conoscevano bene l'oppressione, ma non sulla loro pelle [...] la rivolta del ghetto di Varsavia [...] fu opera di una elite politica che, giustamente, si era riserbata alcuni fondamentali privilegi, allo scopo di conservare la propria forza» (ivi, pp. 131); «Avevamo tuttavia vissuto per mesi o anni ad un livello animalesco [...] Avevamo dimenticato non solo il nostro paese e la nostra cultura, ma la famiglia, il passato, il futuro che ci eravamo rappresentato, perché, come gli animali, eravamo ristretti al momento presente» (ivi, p. 57); «il suicidio è dell'uomo e non dell'animale, è cioè un atto meditato, una scelta non istintiva, non naturale; ed in Lager [...] si viveva appunto come gli animali asserviti, che a volte si lasciano morire, ma non si uccidono» (ivi, p. 58); «Per quegli altri, uomini non eravamo più: con noi, come con le vacche e i muli, non c'era differenza sostanziale tra l'urlo e il pugno» (ivi, pp. 70-71); «Ad Auschwitz "mangiare" si rendeva con *fressen*, verbo che in buon tedesco si applica solo agli animali» (ivi, p. 77); «Non siamo ancora bestie, non lo saremo finché cercheremo di resistere» (ivi, p. 88); «senza cucchiaino, la zuppa quotidiana non poteva essere consumata altrimenti che lappandola come fanno i cani» (ivi, p. 91), ecc.

concentra sull'importanza dei fenomeni psicologici indotti, e in particolare sulla regressione a stadi primitivi; il nuovo arrivato nel Lager ad esempio,

veniva deriso e sottoposto a scherzi crudeli, come avviene in tutte le comunità con i coscritti e le matricole, e con le cerimonie di iniziazione presso i popoli primitivi: e non c'è dubbio che la vita in Lager comportava una regressione, conduceva a comportamenti, appunto, primitivi.²¹

Così la sorte e la condotta dei prigionieri risulta rigorosamente condizionata:

nella enorme maggioranza dei casi, il loro comportamento è stato ferreamente obbligato: nel giro di poche settimane o mesi, le privazioni a cui erano sottoposti li hanno condotti ad una condizione di pura sopravvivenza, di lotta quotidiana contro la fame, il freddo, la stanchezza, le percosse, in cui lo spazio per le scelte (in specie, per le scelte morali) era ridotto a nulla.²²

Se questi brani possono ricordare le considerazioni di Silone sul ruolo delle privazioni e dei traumi bellici delle popolazioni nell'ascesa del fascismo, si ritrova in Levi anche il cruciale concetto siloniano dell'«angoscia atavica»; nel Lager, infatti,

tutti soffrivano di un disagio incessante, che inquinava il sonno e che non ha nome. Definirlo «nevrosi» è riduttivo e ridicolo. Forse sarebbe più giusto riconoscerci un'angoscia atavica, quella di cui si sente l'eco nel secondo versetto della Genesi: l'angoscia inscritta in ognuno del «tòhu vavòhu», dell'universo deserto e vuoto, schiacciato sotto lo spirito di Dio, ma da cui lo spirito dell'uomo è assente: non ancora nato o già spento.²³

Questo brano di rimarchevole pregnanza è peraltro seguito da un'evocazione quasi esplicita del Vittorini di *Conversazione*, di *Uomini e no* e del «Politecnico»:

E c'è un'altra vergogna più vasta, la vergogna del mondo. È stato detto memorabilmente da John Donne, e citato innumerevoli volte, a proposito e non, che «nessun uomo è un'isola», e che ogni campana di morte suona per ognuno. Eppure c'è chi davanti alla colpa altrui, o alla propria, volge le spalle, così da non vederla e da non sentirsi toccato [...] nell'illusione che il non vedere fosse un non sapere, e che il non sapere li alleviasse dalla loro quota di complicità o di connivenza. Ma a noi lo schermo dell'ignoranza voluta, il «partial shelter» di T. S. Eliot è stato negato: non abbiamo potuto non vedere.²⁴

Se la «vergogna del mondo» può ricordare il «mondo offeso» di *Conversazione*,²⁵ il John Donne citato «a proposito e non» fa pensare a *Uomini e no*, e al contestuale intercalare vittoriniano;²⁶ l'espressione «detto memorabilmente da John Donne» può celare un'autocitazione da *La tregua*, laddove il greco Mordo Nahum, come si è

²¹ Ivi, p. 27.

²² Ivi, pp. 35-36. Più diffusamente: «La denutrizione, la spogliazione e gli altri disagi fisici, che è così facile ed economico provocare ed in cui i nazisti erano maestri, sono rapidamente distruttivi, e prima di distruggere paralizzano; tanto più quando sono preceduti da anni di segregazione, umiliazioni, maltrattamenti, migrazioni forzate, lacerazione dei legami famigliari, rottura dei contatti con il resto del mondo. Ora, era questa la condizione del grosso dei prigionieri che erano approdati ad Auschwitz dopo l'antinferno dei ghetti o dei campi di raccolta» (ivi, p. 59).

²³ Ivi, p. 66, corsivo mio. Come in Silone (e in Orwell) la riduzione ad uno stato, per così dire, primitivo (uno dei possibili significati del riferimento alla Genesi) è correlata al totalitarismo: «si riproduceva così, all'interno dei Lager, [...] la struttura gerarchica dello Stato totalitario» (ivi, p. 33).

²⁴ Ivi, p. 66.

²⁵ Cfr. E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., pp. 669-673.

²⁶ Cfr. ad es. *Polemica e no. Per una nuova cultura*, «Il Politecnico», n. 7, 10 novembre 1945, p. 1.

ricordato sopra, evoca la guerra fredda («– Guerra è sempre, – *rispose memorabilmente* Mordo Nahum»); dalla poesia di Donne, ricorda Levi, deriva l'idea che «ogni campana di morte suona per ognuno», e da questa il titolo del romanzo di Hemingway *For Whom the Bell Tolls*: è il campione narrativo mondiale proposto dal «Politecnico», come si è sottolineato nella terza parte, a cui fa paio l'Eliot evocato da Levi, campione poetico del periodico vittoriniano (cfr. parte seconda). Osservando ora l'*explicit* del libro, le ultime parole della *Conclusione* leviana, si può notare che vi si evoca il Dopoguerra e la guerra fredda occidentale:

ci viene chiesto dai giovani [...] di che stoffa erano fatti, i nostri «aguzzini». Il termine allude ai nostri ex custodi, alle SS, e a mio parere è improprio [...] dietro la loro responsabilità sta quella della grande maggioranza dei tedeschi, che hanno accettato all'inizio, [...] le «belle parole» del caporale Hitler, lo hanno seguito finché la fortuna e la mancanza di scrupoli lo hanno favorito, sono stati travolti dalla sua rovina, funestati da lutti, miseria e rimorsi, e riabilitati pochi anni dopo per uno spregiudicato gioco politico.²⁷

Il Virgilio celato

Voleva tutti i particolari e non era mai soddisfatto. Pretendeva anche che ci fosse sempre una correlazione fra i dati delle schede e le modalità.

LEVI, *Anagrafe*

L'*incipit* della prefazione d'autore a *I sommersi e i salvati* affronta il problema della comunicabilità dell'esperienza del Lager:

Le prime notizie sui campi d'annientamento nazisti hanno cominciato a diffondersi nell'anno cruciale 1942. Erano notizie vaghe, tuttavia fra loro concordi: delineavano una strage di proporzioni così vaste, di una crudeltà così spinta, di motivazioni così intricate, che il pubblico tendeva a rifiutarle per la loro stessa enormità.²⁸

Si deve rimarcare la pregnanza di un *incipit* che propone il problema del rapporto tra l'«enormità» e la rappresentabilità degli eventi, forse non solo relativi al tema del Lager. Levi, nella prima pagina di *I sommersi e i salvati*, rimanda alle «ultime pagine di *Gli assassini sono fra noi*» di Simon Wiesenthal,²⁹ circostanza che può suggerire un collegamento tra l'*incipit* e l'*explicit* dello stesso libro di Levi, che rimanda a sua volta al Dopoguerra e alla guerra fredda. L'argomento dell'*incipit* leviano, come si è accennato, è il problema della raccontabilità dei Lager,³⁰ da cui deriva la citazione del libro di Wiesenthal, dove si narra di un fenomeno riscontrato da molti reduci, e corredato da un sogno ricorrente:

Curiosamente, questo stesso pensiero («se anche raccontassimo, non saremmo creduti») affiorava in forma di sogno notturno dalla disperazione dei prigionieri. Quasi tutti i reduci, a voce o nelle loro memorie scritte, ricordano un sogno che ricorreva spesso nelle notti di prigionia, vario nei particolari ma unico nella sostanza:

²⁷ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 167.

²⁸ Ivi, p. 3.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ «È importante sottolineare come entrambe le parti, le vittime e gli oppressori, avessero viva la consapevolezza dell'enormità, e quindi della non credibilità, di quanto avveniva nei Lager: e, possiamo aggiungere qui, non solo nei Lager [...] Fortunatamente le cose non sono andate come le vittime temevano e come i nazisti speravano» (ivi, p. 4).

di essere tornati a casa, di raccontare con passione e sollievo le loro sofferenze passate rivolgendosi ad una persona cara, e di non essere creduti, anzi, neppure ascoltati.³¹

Il riferimento nell'*incipit* leviano all'anno 1942 e il racconto del sogno ricorrente (già narrato in *Se questo è un uomo*) possono far pensare al racconto di Pavese intitolato *Sogni al campo*, compreso sì in *Feria d'agosto* (1945), ma pubblicato per la prima volta («Le prime notizie sui campi») proprio nell'anno 1942.³² L'onirico racconto è ambientato in un campo di cui non si viene a sapere nulla, ma che può far pensare a un Lager, come suggerisce l'*incipit*:

C'erano mattine che ci svegliavamo stranamente riposati, tanto riposati che ci pareva d'essere stanchi. [...] Guardandoci in faccia, ciascuno di noi pareva venire da lontano. Parlavamo del giorno, del bel tempo sperato, quando anche il cielo alle inferriate era coperto di nuvole. Ma nessuno osava dire ch'era proprio quel torpore e quella stanchezza del cielo a farci socchiudere gli occhi di compiacenza – una furtiva compiacenza che ci lasciava irresoluti.³³

Una qualche incertezza sulla percezione della fatica e del riposo caratterizza il brano dell'autore di *Lavorare stanca*: alcune mattine, il risveglio vede gli ospiti del campo «tanto riposati» da essere «stanchi», mentre l'idea di una fatica reale è comunque implicita nel limitativo («stranamente riposati»). Gli abitanti del campo sembrano concentrati da chissà dove: ognuno «pareva venire da lontano». Se si legge il racconto di Pavese con gli occhi di *Se questo è un uomo* anche il «bel tempo sperato» è un dettaglio non banale, e il «cielo alle inferriate» può far pensare a una reclusione. Si può ipotizzare anche un nesso tra il «nessuno osava dire» e «quella stanchezza» (sebbene risulti testualmente una stanchezza del «cielo»). Il paragrafo successivo introduce il tema della notte e del sonno, ma forse il terzo paragrafo, in una comparazione con Levi, è più interessante:

Eravamo come bambini, fra quelle tristi baracche, e in attesa d'incolonnarci per l'uscita consueta chi s'affannava a correre cercando qualcosa, chi sedeva scioperato su una cassetta o uno scalino. Scioperati eravamo tutti, ma alcuni non volevano saperne di abbandonarsi al torpore. Temevano di doversi poi

³¹ Ivi, pp. 3-4.

³² Cfr. CESARE PAVESE, *Sogni al campo*, («Rivoluzione», Novembre 1942) in ID., *Tutti i racconti*, a cura di Mariarosa Masoero, introduzione di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, (2002) 2006, pp. 78-80. Si è voluto interpretare talvolta *Sogni al campo*, sulla scia del rinvenimento dell'improbabile «taccuino segreto» di Pavese, come un racconto pressoché nazifascista, e muovendo proprio dalla data di pubblicazione nel novembre 1942: «la data consente di collegare questo episodio al taccuino segreto reso noto da Lorenzo Mondo nell'estate del 1990 e databile tra l'agosto del 1942 e il dicembre 1943. *Sogni al campo* è un racconto permeabile a letture politiche di parte, attraverso immagini di giovani, uomini-cavallo dal «sangue che mugga nel buio», capaci di «tenere duro», obbedire e tacere; l'evasione dalle «tristi baracche», dai turni di sentinella, dal campo della desolazione è consentita non nella dimensione reale, bensì soltanto in quella onirica» (MARIAROSA MASOERO, *Fra le carte dei racconti*, in C. PAVESE, *Tutti i racconti*, cit., p. XLVIII). Non si trovano tuttavia nel racconto i protervi «uomini-cavallo» di cui scrive la studiosa, e anche il «tenere duro», obbedire e tacere», sorta di credere obbedire e combattere in salsa pavesiana, a sua volta non si trova, anzi il narratore insiste in caratterizzazioni ben poco marziali: «eravamo come bambini»; «scioperati eravamo tutti»; «quel torpore era in noi»; di più: «ho paura del buio»; «avevamo paura di noi stessi e del buio»; «sole e vento ci esasperavano, come fanno ai malati»; «imparammo a serbarci malinconici» (C. PAVESE, *Sogni al campo*, cit., pp. 79-80); né vi è modo di sostenere che i personaggi del racconto (che peraltro sono definiti «compagni», *Ibidem*) siano addetti, come scrive la Masoero, a «turni di guardia» (l'*explicit* contrappone il «noi» alle «sentinelle»; cfr. ivi, p. 80).

³³ C. PAVESE, *Sogni al campo*, cit., pp. 78-79.

riscuotere, a un richiamo esterno, per rientrare nel giorno. Eppure quel torpore era in noi, e sapeva di un'immensa fatica, durata chi sa quanto, e chi sa dove.³⁴

L'atto dei prigionieri di «incolonnarsi per l'uscita consueta» ricorda l'analoga scena narrata in *Se questo è un uomo*, ma il dato più rilevante è il riferimento al timore del risveglio («alcuni [...] *Temevano di doversi poi riscuotere, a un richiamo esterno per rientrare nel giorno*»), che nel capitolo *Le nostre notti* di *Se questo è un uomo*, dove si narra peraltro il sogno del racconto inascoltato, coincide con il momento più temuto:

Ma per tutta la durata della notte, attraverso tutte le alternanze di sonno, di veglia e di incubo, vigila l'attesa e il terrore del momento della sveglia [...] la guardia di notte smonta: accende le luci, si alza, si stira, e pronuncia la condanna di ogni giorno: - Aufstehen, - o più spesso, in polacco: - Wstawać. Pochissimi attendono dormendo lo Wstawać: è un momento di pena troppo acuta perché il sonno più duro non si scioglia al suo approssimarsi. La guardia notturna lo sa, ed è per questo che non lo pronuncia con tono di comando, ma con voce piana e sommessa [...] la parola straniera cade come una pietra sul fondo di tutti gli animi.³⁵

Ricordando che Levi non mira a raccontare tanto (o soltanto) la propria esperienza del Lager quanto l'esperienza comune, tipica, l'ipotesi si formula da sola: Pavese, nel racconto *Sogni al campo* rielabora, in una forma letteraria capace di aggirare la censura fascista, testimonianze concentrazionarie giunte per vie clandestine;³⁶ Levi a sua volta potrebbe essersi ispirato allo stesso racconto pavesiano nella scrittura di *Se questo è un uomo*. I temi del sogno di non essere creduti e del momento del risveglio in Lager sono ripresi, come si ricorderà, anche nell'*explicit* de *La tregua*, dove Levi narra come dopo il suo ritorno, «ad intervalli ora fitti, ora radi», sia visitato da «un sogno entro un altro sogno», nel quale racconta ma non viene ascoltato, e, «al procedere del sogno», si ritrova

di nuovo in Lager [...] Il resto era breve vacanza, o inganno dei sensi, sogno [...] il sogno di pace, è finito, e nel sogno esterno, che prosegue gelido, odo risuonare una voce, ben nota; una sola parola [...] non imperiosa, anzi breve e sommessa. È il comando dell'alba in Auschwitz, una parola straniera, temuta e attesa: alzarsi, «Wstawać».³⁷

In *Sogni al campo* Pavese scrive di «un'immensa fatica» «durata chissà quanto, e chissà dove», e di «gambe stremate»; il narratore insiste sull'alba:

Non ho vergogna di confessare che ho paura del buio – io che pure tenni duro in quel campo della desolazione, dove lo spuntare di una bella giornata ci faceva pena tant'era assurdo [...] Accadeva di risvegliarci la mattina a poco a poco [...] come una barca s'accosta alla riva, e si scendeva indolenziti guardandoci intorno.³⁸

Un altro brano sembra anticipare dettagli non secondari di *Se questo è un uomo*:

³⁴ Ivi, p. 79.

³⁵ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in ID., *Opere*, vol. I, Torino, Einaudi, 1987, pp. 60-61.

³⁶ Alcune espressioni di *Sogni al campo* precedentemente citate («socchiudere gli occhi di compiacenza»; «furtiva compiacenza») potrebbero riferirsi, in questa ipotesi, al gesto compiuto da guardie di un Lager che hanno consentito fughe di notizie (o addirittura di prigionieri).

³⁷ P. LEVI, *La tregua*, cit., pp. 252-253.

³⁸ C. PAVESE, *Sogni al campo*, cit., p. 79.

Parlavamo del giorno invece, e delle nostre occupazioni consuete. Siccome nulla in quel campo potevamo cominciare con la certezza di finire, seguivamo ogni volta gli umori del cielo, e nella sua serenità cercavamo di leggere avidamente la nostra. [...] Sole e vento ci esasperavano [...] col trascorrere della bella stagione imparammo a serbarci malinconici sotto il cielo più terso, e ciò volle dir molto per la nostra pace.³⁹

Nell'ipotesi che il racconto cifri esperienze filtrate dai Lager, il passo «nulla in quel campo potevamo cominciare con la certezza di finire» (e il riferimento alla «nostra pace») si può leggere come espressione dell'incombenza e onnipresenza della morte, e anche l'ansia per gli «umori del cielo» ha riscontri leviani assai stringenti; questo è l'*incipit* del capitolo di *Se questo è un uomo* intitolato *Una buona giornata*:

La persuasione che la vita ha uno scopo è radicata [...] Oggi e qui, il nostro scopo è di arrivare a primavera. [...] *Al mattino*, quando è ancor buio, *tutti scrutiamo il cielo a oriente a spiare i primi indizi della stagione mite*, e il levare del sole viene ogni giorno commentato [...] il freddo ci darà tregua, e avremo un nemico di meno. Oggi per la prima volta il sole è sorto vivo e nitido [...] È un sole polacco freddo bianco e lontano, e non riscalda che l'epidermide, ma quando si è sciolto dalle ultime brume *un mormorio è corso sulla nostra moltitudine senza colore* [...] ho compreso come si possa adorare il sole.⁴⁰

E questo è l'*incipit* del capitolo *Ottobre 1944*:

Con tutte le nostre forze abbiamo lottato perché l'inverno non venisse. [...] abbiamo cercato di trattenere il sole in cielo ancora un poco, ma tutto è stato inutile. [...] stamattina è inverno. Noi sappiamo che cosa vuol dire [...] gli altri lo impareranno presto. Vuol dire che, nel corso di questi mesi, dall'ottobre all'aprile, su dieci di noi, sette moriranno. Chi non morrà, soffrirà minuto per minuto, per ogni giorno, per tutti i giorni. [...] In quel modo con cui si vede finire una speranza, così stamattina è stato inverno.⁴¹

Si può ora concludere con celerità questa prima comparazione, osservando nel breve racconto pavese il ritorno di accenni a tremende fatiche («Gli eventi del sonno erano già dimenticati [...] e di qui nasceva forse la *tremenda fatica* per riportarli in luce, *per riportare alla luce almeno quel sangue e quel corpo* in cui s'erano avverati»),⁴² e osservando soprattutto l'*explicit* di *Sogni al campo*, dove ritorna il tema del risveglio, anzi, come in Levi, l'«ansia» dell'attesa della voce delle guardie:

Chi di noi si svegliava prima dell'alba, tendeva l'orecchio alla notte e, parendogli di essere fuori del mondo, attendeva con ansia la voce rauca delle sentinelle.⁴³

A data incerta

A mio parere non bisognerebbe scrivere oscuro
LEVI, *Dello scrivere oscuro*

Constatando che una eco del Pavese di *Sogni al campo* sembrerebbe ritrovarsi anche nella poesia leviana *Alzarsi* compresa nella raccolta *Ad ora incerta*,⁴⁴ pubblicata

³⁹ Ivi, p. 80.

⁴⁰ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 70, corsivo mio.

⁴¹ Ivi, p. 110.

⁴² C. PAVESE, *Sogni al campo*, cit., p. 80, corsivo mio.

⁴³ *Ibidem*, corsivo mio.

⁴⁴ «Sognavamo nelle notti feroci / Sogni densi e violenti / Sognati con anima e corpo» (P. LEVI, *Ad ora incerta*, in ID., *Opere*, Vol. II, *Romanzi e poesie*, Torino, Einaudi, 1988, p. 530).

nell'anno orwelliano 1984, ci si può interrogare sul noto riferimento a *Se questo è un uomo* appuntato da Pavese nel suo diario in data 26 novembre 1949. Apparentemente, si tratta di una notazione attenta solo a temi di ricerca poetica, ai ricordi nella fattispecie, anzi all'«estasi del ricordo»: può sorprendere l'indifferenza di fronte al terribile narrato, non interessato da alcun commento:

Cfr. 28 gen. '42. Discorsi di Levi che i «ricordi» sono i momenti in cui ci si è sentiti contrapposti alle cose, agli altri, in cui ci si è individuati. Ecco la ragione dell'estasi del ricordo: si ritrovano gli istanti di risveglio, di conoscenza del mondo.⁴⁵

Incuriosisce tuttavia l'accento agli «istanti di risveglio», che getta un ponte implicito tra *Se questo è un uomo* e *Sogni al campo*, e il rimando iniziale («cfr. 28 gen. '42»), in quanto si tratta dell'anno di pubblicazione di quest'ultimo; ma una prima lettura della nota del 1942 è ancora deludente:

Le cose si scoprono attraverso i ricordi che se ne hanno.
Ricordare una cosa significa vederla – ora soltanto – per la prima volta.

Devi creare un nesso tra il fatto che nei momenti più veri tu sei inevitabilmente ciò che fosti in passato (26 nov. '37 – II) e il fatto che soltanto le cose ricordate sono vere (oggi – I).⁴⁶

Tuttavia, volendo, è possibile leggere l'*incipit* («Le cose si scoprono attraverso i ricordi che se ne hanno») in riferimento al libro di Levi: per sapere che cosa è successo nei Lager servono i ricordi, i libri di memorie; l'*explicit* può alludere a sua volta agli esiti orwelliani dell'assenza dei ricordi stessi («soltanto le cose ricordate sono vere»). Il rimando contenuto nella nota del 1942 conduce alla nota del 26 novembre 1937, che risulta immersa in malinconiche elucubrazioni d'ambito privato. Ma è sufficiente isolare l'*incipit* e l'*explicit* e si ottiene finalmente il commento pavesiano, sia pure in forma esopica, alla terribile tematica storica di *Se questo è un uomo*:

Perché dimentichiamo i morti? Perché non ci servono più.
Un triste o un malato lo dimentichiamo – respingiamo – in ragione della sua inservibilità psichica o fisica.
[...]
Quasi tutti – pare – rintracciano nell'infanzia i segni dell'orrore adulto. [...] I Fioretti del Diavolo.
Contemplare senza posa quest'orrore: ciò che è stato, sarà.⁴⁷

Se l'*incipit* della nota interessa il tema della memoria e l'ideologia nazifascista sfociata nei Lager, l'*explicit* dell'autore de *La luna e falò* si può spiegare traducendo «infanzia» con «preistoria», e «orrore adulto» con orrore moderno. Il «ciò che è stato, sarà» pavesiano, in questo caso, anticipa l'ammonimento del Levi de *I sommersi e i salvati*: è successo una volta, può succedere di nuovo.

⁴⁵ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, edizione condotta sull'autografo a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, nuova introduzione di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 2000, p. 377.

⁴⁶ Ivi, p. 231

⁴⁷ Ivi, pp. 58-59.

La bizona

Arrigo ritornò infine alla sua scrivania e schiacciò Pierre-Jean come un verme: emorragia celebrale, così imparò.
LEVI, *Anagrafe*

Resta da spiegare l'insistenza di Levi nel chiamare in causa Orwell, Silone, Vittorini e «Il Politecnico». Si è già accennato al curioso rimando, nella prima pagina di *I sommersi e i salvati*, a *Gli assassini sono fra noi*, titolo che si impone all'attenzione dei lettori prima dello stesso *incipit*. Si può tentare di rilevare l'eventuale presenza di un riferimento decifrabile evidenziando le posizioni forti della pagina, che si possono così schematizzare:

- Il titolo: «Prefazione»;
- La citazione in corsivo nel testo: «*Gli assassini sono fra noi*»;
- *Explicit* della *Conclusion*e, sulla guerra fredda: i tedeschi «riabilitati pochi anni dopo» la fine della guerra «per uno spregiudicato gioco politico»;
- *Incipit* della *Prefazione*: «Le prime notizie sui campi [...] 1942»;
- *Explicit* del primo paragrafo: i nazisti dicevano ai prigionieri: «la gente [...] crederà a noi, che negheremo tutto, e non a voi. La storia dei Lager, saremo noi a dettarla»;⁴⁸
- *Incipit* del secondo paragrafo: «Curiosamente, questo stesso pensiero [...] affiorava in forma di sogno notturno».⁴⁹

Tutti gli elementi rilevati rimandano alla terza pagina dell'edizione piemontese de «L'Unità» del sei maggio 1948: vi si ritrova infatti la recensione di Calvino all'edizione 1947 di *Se questo è un uomo*, recensione che muove appunto – forse con malizia pavesiana – dal sogno dei reduci non essere creduti.⁵⁰ Al centro della pagina campeggia un articolo intitolato *Gli assassini sono fra noi*,⁵¹ recensione di un film tedesco prodotto nella zona d'occupazione sovietica.⁵² Tra altri articoli, spicca un lungo scritto di Alfonso Gatto sulla strage di Portella della Ginestra,⁵³ alla quale non sono ritenuti estranei gli apparati della guerra fredda occidentale,⁵⁴ come già suggeriva il poeta:

⁴⁸ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 3.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ «C'era un sogno, racconta Primo Levi, che tornava spesso ad angustiare le notti dei prigionieri dei campi di annientamento» (I. CALVINO, «*Se questo è un uomo*». *Un libro sui campi della morte*, «L'Unità», ed. piemontese, 6 maggio 1948, p. 3).

⁵¹ VIRGLIO CELATO, «*Gli assassini sono tra noi*». *Un film tedesco antinazista dà fastidio agli americani*, *Ibidem*.

⁵² Cfr. *Ibidem*.

⁵³ ALFONSO GATTO, *Dietro quei monti Portella della Ginestra*, *Ibidem*.

⁵⁴ «Gli inglesi soffiano dunque sul fuoco delle rivolte separatiste, appoggiano prima il Movimento indipendentista nella sua versione politica e poi in quella militare (l'Evis, l'Esercito volontario per l'indipendenza della Sicilia), di cui è «colonnello» il famigerato Salvatore Giuliano, capo di una banda che [...] tra il 1945 e il 1950, opererà contro l'Esercito italiano e la sinistra comunista, seminando morte e terrore nella Sicilia occidentale. [...] Giuliano [...] il primo maggio 1947 firmerà la strage di comunisti e militanti sindacali a Portella della Ginestra. [...] nel 1950 sarà assassinato [...] la fine del «colonnello Giuliano» si inserisce nel quadro della guerra fra i servizi americani e britannici e fra le rispettive, conflittuali visioni del «caso Italia»» (MARIO JOSÉ CEREGHINO, GIOVANNI FASANELLA, *Il golpe inglese*, Milano, Chiarelettere, (2011) 2014², pp. 93-94). Il separatismo siciliano nel settimanale vittoriniano è discusso in: *Sicilia non*

Giuliano è ormai segnato con il marchio degli U.S.A. [...] Giuliano ormai dipende dal Dicastero degli affari internazionali e può darsi che sia anche lui una contropartita del Piano Marshall.⁵⁵

Si è detto che la prima pagina di *I sommersi e i salvati* contiene nella chiusa del primo paragrafo un accenno al trattamento orwelliano della storia; il bersaglio si può ora individuare nell'*explicit* dell'articolo di Gatto:

La legge e la giustizia degli uomini hanno bisogno di Cangelosi, di Rizzotto, di Li Puma, di tutti i lavoratori vivi e morti che oggi celebrano la propria festa sopra e sotto la terra d'Italia. La storia della libertà e della dignità umana non è stata mai autorizzata dai carnefici.⁵⁶

L'ultima frase della chiusa gattiana («La storia della libertà e della dignità umana non è stata mai autorizzata dai carnefici») non solo si lega con la chiusa del primo paragrafo de *I sommersi* («La storia dei Lager, saremo noi a dettarla»), ma si rivela il fulcro semiotico dell'intera pagina de «L'Unità»: l'*explicit* di Gatto infatti può ben riferirsi alla vicenda editoriale del *Se questo è un uomo* recensito da Calvino, pubblicato fino ad allora solo dalla piccola casa editrice De Silva (1947). Il medesimo tema orwelliano *ante litteram*, la storia della libertà e della dignità umana non autorizzata, intercetta il tema dell'articolo di Virgilio Celato su *Gli assassini sono fra noi*, film che parla di «ex nazisti oggi protetti da certe compiacenti autorità»,⁵⁷ e che inoltre «con la sua sincerità ha infastidito gli americani», i quali, afferma Celato, «con tutta la loro "libertà", han pensato bene di proibirlo nella "bizona"». ⁵⁸ Codesta «bizona» può a sua volta ricordare il «bidente», la «tradizionale zappa a due o tre becchi: il "magaiu"», l'arnese su cui insiste Calvino nel suo *reportage* ligure per il «Politecnico», e su cui chiude l'*explicit*:

Sopra al placido mondo dei campi da tennis, delle *hall* guarnite di palme, nelle "fasce" degradanti il contadino continua una vana, solitaria lotta a colpi di bidente.⁵⁹

Il numero 10 del «Politecnico», su cui compare il calviniano *Liguria magra e ossuta* (nel Lager, che ha le stesse consonanti di Liguria, si è magri e ossuti) è dedicato peraltro alla Germania,⁶⁰ e presenta in prima pagina, come contributo principale sul tema, uno scritto di Ernst Toller sul fallimento della rivoluzione tedesca. Dall'*explicit* dello scritto di Toller («È la notte del primo maggio...»)⁶¹ si ottiene il *feedback*, per così dire, del rimando ordito dai redattori de «L'Unità»: il primo maggio (1947) è infatti la data della strage di Portella della Ginestra di cui scrive Gatto. Il risultato non

separatista, ma umiliata e offesa, «Il Politecnico», n. 2, 6 ottobre 1945, p. 2; MANLIO DE ANGELIS, *Separatismo siciliano*, ivi, n. 6, 3 novembre 1945, p. 6.

⁵⁵ A. GATTO, *Dietro quei monti Portella della Ginestra*, cit.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ V. CELATO, «*Gli assassini sono tra noi*», cit.; cfr. l'*explicit* della *Conclusion* leviana sui tedeschi «riabilitati pochi anni dopo per uno spregiudicato gioco politico» (P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 167).

⁵⁸ V. CELATO, «*Gli assassini sono tra noi*», cit.

⁵⁹ I. CALVINO, *Liguria magra e ossuta*, «Il Politecnico», n. 10, 1 dicembre 1945, p. 2.

⁶⁰ Cfr. *La Germania del 1945 sconta le incertezze e i tradimenti del '18*, «Il Politecnico», n. 10, cit., p. 1; ERNST TOLLER, *1918-1919 - Come fallì la rivoluzione tedesca*, ivi, pp. 1-3; TEODORO PLIVIER, *Si rivoltano i marinai della flotta del Kaiser*, ivi, p. 2; *Storia naturale della borghesia tedesca*, ivi, p. 4.

⁶¹ E. TOLLER, *1918-1919 - Come fallì la rivoluzione tedesca*, cit., p. 3.

è lieve: dalla pagina 3 dell'edizione piemontese de «L'Unità» del 6 maggio 1948 muove un insieme circostanziato di segnali semiotici (Calvino + «bizona» = «bidente»; Calvino + recensione di Levi = *Liguria magra e ossuta*) che si riflettono sul n. 10 del «Politecnico», rimbalzando nuovamente dall'*explicit* di Toller («primo maggio») alla pagina de «L'Unità» con l'articolo sulla strage di Portella della Ginestra, con il grande titolo a centro pagina *Gli assassini sono fra noi*.

La tregua fredda

Elio rientrava dal turno di notte
LEVI, *L'intervista*

L'interesse critico di Primo Levi per «Il Politecnico» potrebbe risultare non unilaterale, bensì preceduto da un qualche interesse del «Politecnico» per Primo Levi. Come suggerisce il singolare personaggio del greco di *La tregua*, e si può aggiungere la frase in epigrafe, l'autore di *Storie naturali* (e *Vizio di forma*) non pare ignaro della natura apocrifa del sedicente racconto proletario firmato Giuseppe Grieco e pubblicato sul numero 22,⁶² di cui si è detto nella prima e nella seconda parte. Levi inoltre pubblica nel 1950 un racconto intitolato come il racconto di Stefano Terra che, come si è tentato di mostrare nella seconda parte, rappresenta l'avantesto di *All'alba si chiudono gli occhi*, ovvero *Turno di notte*; in seguito Levi lo include nel *Sistema periodico* e lo ribattezza *Zolfo*, ad ulteriore evocazione delle atmosfere luciferine del «Politecnico».

Fin dal principio, come suggerisce l'interesse di Levi, è stato proprio il futuro autore di *Se questo è un uomo* – che in quei giorni scriveva su un periodico comunista, «L'amico del popolo» – un bersaglio particolare del sarcasmo dell'operazione *All'alba si chiudono gli occhi*: la descrizione esasperata dei turni di notte (in una fabbrica chimica!) che spossa il protagonista fino a privarlo di *qualsiasi* energia mentale, eccessivo e incongruo anche per un lavoro notturno e pesante, intercetta quanto Levi avrebbe narrato dell'annientamento spirituale indotto dalla pressione del Lager. Levi insomma, che si deve presumere orwellianamente monitorato nella sua attività scrittorica,⁶³ è colpito sia dalla parodia del sarcastico racconto antiproletario, sia dalla stroncatura preventiva impostata sul piano delle categorie da Franco Fortini; questi, nel suo *Documenti e racconti*,⁶⁴ tenta di escludere dall'ambito letterario le opere che si possono definire «documenti» di un'esperienza vissuta, quindi anche i libri di memorie. In questo clima ha luogo la mancata pubblicazione Einaudi del capolavoro planetario della memorialistica sui Lager *Se questo è un uomo*; quando verrà finalmente pubblicato, nel 1958, dopo la morte di Stalin, il Disgelo, il XX Congresso del Pcus e via dicendo, sarà nondimeno assurdamente schierato tra i *Saggi*, e nella collana narrativa *I coralli* solo nel 1963, contestualmente alla pubblicazione de *La tregua*, il racconto del tribolato ritorno che attraversa i territori sovietici. Il 1963 è quindi l'anno che vede finalmente la consacrazione letteraria di

⁶² Cfr. G. GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, cit.

⁶³ Si è visto sopra come Pavese abbia pensato bene di cifrare i suoi commenti diaristici a *Se questo è un uomo*.

⁶⁴ Cfr. FRANCO FORTINI, *Documenti e racconti*, «Il Politecnico», n. 28, 6 aprile 1946, p. 3.

Levi e, come forse segnalava allusivamente una citazione leviana sopra epigrafata, l'anno nel quale Solženicyn è tradotto e pubblicato in volume in Italia, come a favorire un'equiparazione tra i Gulag e i campi di sterminio nazisti, non inutile dal punto di vista della guerra fredda occidentale.⁶⁵

Il fattore *feedback*

Sono un uomo normale di buona memoria che è incappato in un vortice, che ne è uscito più per fortuna che per virtù, e che da allora conserva una certa curiosità per i vortici, grandi e piccoli, metaforici e materiali.

LEVI, *Premessa a Racconti e saggi*

La tardiva pubblicazione di *Se questo è un uomo* è un tema importante di *I sommersi e i salvati*, apre infatti l'ultimo capitolo dell'opera, intitolato *Lettere di tedeschi*:

Se questo è un uomo [...] era stato pubblicato una prima volta nel 1947, in 2500 copie, che furono bene accolte dalla critica ma smerciate solo in parte: le 600 copie residue, riposte a Firenze in un magazzino di invenduti, vi annegarono nell'alluvione dell'autunno 1966. Dopo dieci anni di "morte apparente", ritornò alla vita quando lo accettò l'Editore Einaudi, nel 1957. Mi sono spesso posto una domanda futile: che cosa sarebbe successo se il libro avesse avuto subito una buona diffusione? Forse niente di particolare [...] Malgrado questa falsa partenza, il libro ha camminato.⁶⁶

Levi sospende la sentenza, ma poco oltre propone un'interrogativa non dissimile:

Se (un altro se! Ma come resistere al fascino dei sentieri che si biforcano?), se i tedeschi anomali, capaci di questo modesto coraggio, fossero stati più numerosi, la storia di allora e la geografia di oggi sarebbero diverse.⁶⁷

La ripresa dell'interrogativa («un altro se!») suggerisce implicitamente che la prima domanda lasciata in sospeso – cosa sarebbe successo se il libro di Levi fosse stato pubblicato prima e meglio – potrebbe ricevere la risposta della seconda: «la storia di allora e la geografia di oggi», perlomeno in ambito culturale, «sarebbero diverse». La «falsa partenza» del libro infatti non è un dato trascurabile nell'economia simbolica de *I sommersi e i salvati*, in quanto Levi informa che buona parte delle copie ha avuto il destino suggerito dalla prima parte del titolo: «le 600 copie residue, riposte a Firenze in un magazzino di invenduti, vi annegarono nell'alluvione dell'autunno 1966».

Il capitolo *Lettere di tedeschi* tratta della traduzione tedesca di *Se questo è un uomo* e del contestuale scambio di lettere tra l'autore e i lettori teutonici; vi si può osservare un primo accenno di sapore vittoriniano:

⁶⁵ L'intervento forse più deciso di Levi su questi temi cruciali della guerra fredda culturale, dove ribadisce la sua contrarietà a una simile equiparazione (ma non alla comparazione, come nei riferimenti a Solženicyn), è l'importante articolo scritto in polemica con il revisionismo storico tedesco coevo (cfr. P. LEVI, *Buco nero di Auschwitz*, «La Stampa», 22 gennaio 1987, pp. 1-2).

⁶⁶ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 137.

⁶⁷ Ivi, p. 139.

Avrei dovuto *alzare il tono, salire sul podio, da teste farmi giudice, predicatore*; tutti questi erano compiti che mi sorpassavano, compiti che volentieri avrei devoluto ad altri, forse agli stessi lettori, *tedeschi e non*.⁶⁸

L'accento ai lettori «tedeschi e non» è seguito poco oltre da un robusto riferimento alla guerra fredda, quando Levi introduce il tema della eco generata dall'edizione tedesca di *Se questo è un uomo*:

Essa si materializza in una quarantina di lettere che mi sono state scritte da lettori tedeschi negli anni 1961-1964: a cavallo cioè di quella crisi che condusse alla costruzione di quel Muro che tuttora spacca in due Berlino, e che costituisce uno dei punti di più forte attrito nel mondo d'oggi: l'unico, insieme con lo stretto di Behring, in cui americani e russi si fronteggiano direttamente.⁶⁹

Levi espone quindi il *feedback* epistolare tedesco della sua opera, presentando in primo luogo («perché ho fretta di liberarmene») una lettera ricevuta nel 1962 da due coniugi di Amburgo, particolarmente interessante in tema di guerra fredda e «Politecnico», e non poco singolare:

... da un uomo che non è con Dio, tutto è da temere: egli non ha freno, non ha ritegni! E gli si addice allora l'altra parola di Genesi 8.21: «Poiché il senno del cuore umano è malvagio fin dalla giovinezza», modernamente spiegata e dimostrata dalle tremende scoperte della psicoanalisi di Freud nel campo dell'inconscio, a Lei certamente note. In ogni tempo è avvenuto «che il Diavolo si scatenasse», senza ritegno, senza senso [...] Chi potrà capire tutto questo?⁷⁰

Silone e Vittorini non avrebbero saputo dire meglio. Uno scritto aggiunto dalla moglie del dottore tedesco rincara: «Quando un popolo riconosce troppo tardi di essere diventato un prigioniero del diavolo, ne seguono alcune alterazioni psichiche». ⁷¹ Queste lettere paiono un cinico compendio del Silone della *Scuola dei dittatori*, e del sarcasmo sulle stragi nazifasciste della Seconda guerra mondiale sparso a piene mani, come si è tentato di mostrare nella quarta parte, dal «Politecnico» vittoriniano. Commentando un'altra lettera Levi calca la mano, e dall'ironia traspare il sospetto dello scrittore di essere oggetto di una singolare *psychological warfare*:

A M.S. ho risposto con perplessità: con la stessa perplessità, del resto, che ho provato nel rispondere a tutti questi cortesi e civili interlocutori, membri del popolo che ha sterminato il mio (e molti altri). Si tratta, in sostanza, dello stesso imbarazzo dei cani studiati dai neurologi, condizionati a reagire in un modo al cerchio ed in un altro al quadrato, quando il quadrato si arrotondava e cominciava ad assomigliare a un cerchio: i cani si bloccavano o davano segno di nevrosi.⁷²

⁶⁸ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 142, corsivo mio.

⁶⁹ Ivi, p. 143.

⁷⁰ Ivi, p. 144.

⁷¹ Ivi, p. 145.

⁷² Ivi, p. 150.

In questo brano, Levi cita peraltro l'*incipit* de *Il leone e l'unicorno* di Orwell,⁷³ di cui si è detto nella seconda parte. Quando una studentessa tedesca riprende la tesi demoniaca, Levi commenta:

Si noti: la giustificazione è la stessa addotta dal dottor T. H. di Amburgo, e del resto nessun testimone del tempo ha negato a Hitler una veramente demoniaca virtù di persuasore. La si può accettare dai giovani, che comprensibilmente cercano di discolpare l'intera generazione dei loro padri; non dagli anziani compromessi, e falsamente penitenti, che cercano di circoscrivere la colpa ad un uomo solo. H. L. mi ha mandato molte altre lettere, suscitando in me reazioni bifide.⁷⁴

Registrando il reiterato accenno di Levi alle reazioni «bifide» suscitate dalle missive tedesche, si può constatare che qui, sia pur tra le righe, si evoca nuovamente «Il Politecnico», e non solo nel riproporsi dell'atteggiamento autoassolvente di sapore vittoriniano nella generazione tedesca adulta («anziani compromessi, e falsamente penitenti, che cercano di circoscrivere la colpa»), ma soprattutto nel riferimento ai giovani, che intercetta, nei modi dell'ironia leviana («la giustificazione [...] la si può accettare dai giovani») uno dei più controversi articoli vittoriniani del «Politecnico» settimanale, l'assolutorio *Fascisti i giovani?*, che si apre, guarda caso, con un capitolo titolato *Lettere che mi scrivono* (e si chiude con uno titolato *Una lettera anonima*):⁷⁵

Voi non siete mai stati fascisti. Il vostro modo di esserlo, fino a qualunque data lo siate stati, è un modo «antifascista». [...] Non vi sono più possibilità di equivoci, oggi. Il fascismo è lì, dietro ai Donegani, gli Agnelli, i Marinotti, e solo chi è per loro, e con qualunque nuovo aggettivo sia per loro, è fascista. Voi siete per loro? Non lo siete mai stati. Voi avete dunque lo stesso diritto dei più vecchi antifascisti ad essere, oggi, antifascisti.⁷⁶

A proposito di *psychological warfare*, si può ricordare ad esempio che nella seconda metà del 1982, Levi, «su invito di Giulio Einaudi»,⁷⁷ deve cimentarsi nella traduzione del *Processo* di Kafka, per il quale dichiara di nutrire un «amore ambivalente, vicino allo spavento e al rifiuto»; si noti l'accenno all'opera vittoriniana *Le città del mondo*:

Kafka [...] dipana senza fine le allucinazioni che attinge da falde incredibilmente profonde, e non le filtra mai. [...] La sua sofferenza è genuina e continua e non ti lascia più: ti senti come i suoi personaggi, condannato da un tribunale abietto e imperscrutabile, tentacolare, che invade la città e il mondo [...] Kafka comprende il mondo (il suo, e anche meglio il nostro d'oggi) con una chiaroveggenza che stupisce, e che ferisce come una luce troppo intensa [...] Come quando si guarda il disco del sole, e lo si continua poi a

⁷³ Il riferimento di Levi ai «civili interlocutori, membri del popolo che ha sterminato il mio (e molti altri)» evoca infatti il celebre *incipit* orwelliano: «Mentre io scrivo, esseri umani altamente civilizzati mi stanno volando sopra la testa cercando di uccidermi» (GEORGE ORWELL, trad. it. *Il leone e l'unicorno: Il socialismo e il genio inglese*, in ID., *Diari di guerra*, a cura di Guyda Armstrong, Traduzione di Alessandra Sora, Postfazione di Bernard Crick, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2007, p. 165).

⁷⁴ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 150.

⁷⁵ «È una lettera nera... Ma per questo appunto io la pubblico a preferenza di una delle altre» (ELIO VITTORINI, *Fascisti i giovani?*, «Il Politecnico», n. 15, 5 gennaio 1946, p. 4).

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ P. LEVI, *Opere*, vol. I, cit., p. LVII.

vedere a lungo [...] così, letto questo *Processo*, ci accorgiamo a un tratto di essere circondati, assediati da processi insulsi, iniqui, e spesso mortali.⁷⁸

Anche il carteggio con l'ultima corrispondente tedesca di cui si racconta ne *I sommersi e i salvati*, sebbene abbia dato luogo, scrive l'autore, a una «amicizia, quasi esclusivamente epistolare [...] lunga e fruttuosa»,⁷⁹ presenta sfumature singolari, di cui si può iniziare a sospettare notando che Levi evoca uno dei temi più vistosi della polemica Vittorini-Togliatti:

Ho lasciato per ultimo lo scambio di lettere con la signora Hety S. di Wiesbaden, mia coetanea, perché costituisce un episodio a sé stante, *sia come qualità, sia come quantità*.⁸⁰

Nel racconto di Levi la corrispondente si rivela assai intraprendente, e non poco indiscreta: «è stata lei a dare a me l'indirizzo di Jean Améry»⁸¹ – il «filosofo suicida, e teorico del suicidio»⁸² di cui scrive Levi nel capitolo *L'intellettuale ad Auschwitz*⁸³ – «e il mio a lui, ma ad una condizione»:

che entrambi le mandassimo le veline delle lettere che ci saremmo scambiate (lo abbiamo fatto). Ha avuto una parte importante anche nel rimettermi sulle tracce di quel dottor Müller, chimico ad Aushwitz, e poi mio fornitore di prodotti chimici e penitente, di cui ho parlato nel capitolo *Vanadio del Sistema periodico*: era stato collega del suo ex marito. Anche del «dossier Müller» ha chiesto, a buon diritto, le veline.⁸⁴

La corrispondenza ha un suo momento critico quando, dopo la liberazione di Albert Speer, Frau Hety S.,

Chiese a Speer un colloquio [...] gli lasciò il libro di Langbein su Auschwitz ed una copia di *Se questo è un uomo*, dicendogli che era tenuto a leggerli. Lui le diede una copia dei suoi *Diari di Spandau* [...] perché Hety me la spedisse.⁸⁵

Il profilo di Speer, dal punto di vista di Levi, fa pensare ad un'ulteriore e più grossa istanza del quadrato cerchiato di cui sopra:

era stato l'«architetto di corte» di Hitler, ma nel 1943 era stato nominato ministro dell'industria di guerra; in quanto tale, era in buona parte responsabile dell'organizzazione delle fabbriche in cui *noi* morivamo di fatica e di fame. A Norimberga era stato il solo fra gli imputati a dichiararsi colpevole, anche per le cose che non aveva saputo; anzi, appunto per non aver voluto saperle. [...] Ho ricevuto e letto questi diari, che portano il

⁷⁸ P. LEVI, *Tradurre Kafka*, in ID., *Opere*, vol. III, cit., pp. 920-921. Giulio Einaudi, in una commemorazione di Levi tenuta nell'aprile del 1997, ha così commentato l'episodio della traduzione kafkiana: «La traduzione del *Processo* fu condotta con la precisione che distingueva Levi in ogni rapporto e con la puntualità cronometrica con cui assolveva i suoi impegni. Un lavoro impegnativo e rischioso, che lo coinvolse profondamente, facendolo vivere a contatto ravvicinato in un testo «saturato di infelicità e di poesia», seguirne «al microscopio» il tessuto, restarvi «invischiato e coinvolto»» (GIULIO EINAUDI, *Primo Levi e la casa editrice Einaudi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, p. 398).

⁷⁹ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 161.

⁸⁰ Ivi, p. 155, corsivo mio.

⁸¹ Ivi, p. 159.

⁸² Ivi, p. 103; «non si leggono senza spavento le parole lasciate scritte da Jean Améry» (ivi, p. 14).

⁸³ Cfr. ivi, pp. 102-120.

⁸⁴ Ivi, pp. 159-160.

⁸⁵ Ivi, p. 160.

segno di una mente coltivata e lucida e di un ravvedimento che sembra sincero (ma un uomo intelligente sa simulare). [...] Di questa lettura avrei fatto volentieri a meno, perché per me giudicare è doloroso; in specie uno Speer, un uomo non semplice, e un colpevole che aveva pagato.⁸⁶

Quando Levi risponde a Frau Hety S. «con una traccia d'irritazione», quest'ultima promette di girare all'autore le impressioni di Speer sulla lettura di *Se questo è un uomo*: «queste reazioni» – chiosa Levi – «con mio sollievo, non sono mai venute: se avessi dovuto (come è usanza fra persone civili) rispondere ad una lettera di Albert Speer, avrei avuto qualche problema».⁸⁷ Questo incidente non sembra influire sulla discrezione di Frau Fermoposta, che tiene il punto del pensiero politico di Levi finché ha fiato in corpo:

Dopo di allora, la sostanza delle nostre lettere si è andata spostando verso temi più allarmanti perché più attuali: l'affare Moro, la fuga di Kappler, la morte simultanea dei terroristi della banda Baader-Meinhof nel supercarcere di Stammheim. Lei tendeva a credere alla tesi ufficiale del suicidio; io dubitavo. Speer è morto nel 1981 e Hety, improvvisamente, nel 1983.⁸⁸

L'*explicit* dell'ultimo capitolo de *I sommersi e i salvati* si chiude sulla figura della curiosa corrispondente:

La nostra amicizia [...] è stata lunga e fruttuosa, spesso allegra; strana, se penso all'enorme differenza dei nostri itinerari [...] meno strana se riconosco che è stata lei, fra tutti i miei lettori tedeschi, la sola «con le carte in regola», e quindi non invischiata in sensi di colpa; e che la sua curiosità è stata ed è la mia, e si è arrovellata sugli stessi temi che ho discussi in questo libro.⁸⁹

L'espressione leviana «non invischiata» è per i lettori di Orwell.

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ *Ivi*, p. 161.

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ *Ibidem.*

Luigi Ferri

Tautousia della parola in Giorgio Caproni

Su invito di Anna Dolfi, in occasione di un incontro tenutosi presso l'Università degli Studi di Firenze,¹ mi è stato chiesto di condividere con l'uditorio e con altri giovani interpreti alcune suggestioni ermeneutiche intorno a un componimento di Giorgio Caproni, tratto da *Il Conte di Kevenhüller*.² La poesia, intitolata *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*, risulta essere un testo emblematico in quanto, dalle sue profondità, sembrano emergere alcune delle tematiche più rappresentative fra quelle che percorrono l'opera dell'ultimo Caproni.

Di un luogo preciso, descritto per enumerazione è certamente una poesia enigmatica, che tende al notturno e al silenzio; anche per questo, non è fuorviante immaginare il suo significato come un orizzonte di senso custodito dall'ombra, non immediatamente fruibile senza la disponibilità di chi legge a perdersi nella fioca luminosità dei suoi versi.³ Quello che dunque affiora dalla lirica deve essere considerato alla stregua di una visione della sera, come una di quelle immagini viste al crepuscolo, e, per questo, *non finite di vedere*, proprio a causa del venir meno delle luci e delle parole stesse. L'atmosfera serale che avvolge il componimento, e dunque, forse, anche la sua interpretazione, non è certo un fattore di secondaria importanza:

¹ Per Giorgio Caproni, presso l'Aula Magna del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi interculturali, Firenze, 28 ottobre 2015, con interventi di Anna Dolfi, Sandro Bernardi, Michela Baldini, Lorenzo Peri, Luigi Ferri, Melissa Rota e Carolina Gepponi, in occasione della proiezione del film di Giuseppe Bertolucci *Il congedo del viaggiatore cerimonioso* (1991) e la presentazione dei volumi di G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di Melissa Rota, intr. di A. Dolfi, Firenze, FUP, 2014; ID., *Tre antologie radiofoniche. I sentieri della poesia, Viaggio poetico in Italia, I poeti e il Natale*, a cura di Carolina Gepponi, Roma, Accademia dei Lincei-Bardi Edizioni, 2015; A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2014.

² G. CAPRONI, *Il Conte di Kevenhüller*, Milano, Garzanti 1986, ora in ID., *Opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, intr. di P. V. Mengaldo, cronologia di A. Dei, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998 (d'ora in poi *OV*). Per una disamina opera per opera della produzione caproniana, cfr. A. DEI, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992; per una ricognizione generale nella raccolta e nei componimenti del *Conte*, cfr. *ivi*, pp. 220-245.

³ Da notare che è proprio in una poesia del tutto trasparente, almeno sul piano della comprensibilità immediata dei versi che la compongono, che Caproni riesce a nascondere le tracce di quel cammino sotterraneo, poetico e teorico, che il suo pensiero va sottilmente compiendo. In effetti, questa lirica non presenta alcuna particolare complessità sintattica, terminologica o stilistica; tuttavia, proprio questa apparente trasparenza costituisce forse la più efficace custodia della poesia caproniana. A questo riguardo, risulta esemplificativo il verso di un altro poeta, Piero Bigongiari, che nella lirica *Una tomba per l'amore ucciso* si domanda: «Chi ha nascosto qualcosa nell'evidenza?» (P. BIGONGIARI, *Dove finiscono le tracce*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 195). Sulla radice filosofica di questa e di altre modalità ri-relative nell'orizzonte significante del linguaggio, è qui assai opportuno rimandare a G. AGAMBEN, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, [1982] Torino, Einaudi, 2008. Per uno studio stilistico e semantico del linguaggio poetico caproniano, anche in relazione all'influenza esercitata su di esso dal dettame ermetico, cfr. M. QUAGLINO, *L'«immagine significativa»: metafore di Giorgio Caproni*, in *Nove Novecento. Studi sul linguaggio poetico*, a cura di Marinella Pregliasco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007. Per quanto riguarda lo stile ermetico, cfr. l'ormai classico studio di P. V. MENGALDO, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, a cui si aggiunga ora lo sviluppo in chiave semantica del linguaggio simbolico generazionale di A. DOLFI, *Per una grammatica e semantica dell'immaginario*, in «Rivista di letteratura italiana», a cura di Paola Baione e Giorgio Baroni, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, XXXII, 3, 2014.

questa lirica, infatti, apre la sezione del *Conte* intitolata mozartianamente *Abendempfindung*, il sentimento della sera.⁴

La poesia si svolge all'imbrunire. Anzi, via via che si prosegue nella lettura, il clima si fa sempre più notturno: Caproni dice «la sera si fa sempre più sera / e più montana».⁵ Il testo tratteggia i contorni di un ambiente, descrive un luogo; ma allo stesso tempo, la strofa conclusiva sembra adombrare a un problema più ampio, di filosofia del linguaggio, ricorrente nell'ultimo Caproni e in particolar modo ne *Il Conte di Kevenhüller*. Non si dimentichi infine che questa lirica trae spunto ed è dedicata al filosofo e amico Giorgio Agamben.

DI UN LUOGO PRECISO
DESCRITTO PER ENUMERAZIONE

È l'imbrunire...

Gli alberi sono brulli...

I due che senza volto segano
legna, presso la carbonaia...

La Trebbia...

La sua ghiaia
rossosoriana...

Lontana
e annebbiata di viola,
la cima già emiliana
del Lésima...

Il clima
è aspro...

D'in alto
– a piombo – i due costoni
sull'acqua scabra...

L'asfalto
d'un cielo che opprime – chiuso –
la statale.

Passa
– deserta – l'ultima

⁴ *Abendempfindung* è anche il titolo di un componimento interno alla sezione. Su questo termine Caproni, in un appunto preparatorio ora leggibile in *OV*, cit., p. 1651, annota: «*Abendempfindung* (pressappoco 'Impressioni della sera') è il titolo (ovvio ricordarlo) di un Lied di Mozart su versi di J. H. Campe (K 523 – 1787), ma naturalmente il riferimento non va oltre tale indicazione». L'appunto «il riferimento non va oltre tale indicazione», poi rimosso dalla nota a fine volume de *Il Conte di Kevenhüller* – di cui queste parole costituivano un abbozzo preparatorio – sembrerebbe suggerire un'originaria assenza d'intertestualità fra la poesia e l'omonimo Lied mozartiano. L'interesse di Caproni apparirebbe dunque legato alle potenzialità (evocative, semantiche e indirettamente musicali) insite nel vocabolo prescelto, come dimostrerebbe una seconda annotazione preparatoria: «Abend sera. Empfindung sen[sa]z.[ione] sent.[imento] senso [...]» (ivi, p. 1652).

⁵ *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*, v. 23-24.

(faticosa) corriera...

La sera si fa sempre più sera
e più montana...

È forse
in questa geografia precisa
e infrequentata (in questa
gola incerta, offuscata
di fumo) la prova
unica – evanescente –
di consistenza?...

È già notte...

Nessuno in vista...

Nessuno
che parli...

Nell'ora
spenta, non una sola
sillaba...

Il luogo
è salvo dal fruscio
della bestia in fuga, che sempre
– è detto – è nella parola.

Nella nota esplicativa a questa poesia, Caproni rivela che l'ultima strofa è intimamente connessa a uno scritto di Agamben, intitolato *La fine del pensiero*, e attualmente contenuto nel libro *Il linguaggio e la morte*.⁶ In effetti, la strofa è formata con alcuni sintagmi che rimandano a un'affermazione precisa del filosofo; affermazione che ci fornisce la chiave di lettura della strofa caproniana. Agamben infatti scrive: «*La bestia in fuga*, che ci pare di sentir *frusciare* via nelle *parole*, è – *ci è stato detto* – la nostra voce».⁷

Ora, il filosofo afferma che il *fruscio della bestia*, che fugge via dalle parole, altro non è che la *voce*. E *voce* è la chiave per comprendere la strofa di Caproni: infatti, se «Il luogo / è salvo dal fruscio / della bestia in fuga, che sempre / – è detto – è nella parola»,⁸ vuol dire che il luogo è salvo dal fruscio della *voce*, della voce *umana*; il luogo è salvo, cioè, da ogni traccia di linguaggio. In altre parole, il luogo è deserto, silenzioso. Ecco: la strofa finale ci parla del silenzio. Grazie al confronto col testo di

⁶ G. AGAMBEN, *Il linguaggio e la morte*, cit., pp. 137-139. Il breve epilogo agambeniano è, a sua volta, dedicato a Caproni. Invece, nella nota del poeta a fine raccolta si legge: «Per una miglior comprensione dell'ultima strofa, si veda di Giorgio Agamben, *La fine del pensiero* [...] oggi leggibile in *Foné – la voce e la traccia*, a cura di Stefano Mecatti, pp. 80-81, Editrice La casa Usher, Firenze 1985. Si tratta di un mirabile testo da me udito la prima volta durante una lettura fiorentina che ne fece l'Autore stesso, la sera del 19 gennaio 1983» (*OV*, cit., p. 702).

⁷ G. AGAMBEN, *Il linguaggio e la morte*, cit., p. 138. Il corsivo è mio, in corrispondenza dei sintagmi recuperati dal poeta.

⁸ *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*, v. 39-42.

Agamben lo si determina facilmente, e, del resto, il poeta ci indirizza a chiare lettere verso questa lettura.

È emblematico che una strofa la cui chiave interpretativa è *voce*, e che si conclude proprio con il vocabolo *parola*, alluda in realtà all'elemento opposto a entrambi, cioè al *silenzio*. A ben guardare, anche i versi precedenti confermano questa reticenza a nominare il silenzio: infatti si dice «Nessuno / che parli... // Nell'ora/spenta, non una sola / sillaba...».⁹ Si insiste sulla nominazione, ma contemporanea negazione, di dati, per così dire, linguistici e sonori: nessuno che *parli*, non una sola *sillaba*, salvo dal *fruscio* che è nella *parola*. Il silenzio non mai direttamente nominato, resta, per così dire, nel silenzio.

È veramente emblematica questa reticenza di Caproni a nominare il silenzio. Come giustificarla? Forse perché le parole «dissolvono l'oggetto»?¹⁰ È chiaro, lo si dica per il momento solo di passaggio, che qui abbiamo a che fare con dei precisi rimandi alle teorie del linguaggio elaborate dal poeta. Non è dunque un caso, o un vezzo, questo adombrare il silenzio proprio mentre si insiste su termini come *sillaba* e *parola*.

Quello che però lascia perplessi è come mai alla descrizione di un ambiente e di un paesaggio si leghino dei velati richiami di teoria del linguaggio. Cosa accomuna, e rende organico, l'accostamento di una prima parte di poesia, puramente descrittiva, ad una seconda, più sottilmente filosofica?

A questo punto, è determinante concentrarsi sul titolo del componimento: *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*. Il titolo parla chiaro: non ci troviamo in un ambiente generico, ma in un luogo preciso; è dunque più che legittimo, e ricco di senso, domandarci dov'è che siamo. In effetti, se leggiamo con attenzione, la poesia fornisce tutti gli elementi per dire con esattezza il dove. Si compie quella che in topografia è chiamata una triangolazione cartografica: dato l'azimut di tre riferimenti, è possibile, sulla mappa, intersecare in un solo punto tre linee rette: quel punto è il luogo dove si trova colui che osserva. E Caproni è molto preciso: al v. 5 è infatti nominato il fiume Trebbia; ai vv. 8-11 il monte Lésima, la cima in lontananza «già emiliana»; al v. 19 è nominata una statale, chiaramente la statale 45.

Dov'è che siamo? Intanto, sicuramente, in Val Trebbia. Ma dov'è che fiume, statale e monte sono compresenti, cioè visibili tutti insieme? Forse, dall'enumerazione, potrebbe emergere davvero un luogo preciso, anzi: un *loco*. Il luogo preciso indicato dal testo – ma attenzione: mai nominato – sembra proprio essere una zona boschiva appartenente a Loco di Rovigno, il paese dove Caproni ha vissuto gli anni partigiani, e dove in seguito ha ambientato diversi racconti incentrati su quell'esperienza;¹¹ il

⁹ Ivi, vv. 33-38.

¹⁰ Cfr. *Le parole*: «Le parole. Già. / Dissolvono l'oggetto» (da *Il franco cacciatore*, in *OV*, cit., vv. 1-2, p. 460).

¹¹ G. CAPRONI, *Racconti scritti per forza*, a cura di Adele Dei, con la collaborazione di M. Baldini, Milano, Garzanti, 2008. Per un'attenta e approfondita disamina della dimensione narrativa, si veda in particolare M. BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, Roma, Bulzoni, 2009, dove si analizza, fra le altre cose, il rapporto poesia, biografia e prosa. Di notevole interesse ai fini di questa analisi sono i capitoli I (*Questioni di poetica*) e II (*La prosa narrativa*), in particolare il sottocapitolo 6 (*La guerra*), dove si mostra la relazione profonda tra etica e linguaggio, maturata e teorizzata all'ombra dell'esperienza resistenziale. Si noti incidentalmente che questi racconti partigiani, ambientati a Loco o in altre parti della Val Trebbia, fanno della riflessione sul plesso *verità-parola-silenzio* il centro di quell'istanza etica che costituisce, forse, il fondo più autentico anche della sua poesia, in particolare di quella del *Conte di Kevenhüller*. In tal

luogo dove ha iniziato la sua carriera di maestro elementare e dove, ogni anno, sarebbe poi tornato per le vacanze estive. Ma perché ancora una volta Caproni sfugge a una puntuale nomina? I due protagonisti della poesia, Loco e il silenzio, restano entrambi *innominati*.

Per comprendere meglio le motivazioni di questa scelta, è necessario ricordare qual era la concezione del linguaggio di Giorgio Caproni. In alcune interviste, ora contenute nel volume *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti*, proprio a proposito del linguaggio Caproni dichiara: «ho provato sempre diffidenza verso la parola. Mentre gli ermetici [...] avevano il culto della parola, io ho sempre visto nella parola [...] la vanificazione della cosa nominata». ¹² E ancora:

io alla parola do un valore, in un certo senso negativo. La parola limita; la parola per lo meno, e in questo sono d'accordo con Pessoa, è una mistificazione, una *simulazione della realtà*, se la realtà esiste, in quanto la parola è un oggetto a sé, e voler conoscere, come tanti pretendono, un oggetto attraverso la parola, è come voler conoscere un oggetto attraverso un altro oggetto. ¹³

La parola, per Giorgio Caproni, è una realtà autonoma, che non possiede mai l'essenza di ciò che nomina. Michela Baldini, nel suo *Giorgio Caproni narratore* commenta: «Per Caproni l'atto di parola non può assumere valore conoscitivo, in quanto non ha legami con l'oggetto che indica. È questo il punto su cui si innesta la riflessione circa la negazione del valore gnoseologico del linguaggio». ¹⁴ E proprio a questo riguardo Anna Dolfi, in *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, afferma:

Caproni ha più volte avuto occasione di sottolineare l'impotenza della parola, la sua incapacità di afferrare una realtà che rimane fatalmente distante, confinata in un universo inattingibile. Le parole a suo dire possono solo creare, per accordi, consonanze, dissonanze, tramite un complesso tessuto verbale, in virtù soprattutto di una rima funzionale, una sorta di realtà parallela: quella del linguaggio. A risultarne, due mondi senza alcun punto di tangenza, se a varcare la soglia sottile che separa la realtà dalla finzione, il mondo della visione da quello dell'allegoria, non si collocasse il personaggio-poeta, da sempre statutariamente capace, con il canto, di passare da una parte all'altra, di spingersi *ad portas inferi* e di tornare indietro, giacché dotato, si potrebbe dire, per usare un termine della fisica, di quella 'energia di soglia' che è il valore minimo necessario che serve per produrre il fenomeno. ¹⁵

Ecco dunque perché la nomina dei protagonisti del testo è evitata: se le parole sono incapaci di condurre alle cose, e se, per di più, dissolvono gli oggetti, quale modo migliore di trattenere l'essenza se non tacendone i nomi? Dire *silenzio*, infatti, rompe il silenzio senza suscitarlo. Allo stesso modo, che essenza potrà mai contenere il nome *Loco*, un nome che contiene in sé, etimologicamente, la vacuità di ogni *loco*

senso, già nella prosa – e dunque, in anni di molto precedenti a *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione* – la Val Trebbia diviene per Caproni lo scenario privilegiato dove incardinare la meditazione linguistica.

¹² G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 372.

¹³ Ivi, p. 380.

¹⁴ M. BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, cit., p. 49.

¹⁵ A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, cit., p. 101.

possibile? Un nome-larva per eccellenza, al pari di ‘medioevo’, che non indica nulla dell’impredicabile sostanza di ciò che nomina.¹⁶

Nel tentativo dunque di superare l’energia di soglia, nel tentativo cioè di passare dalla parola vuota all’essenza profonda della realtà, Caproni evita la nominazione, e ricorre a un’altra via. Dato che «la verità in assoluto è irraggiungibile» ci dice Anna Dolfi nella prefazione a *Il mondo ha bisogno dei poeti*, «allora, per approssimarvisi, non si può che ripetere. Ripetere e variare [...]».¹⁷ E qui aggiungiamo: *enumerare*. Solo «in questa geografia precisa / e infrequentata»,¹⁸ cioè solo in questo elenco cartograficamente minuzioso che il poeta ci fornisce, sembra venire a galla «la prova / unica – evanescente – / di consistenza»;¹⁹ prova che il nome non può dare.²⁰ Ecco dunque la risposta a quella domanda che era stata lasciata in sospenso: le due parti della poesia, una paesaggistica, l’altra filosofica, trovano organica sintesi in questo *tacere il nome* del «luogo preciso», come recita il titolo del componimento: il nome di Loco, un nome che, in sé, non indica niente perché indica ovunque; un *loco* che necessita di una enumerazione per trovare «consistenza» e uscire dall’anonimato del suo stesso nome. Pertanto, enumerazione e non-nominazione sono due strumenti attraverso i quali il poeta cerca di catturare la *res amissa*, che poi è anche la vera bestia in fuga: cioè la *cosa*, la *realtà*; che sempre – è detto – *non* è nella parola.²¹ A questo punto però, Samuel Beckett avrebbe affermato che «il pericolo sta nella nettezza delle identificazioni».²² E dunque facciamo calare la sera anche sulle suggestioni interpretative fin qui presentate. Infatti è giusto ricordare che, a ben vedere, anche l’enumerazione descrittiva di questa poesia non fa che procedere mediante *una nominazione operata dal linguaggio*. Per quanto l’uso del nome dei protagonisti del testo sia da Caproni evitata, il ricorso al linguaggio resta comunque una scelta, per forza di cose, inaggirabile. Ricordiamoci che il linguaggio crea sempre

¹⁶ Cfr. *La parola*: «Il nome non è la persona. / Il nome è la larva» (*OV*, vv. 1-2, p. 632). Cfr. anche *L’ónoma*, *ivi*, p. 569. Non altrettanto vacua sembra invece essere l’altra parte del nome, ‘Rovegno’, la cui etimologia è sostenuta dalle fragole, i lamponi e i mirtilli e tutti i frutti ‘di rovo’ che crescono all’ombra dei suoi boschi. Cfr. C. BETOCCHI-G. CAPRONI, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986*, a cura di Daniele Santero, pref. di G. Ficara, Pisa, Pacini Fazzi, 2007, lettera del 18 agosto 1954, p. 138. Cfr. anche A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, cit., pp. 120-127, dove si considerano le ripercussioni lessicali e le conseguenze semantiche operate nella prosa caproniana dalle atmosfere, dai colori e dagli elementi costitutivi di quel paesaggio severo e montano, i cui sèmi, come mostrato, non sono affatto estranei al linguaggio poetico di quegli anni e degli anni a venire. Si veda anche M. QUAGLINO, *L’«immagine significante»: metafore di Giorgio Caproni*, in *Nove Novecento. Studi sul linguaggio poetico*, cit.

¹⁷ A. DOLFI, *Le modulazioni della voce tra interviste e autocommenti*, in G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 22.

¹⁸ *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*, vv. 25-26.

¹⁹ *Ivi*, vv. 29-21.

²⁰ «[...] è soprattutto *Il Conte di Kevenhüller* a variare il tema tormentoso dell’impotenza del linguaggio, la sua lontananza dalla realtà. I segni verbali non sono più strumenti del riconoscimento o della conoscenza, ma ‘tracce di uno smarrimento nei sentieri ignoti del noto’. Uno dei volti del male, della negatività, è proprio la parola. Caproni rovescia qui tragicamente ‘quell’ottimismo razionalistico’ novecentesco che ‘aveva creduto possibile dominare il mondo attraverso la lingua’. [...] Caproni ci vuole dire che la realtà è inconoscibile e che nella lingua, strumento che quella realtà vuole conoscere, si insinua il male che la demolisce. Il linguaggio cela anziché svelare, inganna anziché chiarire». (G. L. BECCARIA, *Le orme della parola. Da Sbarbaro a De André, testimonianze sul Novecento*, Milano, Rizzoli, 2013).

²¹ «La parola è ambivalente: anch’essa, come la porta, chiude invece di aprire, o apre su una chiusura, una impossibilità; il suo potere di limpidezza e di chiarificazione è un equivoco, o comunque un miraggio [...]. Le sue tradizionali funzioni sono sempre più ribaltate e smentite, sono un inganno; le cose sono ombre e le ombre cose: la parola è il mostro» (A. DEI, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992, p. 227).

²² S. BECKETT, *Disiecta: scritti sparsi e un frammento drammatico*, trad. di Aldo Tagliaferri, Milano, Egea, 1991, p. 19.

un *altro* universo, mai perfettamente sovrapponibile all'universo sensoriale che noi siamo soliti chiamare *la realtà*.²³ E allora, questo luogo preciso, saltato fuori per una sorta di triangolazione cartografica che sembrava perfetta, è solo suggestivamente Loco. Cioè: lo è in teoria, lo è sulla *carta*, e non mi riferisco alla carta geografica, ma alla carta che ospita le parole. Questo luogo preciso, in realtà, è soltanto il linguaggio, che nel tentativo profondo di additare una realtà esterna, addita sempre e soltanto se stesso. Ecco, è questa la tautousia della parola caproniana, che non comunica mai l'essenza altra delle cose che nomina, ma comunica soltanto, e sempre, l'essenza di sé. L'essenza della parola è la parola: l'essenza del linguaggio è sempre e soltanto il suo aver-luogo.²⁴ E se andassimo a Loco a verificare la correttezza dei riferimenti che Caproni ci indica nella sua poesia, dovremmo andarci tenendo sempre presente ciò che Anna Dolfi ricorda, e cioè che, a proposito della non sovrapponibilità di parola e realtà, Caproni portava come esempio «'quel ramo del lago di Como', sostenendo che chi si [fosse recato] *in loco* si [sarebbe trovato] 'di fronte a due paesaggi che non collimano'». ²⁵ Ecco dunque che ogni interpretazione chiara e inoppugnabile scivola e sparisce nella sera, nel crepuscolo, e diventa un'altra delle tante immagini *non finite di vedere*, come lo è quella dei due che «senza volto segano / legna, presso la carbonaia». ²⁶

E allora – ci dice Anna Dolfi – per poter continuare a scrivere, visto che ci si vede male, nell'oscurità della notte, e si è perduta la guida, non ci sarà che appoggiarsi più di sempre ai

²³ Cfr. A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, cit., p. 101.

²⁴ L'evento che a questo punto si prospetta e, al contempo, si *adombra* nei risvolti del componimento, supera di gran lunga l'analisi specifica che qui ci si è proposti di fare. Si potrà soltanto aggiungere, in modo sommario, che il rapporto ambiente-linguaggio, frutto di un'abile connessione – anzi: di un'*armonica* commessura – operata da Caproni nella penombra di questa poesia, permette il farsi strada di alcune domande archetipiche e fondanti per l'intero mondo occidentale, come ad esempio il rapporto fra natura e cultura; rapporto che, come Agamben evidenzia, trova la sua radice nella dimensione della Voce, la quale è mitologema originale della metafisica (cfr. G. AGAMBEN, *Il linguaggio e la morte*, cit., p. 105). 'Voce' è del resto proprio quella parola – da Caproni nascosta e, al contempo, evidenziata – che insieme a l'altra ('luogo') funge da chiave per una lettura *in umbris* – per una heideggeriana *Erörterung* – di questo testo. E se il plesso ambiente-linguaggio sembra 'essere detto' armonicamente e senza residui da quel peccato rifluire della parola sulla pagina poetica, è altresì da non scordare la permanenza, invisibile ma indelebile, del segno intermedio, del trattino, cioè del luogo di quella frattura originaria che, forse, è il luogo stesso dell'essere, cioè il luogo in cui il linguaggio poetico *ha luogo*. Agamben afferma: «Abbiamo visto che l'apertura originale del linguaggio, il suo aver-luogo, che schiude all'uomo l'essere e la libertà, non può essere detta, a sua volta, nel linguaggio. Solo la Voce ne mostra, in una muta meraviglia, il luogo inaccessibile e pensare la Voce è, perciò, necessariamente il compito della filosofia. In quanto la Voce è, però, ciò che sempre già scinde ogni esperienza di linguaggio e struttura originariamente la differenza di mostrare e dire, essere e essente, mondo e cosa, cogliere la Voce può significare soltanto pensare al di là di queste opposizioni: pensare, cioè, l'Assoluto. L'Assoluto è il modo in cui la filosofia pensa il proprio fondamento negativo. Nella storia della filosofia esso riceve vari nomi [...] ma, in ogni caso, il pensiero dell'Assoluto ha la struttura di un processo, di un uscire da sé che deve traversare un negativo e una scissione per far ritorno al proprio luogo» (ivi, p. 115). Per una approfondita lettura tematica di quel 'negativo' nella poesia caproniana, cioè del luogo della *morte* che il linguaggio poetico si incarica di ri-velare, si veda P. ZUBLENA, *La lingua, la morte*, Milano, Il verri, 2013. Sulla malinconia della morte e sul tema della perdita, colta anche nella sua dimensione di *perdizione*, cioè di smarrimento morale e vitale, cfr. A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, cit., in part. il cap. I.

²⁵ «Nella *Scatola Nera*, in un pezzo intitolato *Il quadrato della verità*, Caproni parlava della poesia [...] come della 'forma più alta e libera del linguaggio', come di 'una realtà distinta dalla natura', come di una sorta di altra e parallela realtà destinata a non collimare mai con quello che usiamo chiamare il reale. Osservava anche, a sostegno del suo discorso, che la forma di letteratura comunemente ritenuta più *aderente* alle cose, quella descrittiva, è non a caso la 'più impossibile delle forme letterarie possibili'. E portava l'esempio di 'quel ramo del lago di Como', sostenendo che chi si recasse *in loco* si troverebbe 'di fronte a due paesaggi che non collimano'» (ivi, p. 119).

²⁶ *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*, vv. 3-4.

fiocchi bagliori dei testi degli altri. [...] Non potendo trovare risposta al quesito sull'essere, si costruisce una diversa genealogia, tutta umana (e letteraria), che nella forma della citazione, della parodia, cerca di dire quanto non sarebbe altrimenti dicibile. 'Vuoto il mondo', come avrebbe detto Leopardi, rimangono i libri [...]. Solo che, a seconda che ci si collochi dall'una o dall'altra parte dello specchio, anche lo spazio della letteratura (unica vera casa [...]) appare ridursi: *in nessun luogo* (neppure in terra di letteratura) è rimasto uno spazio abitabile. Non potrà allora, il modernissimo Caproni, che spingersi nei luoghi dell'insignificanza, là dove si può parlare solo del potere sottratto, destituito alla stessa parola.²⁷

E dunque, al termine di questa ricognizione, imprevedibilmente siamo approdati in un *loco* che è il non-luogo della parola²⁸. Del resto, lo stesso Caproni aveva tentato di far desistere i suoi esegeti da certi inutili esercizi da agrimensore, ma non eravamo ancora preparati a comprenderlo. Adesso è opportuno rileggere quel monito; qui, però, rimasto inascoltato.

VERSI CONTROVERSI²⁹

Erba felice.

Mare
sempre di fortuna.

Luce.

Vivi spari di luce
negli occhi ingombri di boschi
e di gabbiani...

A un passo...

A un passo da dove?...

Il *dove*
non esiste?...

Esiste
- fra la palpebra e il monte -
tutta quest'erba felice
di nessun luogo...

Tutto
questo inesistente mare
così presente...

²⁷ A. DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, cit., pp. 52-53. Il corsivo è mio. Si noti, per inciso, che anche nel caso della poesia *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*, Caproni non manca di appoggiarsi al testo di un altro (qui Agamben), accludendo a fine volume una chiarimento sulla *genealogia* dell'ultima strofa.

²⁸ «[...] il luogo del linguaggio, è, cioè, un non-luogo» (G. AGAMBEN, *Il linguaggio e la morte*, cit., p. 71).

²⁹ G. CAPRONI, *OV*, tratta da *Il Conte di Kevenhüller*, pp. 621-622. È questa l'ultima poesia della sezione *Asparizioni*, e dunque il testo che immediatamente precedente e introduce *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*.

Godilo...

Godilo e non lo cercare
se non vuoi perderlo...

Là,
fra la palpebra e il monte.

Come l'erba...

Là in fronte
a te, anche se non lo puoi arrivare...

Negalo, se lo vuoi trovare...

Inventalo...

Non lo nominare...

Per concludere questa ricognizione, si aggiunga soltanto il richiamo all'evidente legame speculare che intercorre tra la poesia *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione* (L) e *Abendempfindung* (A), che dà il titolo alla sezione intera. Sono poesie sorelle e speculari per precisi richiami e ribaltamenti: 1] un «è detto», di derivazione agambeniana, che ricompare nel primo verso di A (mentre in L stava nell'ultimo); 2] un'altra insistita enumerazione in A, in cui si adombrano un fiume e un monte non chiamati per nome (nominati entrambi nell'enumerazione di L); 3] infine, in A, un'esplicitazione del tema metalinguistico, mentre in L solo un suo richiamo nascosto, evidenziabile oltrepassando il velo d'ombra contenuto nella larva di un *Nume*, che sarebbe il Nome.³⁰ Molte altre sarebbero poi le suggestioni da evidenziare in L, come per esempio il richiamo alla radura, contenuto nel riferimento alla carbonaia (spiazzo aperto in mezzo a un bosco, dove i carbonai accendevano appositi fuochi per produrre carbone); il concetto di *radura* quale spiazzo boschivo rimanda al luco romano, dal lat. *lūcu(m)*, cioè una radura del bosco dove giunge la luce, con la stessa radice di *lucēre*, splendere, illuminare; è chiaramente visibile, in filigrana, la possibilità di una connessione a certi importanti temi heideggeriani, che però restano, in questa sede, ancora del tutto da dimostrare (ma l'anello di connessione e di mediazione può ancora trovarsi in Agamben). Del resto, l'azione dei due misteriosi individui che presso il fuoco, in mezzo alla radura, «segano legna», sembra anch'essa un'immagine emblematica, proprio per quel movimento di scomposizione e sottrazione dal mondo (dal reale) di ciò che in seguito sarà destinato a trasformarsi in carbone oscuro, luce futura. Ma sul possibile significato di questa suggestione nulla di preciso può ancora essere detto.

³⁰ cfr. *Abendempfindung*, ivi, p. 631.

Oswaldo Frasari

Con Antonio Moresco

Conversazione sulla fiaba e sulla letteratura

La conversazione che segue si è tenuta il 12 Settembre 2014 presso il Chiostro di San Domenico in Piedimonte Matese, in occasione della II Edizione del *Festival dell'Erranza*, e si inserisce nell'ambito del mio lavoro di tesi sulla funzione della fiaba nei testi di Antonio Moresco.

Come emerge anche dalla conversazione, alcuni elementi caratterizzanti il genere della fiaba assumono nelle opere di Moresco una funzione specifica che contribuisce a restituire l'immagine della letteratura come attraversamento di un luogo ignoto, in continua metamorfosi e potenzialmente destabilizzante. In particolare, l'introduzione degli elementi fiabeschi-perturbanti all'interno dei romanzi da me presi in esame (*Fiaba d'amore*, *Canti del Caos* e *Gli Esordi*) dimostra la volontà dell'autore di recuperare la forza evocatrice originaria della fiaba, quando essa ancora non sia stata depurata da elementi sinistri o violenti: la capacità di raccontare il mondo attraverso l'indagine dei tabù, degli aspetti più scabrosi e osceni dell'umanità.

Sul piano della costruzione dei romanzi, invece, la potenzialità destabilizzante della fiaba si è conservata in più direzioni. La scoperta di forme e immagini irreali nella narrazione produce effetti stranianti sul lettore: l'opera diventa spazio esperienziale in cui nulla è scontato e prevedibile, mentre la materia straordinaria coesiste con stati e condizioni del tutto ordinari. La trama si sviluppa su un impianto privo di coordinate chiare, fuori da un genere letterario definito che possa facilitare la comprensione degli eventi, o creare delle aspettative da soddisfare, e per questo si snoda lungo un percorso dai confini incerti situando la produzione di Moresco nella sfera di una letteratura non rassicurante. A tal proposito, emerge nel dialogo l'idea che tramite un certo tipo di narrazione si possa stabilire tra l'autore e il lettore un rapporto di parità in cui il secondo non è tratto al riparo dal rischio, dall'avventura e dai pericoli al pari del primo; per l'autore, infatti, la scrittura non è una zona franca e come la vita è attraversata dal caos, dal male e dalla violenza: rimuovere questi elementi significherebbe, infine, mentire. Per Moresco la realtà è composta da forze in tensione e a tale tensione è rivolto il suo sguardo di autore, come suggerisce un passaggio sulla composizione delle stelle tratto dalla conversazione: «Il sole, per esempio, che è una stella determinata dalla compresenza di due spinte contrapposte, una centrifuga e una centripeta. La forza centripeta tende a fare precipitare i gas incendiati verso il nucleo, diciamo così della fornace. La forza centrifuga tende invece a far fuggire i gas verso l'esterno. I fisici dicono che se ci fosse solo una di queste due forze, cioè quella centripeta, il sole durerebbe una settimana soltanto. Ma anche se ci fosse solo l'altra avrebbe breve durata, perché questi gas si disperderebbero rapidamente nello spazio. Invece, siccome ci sono tutte e due, dura

quattro, cinque miliardi di anni. Nella nostra vita, anche se noi non lo percepiamo e vediamo solo la forza centrifuga, agiscono tutte e due queste forze».

Antonio Moresco è nato a Mantova nel 1947. La permanenza in un collegio religioso durante la sua infanzia e la militanza nella sinistra extraparlamentare negli anni della giovinezza sono state per l'autore esperienze formative profonde, che ritroviamo declinate nel romanzo *Gli Esordi*.

Del 1993 è la pubblicazione del suo primo lavoro, che comprende tre racconti: *Clandestinità*, che dà il titolo all'opera, *La Buca* e *La camera blu*. Il romanzo breve *La cipolla* è pubblicato nel 1995. Si avvertono in quest'opera alcuni tratti del modo di narrare di Moresco che contraddistinguono i lavori successivi. Le due opere confluiscono nel 2012 in *Il combattimento*, seguite dal racconto *Il re*.

Il progetto letterario più ambizioso è *L'increato*, una trilogia monumentale che si conclude con la pubblicazione dell'opera *Gli increati*. Il romanzo inaugurale del progetto è *Gli esordi*, pubblicato da Feltrinelli nel 1998 e riedito da Mondadori nel 2011. Il secondo romanzo della trilogia è *Canti del caos*, anch'esso oggetto di una complessa storia editoriale; la prima parte è stata infatti editata da Feltrinelli nel 2001 e la seconda da Rizzoli nel 2003. Viene poi pubblicato in versione completa da Mondadori nel 2009. Di notevole interesse sono anche altri scritti come una raccolta di lettere non spedite intitolata *Lettere a nessuno*. La raccolta è stata pubblicata nel 1997 e ripubblicata con ampie aggiunte nel 2008. La breve biografia *Zio Demostene*, edita nel 2005, viene poi ampliata e ripubblicata con il titolo *I randagi*. Il romanzo *Gli incendiati*, pubblicato nel 2010, è vicino per caratteristiche stilistiche e contenuti ai romanzi della trilogia. Da segnalare è anche il «libriccino di fiabe» per bambini dal titolo *Le favole della Maria*, edito nel 2007 e vincitore del Premio Andersen 2008 per la sezione «Miglior libro 6/9 anni».

Nel 2013 pubblica *La lucina* e nel 2014 *Fiaba d'amore*.

Per il teatro sono da menzionare *La Santa*, pubblicato nel 2000 e *Merda e luce*, edito nel 2007.

La produzione letteraria di Antonio Moresco investe anche il campo della saggistica: *La visione. Conversazione con Carla Benedetti*, edito nel 2009; il saggio composto secondo una struttura dialogica affronta temi della letteratura non mancando di attraversare tematiche esistenziali o soffermandosi su aspetti tecnici propri della narrativa.

Nel 2003 ha fondato, insieme ad altri scrittori, il blog collettivo «Nazione Indiana», che ha lasciato due anni dopo. Nel 2005 ha fondato, insieme ad altri autori, la rivista telematica e cartacea «Il primo amore», tutt'ora attiva.

O.F. Cominciamo dalla funzione della fiaba. Per te che cos'è? 'Fiaba' è una parola inserita nel titolo del tuo ultimo romanzo, e c'è qualcosa della fiaba anche nelle altre tue opere.

A.M. Alla fiaba sono arrivato quando ho scritto un piccolo libro per mia figlia bambina. Però la fiaba è una cosa che ho esercitato prima a voce, quando l'accompagnavo a scuola. Poi ho raccolto queste piccole cose e ne ho fatto con le mie mani un libriccino che per venticinque anni è rimasto personale e intimo. Ho scritto poi anche altre fiabe come quella intitolata *Storia d'amore di specchi* e poi quest'ultima *Fiaba d'amore*. Perciò mi rendo conto che nel mio lavoro questa cosa ritorna, e allora si vede che per me forse è un modo di rompere la maschera di ciò che si presenta come realtà, di sottrarmi alla condanna della narrazione cosiddetta realistica che domina in questa epoca con la pretesa di essere l'unica credibile e vera e che invece riesce a descrivere solo le superfici del mondo, non quello che si muove dentro. Ecco, la fiaba, a volte, con un solo passo, riesce ad arrivare là. Con la fiaba si riesce ad andare più in profondo, a far vedere anche l'impossibile che c'è oltre la maschera del possibile, a dire le cose senza entrare nel cortocircuito del riconoscimento speculare. C'è anche da dire che, se torno così spesso alla fiaba, è perché evidentemente c'era già qualcosa nel mio lavoro che, anche quando non si

chiamava fiaba, aveva forse degli aspetti fiabeschi. Io credo che in molti dei miei lavori ci sia questo aspetto fiabesco, che tende ad andare all'osso delle cose, a creare una durata mitica. Persino i miei libri più scatenati, più violenti, più estremi come *Canti del Caos* sono pieni di fiaba, anche se magari terribile e nera, oltre che di poesia e di canto. Si liberano là dentro dei personaggi... come la figura della bambina, ma anche certe figure efferate hanno l'estremismo e l'elementarità della fiaba, perché non bisogna dimenticare che le fiabe degne di questo nome non sono consolatorie, possono essere anche terribili

O.F. Volevo arrivare anche su questo punto perché oltre alla fiaba in sé, mi sembra di vedere proprio degli elementi fiabeschi: oggetti, nomi, immagini. Nei *Canti del Caos* i personaggi che prendono la parola, la voce che si fa voce narrante, è quasi identificabile già dal nome stesso. Penso al *Canto della donna con la testa espansa* oppure al *Canto della donna caudata*. E già questo è un indizio che poi fa scatenare tutto il «canto» e tutta la narrazione. Questo aspetto dei nomi connotativi mi interessa così come anche l'aspetto degli oggetti. Mi viene in mente la zampa di gatto negli *Esordi*, e anche alcune immagini come la donna in gravidanza che davanti alle fiamme di un rogo di rifiuti diventa trasparente ... c'è tutta una dimensione del fiabesco oltre al genere canonico, e c'è in questi oggetti e in queste immagini qualcosa di perturbante ... quindi come dicevi tu è anche uno strumento per andare in profondità e non stare sulla superficie del reale, dell'immediatamente percepibile.

A.M. Sono d'accordo se si intende per elemento fiabesco non un qualcosa che cerca delle isole non perturbate al di fuori e al di sopra della realtà caotica, violenta, dura, ma come espressione stessa di queste forze che ci sono dentro la vita. È vero anche quello che dici a proposito della nominazione. Io, per esempio, rifiuto quasi sempre una nominazione astratta. Non ci sono nomi e tanto meno cognomi, nei miei libri – questi li hanno in genere solo gli animali –, ci sono semmai nomi che vengono prima dei nomi, ispirati all'aspetto della persona, a quello che fa eccetera, come nelle fiabe: La bambina dei fiammiferi, Cappuccetto rosso, Cenerentola, Biancaneve, Il soldatino di stagno, La sirenetta ... La bambina dei fiammiferi, ad esempio, non sappiamo se si chiamava Francesca o Erica o Maria o qualcos'altro, si chiamava La bambina dei fiammiferi e basta. È un modo di saltare la definizione dell'uomo come solo animale associato ... Che molto spesso è una gabbia che ti impedisce di andare al cuore di quella stessa persona. Sottraendo questo aspetto, questo rivestimento, questo diaframma, con un gesto se vuoi primitivo, infantile, vado subito al cuore, alla dinamica intima, a ciò che quel personaggio può dare al mondo e a quello che vuole dire o cantare al mondo. Canta la sua storia, il suo dramma, la sua tragedia, non tanto e non solo come essere sociale cristallizzato e in qualche modo depotenziato da questa rete di connotazioni che ti permette di dare delle superficiali spiegazioni psicologiche o sociali o civili, che rischiano di essere una piccola gabbia narrativa. Perché vedere gli uomini solo come esseri sociali, civili, psichici eccetera vuol dire dimenticarsi della potenza che si scatena nella vita, nelle persone. In libri come *Canti del Caos* ci sono elementi fiabeschi e ci sono anche elementi di altra natura che in qualche modo si rilanciano l'un l'altro e

confliggono scopertamente anche dentro lo stesso libro. Poi ci sono cose tratte da notizie di cronaca, oppure scientifiche ... la storia del parassita che pilota il pesce eccetera ... Quindi: fiaba, narrazione, pensiero, poesia, scienza. Ecco, sono queste le forze che si muovono lì dentro, più che la riconoscibilità sociale e psicologica dei personaggi e tutte quelle cose lì.

O.F. Voglio soffermarmi solo un altro po' sulla fiaba per parlare della funzione perturbante che nelle tue opere si esprime anche attraverso le modalità narrative. Nel tuo modo di raccontare vedo una certa tendenza a risvegliare più che ad assopire... Ma se tradizionalmente la fiaba ha spesso una funzione di assopimento, di alleggerimento per chi l'ascolta, ho notato che invece nel tuo modo di scrivere che è irruento, un'irruzione che chiede al lettore di stare bello sveglio, gli elementi fiabeschi creano un certo turbamento che va in una direzione di ridestamento più che assopimento....

A.M. Sì. Intanto le vere fiabe sono spesso perturbanti. Quasi tutte le fiabe che conosciamo, da *Cappuccetto rosso* a *Biancaneve e i sette nani* sono al fondo terribili. Madri che ordinano di strappare il cuore alla figlia, genitori che vogliono divorare i figli ... La fiaba di Andersen *Le scarpette rosse*, ad esempio, è terribile. Certe volte le fiabe sono addirittura terroristiche e vengono usate in modo pedagogico sadico dagli adulti per annichilire e rendere obbedienti i bambini. Io sono rimasto sbalordito, ad esempio – la cito anche in *Lettere a nessuno* – da quella brevissima fiaba raccolta dai fratelli Grimm del bambino che disobbediva alla mamma e che per questo il buon Dio fa ammalare e morire. Ma neppure quando lo mettono sotto terra questo bambino si arrende, tanto che continua a mettere fuori il braccio. Lo ricoprono di nuovo con la terra, e lui di nuovo alza il braccio. Finché la mamma deve andare alla tomba e «batterlo sul braccio con una verga», finché il bambino non alza più il braccio ed «ebbe finalmente pace sotto terra». Mai letto niente di più agghiacciante. La fiaba a volte viene usata dagli adulti anche come una forma di violenza nei confronti dei bambini, e quindi c'è anche questo sadismo nella fiaba degli adulti. Io questa violenza ho voluto farla venir fuori non solo dagli adulti ma anche dai bambini, da quelli che a volte sono le vittime nelle fiabe. C'è anche il bambino che dice la sua raccontando la violenza subita. In un modo o nell'altro, la fiaba è spesso perturbante. Solo ultimamente è diventata una cosa bellina e rassicurante ... *En passant* ti racconto una cosa che secondo me è molto grave. Non so se tu sai che adesso le fiabe in molti casi vengono censurate. Io ho comperato l'anno scorso, per la mia nipotina che aveva cinque anni, un libro dove c'erano le fiabe più note. Ho sfogliato il libro e sono rimasto sbalordito. Le fiabe sono state censurate! Ti faccio un esempio: Cappuccetto Rosso ... Sai che alla fine c'è quella scena alla Stephen King, il lupo con la cuffia da vecchietta che si mangia la bambina, la divora, e lei finisce nella pancia del lupo. Poi arriva il cacciatore che uccide il lupo, gli taglia la pancia e salta fuori Cappuccetto rosso ... Bene, non c'era più niente di tutto questo. Il lupo, tanto per cominciare, non è cattivo, perché è politicamente scorretto dirlo. No, non si può ... Quindi c'è questa stupidità ammantata di buone intenzioni, questa ottusità che stravolge anche i significati ... Il lupo è stato raffigurato nelle fiabe

come pericoloso e cattivo perché le persone ce l'avevano vicino alle case, assaliva gli animali, qualche volta persino gli uomini quando era affamato, era davvero un pericolo e per questo cercavano di ucciderlo. In questa nuova scellerata versione della fiaba invece il lupo non viene ucciso, Cappuccetto Rosso non viene divorata e non mi ricordo che pastetta fanno alla fine per concludere in modo edificante il tutto. Insomma, il male non c'è più, mentre le fiabe non ti nascondevano questo, non ti dicevano che non c'è il male nel mondo. Dicevano ai bambini: «Guardate che il male c'è, è fuori di noi e anche dentro di noi». E poi gli davano il più delle volte anche un percorso di salvezza però senza nascondere la presenza del male ... Di salvezza o addirittura di metamorfosi, di resurrezione, come nel caso di Cappuccetto Rosso che esce letteralmente dalla pancia del lupo come in una seconda nascita. Ti facevano vedere la morte e ti facevano vedere la possibilità di superare persino i confini del visibile e della morte. Dicevano la verità profonda e ti dicevano anche, come scrive Cristina Campo nelle sue bellissime pagine sulla fiaba, che l'eroe di fiaba si affida senza speranza all'insperabile e che la fiaba inizia là dove finisce ogni speranza terrena. Entravi subito in un regno che prendeva di petto il male, ma ti diceva anche qualcosa di più, ti diceva che l'impossibile e l'indicibile e persino l'insperabile possono fare irruzione nella vita. Questa è la fiaba. Ma non è lo stesso che ha fatto anche la grande letteratura? Se noi prendiamo i libri di Melville, quelli di Dostoevskij... Non sono abitati dalle stesse tensioni?

O.F. Che sono un po' anche legati a questa funzione di riscuotere, di risvegliare....

A. M. Sì.

O.F. Ecco, mi viene in mente che c'è anche qui, in questo discorso della censura, una sorta di dinamica di assopimento ... Anche nella letteratura si sente questa volontà di tenere le cose assopite; non so, mi sembra che anche a livello istituzionale sia più accettata la questione consolatoria più che un coinvolgimento attivo del lettore ... Un lettore che sente di doversi mettere in gioco, di approfondire... È un discorso che va un po' fuori dall'idea dominante che c'è della letteratura.

A.M. Oppure va bene anche, specularmente, la letteratura che ti dice: «Il mondo è dominato dal male, siamo tutti malvagi, che bello! Non c'è un cazzo da fare, che bello! siamo tutti degli stronzi».

O.F. Terminale, diciamo.

A.M. ... Siamo tutti terminali... Che è l'altra faccia della consolazione.

O.F. Soluzioni semplici, insomma.

A.M. Soluzioni semplici e soprattutto consolatorie al ribasso. Mentre la fiaba molto spesso, come hai detto bene tu, è perturbante, mette in moto delle forze che sono in genere tenute nascoste o sopite.

O.F. Antonio, ora ti vorrei parlare di un aspetto che riguarda un po' la narrazione in sé, un aspetto che mi ha impressionato molto e che Carla Benedetti ha felicemente definito «voce d'autore» in riferimento a un certo tuo modo di scrivere. Mi riferisco a quando avvengono passaggi diegetici dalla prima alla terza persona o a quando c'è l'assenza di una mimesi. Come se la narrazione avesse un'unica radice tonale, un linguaggio narrante sobrio, lineare, che però appartiene un po' a tutte le

voci. Io penso che questa sia prima di tutto un'innovazione, non ho mai letto prima una cosa del genere, e la vedevo anche come una specie di blocco da cui poi si diramano varie voci innervate col loro tono, ma che partono da un nucleo unico, preciso ... e volevo chiederti il perché di questa scelta.

A.M. La risposta ultima, la risposta delle risposte è che di tutto questo troverai la spiegazione quando avrai letto *Gli Increti*, perché lì si porta alle estreme conseguenze anche conoscitive ... tutto questo arriva al nucleo fusionale dell'intero mio lavoro, se vogliamo chiamarlo così, dell'intero arco di quell'opera che ho cominciato a scrivere trent'anni fa con *Gli esordi*. È difficile per me comunicarlo con parole diverse da quelle che mi si sono offerte in quel libro, però diciamo che secondo me questa che sto cercando di darti è una risposta molto imperfetta rispetto a quello che troverai negli *Increti*. Però, tanto per avvicinarmi un po'... Sembra che l'unica caratteristica della materia, della vita, delle persone, delle cose, sia determinata dalla scissione continua che crea sempre nuovi individui, e quindi dall'espansione, diciamo così, dell'universo. L'espansione dell'universo porta una continua moltiplicazione degli esseri e dei corpi che lo popolano. In narrativa vuol dire descrivere gli uomini con le loro diversità, che molto spesso sono diversità sociali, sociologiche, psicologiche, insomma superficialissime, oppure con la produzione continua di antinomie concettuali. Invece c'è anche un'altra forza che è contraria. Io ho scritto una volta – non so se ti è capitato di leggere quelle pagine – di come sono fatte le stelle. Il sole, per esempio, che è una stella determinata dalla compresenza di due spinte contrapposte, una centrifuga e una centripeta. La forza centripeta tende a fare precipitare i gas incendiati verso il nucleo, diciamo così della fornace. La forza centrifuga tende invece a far fuggire i gas verso l'esterno. I fisici dicono che se ci fosse solo una di queste due forze, cioè quella centripeta, il sole durerebbe una settimana soltanto. Ma anche se ci fosse solo l'altra avrebbe breve durata, perché questi gas si disperderebbero rapidamente nello spazio. Invece, siccome ci sono tutte e due, dura quattro, cinque miliardi di anni. Nella nostra vita, anche se noi non lo percepiamo e vediamo solo la forza centrifuga, agiscono tutte e due queste forze. Anche se tutta la nostra cultura e la nostra lettura del mondo è tarata solo sulla seconda di queste forze. Non su quella che tende alla fusione. Ecco, io adesso potrei rispondere a questa tua domanda facendo un giro cosmico molto lungo e dirti che io vedo anche la forza fusionale, centripeta, che c'è nel mondo e anche dentro di noi, e che tiene unite le cose e le fa durare, non solo quella centrifuga, che poi nella narrazione realistica è la caratterizzazione dei personaggi nel senso che ognuno ha il suo nomino o cognomino, ognuno ha la sua professione, i suoi tic psicologici, sociali, eccetera. Ecco, io metto in campo tutte e due queste forze. Questa è adesso la mia risposta. Però quando vedrai *Gli Increti* ... Lì faccio un passo vertiginoso in avanti anche rispetto a quello che ti sto dicendo adesso. Però quello che mi hai chiesto mi interessa. Spesso ci si sofferma solo sull'aspetto, come dice Carla, «mimetico» ... In letteratura, ad esempio, si scimmiettano i dialetti, i modi diversi di parlare, quelle cose lì, per caratterizzare e rendere riconoscibili al ribasso i personaggi. Che sono cose che esistono, ma sono

estremamente superficiali. O in pittura ci sono quei pittori che anche nel passato avevano maggior successo perché dipingevano meglio le parure delle signore, com'erano conciate, i vestiti, le acconciature, i gioielli che avevano al collo, e così all'epoca le persone si riconoscevano come in uno specchio, riconoscevano la loro apparenza ed erano rassicurate e contente. Mentre i pittori di altro tipo, nei loro ritratti... Se guardi un ritratto di Rembrandt, di Goya ... Vedi anche l'anima del personaggio.

O.F. Antonio, rimanendo sempre sugli aspetti della narrazione: si nota quasi immediatamente in tutte le tue opere una certa attenzione ai dettagli. Il lettore non ha punti di riferimento chiari, si parte dal dettaglio di una certa situazione e poi c'è quest'esplosione narrativa, questo andare avanti con la trama. Vorrei chiederti due cose: perché questa scelta di partire dal dettaglio e se questa tua scelta di non dare coordinate al lettore rientra nella volontà di mettere in secondo piano la trama stessa. Come se la tua preoccupazione fosse incentrata su altro.

A.M. Istantaneamente io capisco, io sento che devo tirare via la terra da sotto ai piedi per cercare di avvicinarmi... Perché tutti quei parametri che sono stati dati come canonici nella narrativa sembra solo che ti avvicinino alle cose, ai personaggi, alla vita, però lo fanno al prezzo di allontanarti da ciò che è infinitamente più importante e centrale e che viene dimenticato o visto come impossibile e inenarrabile. A me invece interessa proprio andare nell'impossibile e nell'inenarrabile. È di questo che c'è bisogno, tanto più oggi. La mia è quindi una ribellione anche nei confronti di questa maniera di rimpicciolire il mondo con cui anche la letteratura è scesa a patti, per rendersi facilmente riconoscibile nella propria epoca. Però sono curioso di una cosa: cosa intendi tu per dettaglio? Fammi qualche esempio.

O.F. Mi viene in mente una scena, che mi è rimasta particolarmente impressa, negli *Esordi* dove c'è il protagonista che sotto le lenzuola trova una dimensione spaziale deformata, molto allargata, dilatata. Questo «modo» si trova molto spesso nei tuoi romanzi e crea un effetto straniante per il lettore che si sente disorientato. Io immagino che un lettore sia abituato ad avere chiari un personaggio, una trama, banalmente anche a seguire certe direttive come l'intreccio, lo scioglimento Nei tuoi lavori non vedo questo. Vedo una volontà di andare ad approfondire il dettaglio. Una dilatazione. E poco interesse per quel che riguarda il seguire una certa trama, una specifica motivazione che deve avere un protagonista per fare una cosa....

A.M. In quel senso la parola 'dettaglio' la capisco, nel senso che è una fessura. Un qualcosa che mi permette di andare oltre. Non è il dettaglio che calcifica. Come, per esempio, in quegli scrittori americani delle ultime generazioni che mettono in ogni pagina cinquanta marche di prodotti per caratterizzare un personaggio feticcio. Quelli sono dettagli che pietrificano. Non solo non aprono ma chiudono, schiacciano tutto. Scrivere per me è un'avventura, una scoperta per me prima che per il lettore. Quindi anch'io cammino in una terra di nessuno, nel buio. E, quando nella narrazione capisco che sto toccando qualcosa, non mi spavento, non mi fermo, ci vado dentro, allargo la fessura, la cruna. Come nell'esempio del lettone

che hai fatto. Si apre questa dimensione che non sembra possibile per il protagonista, che è completamente attonito. Non riesce a entrarci nel cosiddetto mondo visibile. Però nel mondo notturno, sotto quelle lenzuola, gli si aprono degli spazi che non riusciva a vedere da sveglia. In questo senso, sì. È un modo di raccontare che tira via la terra da sotto ai piedi, quella a cui siamo abituati. Altri avrebbero potuto raccontare la stessa vicenda in modo diverso, dando tutte le coordinate familiari, sociali, eccetera ... Tutte cose che danno l'illusione di avvicinarsi alla cosiddetta realtà, ma a prezzo di allontanarsene infinitamente. Io cerco di camminare su questa lama di rasoio. Te l'ho detto, ci sono delle fessure, delle crune. Quando quello che tu chiami dettaglio mi fa cruna, io mi ci butto dentro. Se invece è un tappo, io lo scavalco.

O. F. Sono punti di partenza, non di arrivo.

A. M. Sono punti di partenza, sono tagli nel mondo.

O.F. Ti chiedo l'ultima cosa e poi ti lascio in pace. Ho notato che in *Canti del Caos* c'è una narrazione lineare fino a quando, poi, arrivano queste «voci» che cominciano il loro canto. Mi sono chiesto se la narrazione lineare sia servita da cornice per questi personaggi, che hanno poi liberato il loro canto. C'è una cornice?

A. M. In realtà mi pare che non sia andata proprio così. Quando ho iniziato a scrivere il libro io non prevedevo la presenza di questi canti. Il libro doveva essere intitolato *Il Caos* e non prevedeva i canti. Poi, circa a pagina settanta-ottanta, mentre stavo parlando dell'investitore, del tutto non calcolato, mi è venuto l'impulso di farlo parlare, e siccome parlare non gli bastava, di farlo cantare. E dopo che uno dei personaggi ha cominciato a non stare più al suo posto e a prendere la parola e addirittura a cantare, si è sbalestrato tutto, si è creata una dinamica e una messa in avanti completamente nuova all'interno del libro. Non c'era più la descrizione di un caos ma il caos stesso, che prende voce e canta. A quel punto la narrazione viene messa in sofferenza, viene messa in metamorfosi. Il canto stesso è un motore di metamorfosi perché queste voci cantando spostano anche la trama stessa del libro. Poi la trama tende ad avviluppare di nuovo le cose e le voci, che hanno bisogno di liberarsi di nuovo e che si rilanciano e rilanciano anche tutto il resto. Quindi, probabilmente, senza saperlo, ho messo in luce questo conflitto che non è mai emerso con questa forza dentro un libro, l'ho reso visibile. La cornice è come una zona di contenimento della luce, però lei stessa viene messa in metamorfosi e diventa luce. Deve modificarsi per poter raggiungere di nuovo queste voci e cercare di nuovo, in qualche modo, di essere la loro camera di scoppio. Però poi loro si levano di nuovo e fanno venire fuori questo continuo sbilanciamento e questo allagamento. Credo che questa sia una caratteristica molto particolare di questo libro. Oltre alle cose che vengono dette e ai loro eventuali significati, lì viene presentata, vista, vissuta una battaglia, una guerra estrema, totale, all'ultimo sangue, che invece in genere viene occultata o semplificata o ridotta a gioco concettuale nelle opere letterarie.

O. F. Mi viene in mente, sempre per quel che riguarda la narrazione, che ci si sofferma sui processi. Ho sempre l'idea, quando leggo i tuoi lavori, che non si è

davanti a una ripresentazione di qualcosa che sta accadendo o è accaduto o accadrà, anche se c'è una dimensione temporale vorticoso ... Mi sembra che si stia su un piano molto dinamico, quasi un vivere, un attraversare un processo nel momento in cui si legge. Una specie di creare mentre si legge e non un leggere qualcosa che è già creato.

A. M. Anche per me era così mentre lo scrivevo, e quindi forse questa cosa arriva al lettore. Secondo me, un libro deve essere uno squarcio dove tu vedi anche una dinamica di forze. Quello che tu conosci lo conosci attraverso il rischio, l'avventura, il pericolo. Questa consuetudine, che lo scrittore deve stare nel posticino a lui prescritto, al sicuro, e da quel posticino sicuro e solo da quello gli è concesso di raccontare l'apparenza del mondo, per me non esiste. No, io non sono al sicuro. Noi non siamo al sicuro. Il mondo non è al sicuro. E io sono uno scrittore, non posso partire da questa mistificazione prima, nel rappresentare, nel descrivere il mondo. Quella è una menzogna dello scrittore, della letteratura, una menzogna consolatoria, che la scrittura si dipani da una zona franca. La scrittura non è una zona franca. È attraversata dal caos, dalla violenza, dal male, dalla luce, da tutto. Io non posso partire come scrittore esprimendomi attraverso la menzogna e cercare il rapporto con il lettore attraverso l'accettazione reciproca di una menzogna. Del fatto che tutti e due raccontiamo una menzogna e l'altro ti gratifica perché tu gli dai un'idea rassicurante e menzognera del mondo che lo mette al sicuro. È su questa complicità al ribasso che molto spesso si realizza l'incontro tra lo scrittore e il lettore. Io questo non lo voglio. Non lo voglio perché non sono un imbrogliatore.

O.F. Quella della lotta, del combattimento è un'immagine ricorrente nelle tue opere. C'è questo senso della voragine organica, di questi flussi, del dinamico

A.M. La lotta, ma anche l'immobilità della fusione, di queste due forze che confliggono tra di loro. Io devo farle vedere tutte e due queste forze. Prima ti facevo l'esempio dei gas in una stella. Come in un palloncino, i gas tendono a riempire tutti gli spazi, a espandersi, quindi fuggono verso i bordi. Io cerco di far vedere tutte e due queste spinte. Per questo tutto è sempre in lotta, in tensione, come dentro una stella. Anche l'immobilità. Come può essere l'immobilità di una stella, del sole. È frutto di una tensione assoluta. Così dovrebbe essere anche un libro, mi pare. Così sono io, così sono i miei libri.

Donatella La Monaca

«L'amara traversata dell'angoscia ad occhi aperti»: ¹Nicola Lagioia ed Evelina Santangelo
raccontano la contemporaneità

La letteratura ha un compito più piccolo e più ambizioso contemporaneamente: non evitare Auschwitz, ma fare in modo che persino dopo questi disastri della specie noi possiamo conservare la possibilità di riconoscerci ancora come umani. Di conseguenza, ribalterei completamente il motto adorniano in base al quale dopo i campi di concentramento non sarebbe più possibile fare poesia. Al contrario, solo alla poesia (all'arte in generale) è demandato il compito – orrore dopo orrore – di garantire la sopravvivenza spirituale della specie. Come diceva Broskij: chi disprezza la letteratura, commette un crimine antropologico, innanzitutto nei confronti di se stesso.²

Risuonano come una conferma di investimento intellettuale le riflessioni formulate da Nicola Lagioia a ridosso della pubblicazione del romanzo *Riportando tutto a casa*, una consegna all'esercizio conoscitivo della scrittura. Per quanto contaminata con le brutture della storia, la parola vergata sulla pagina, senza ostentazioni pedagogiche, è viatico di dignità e risarcimento etico.

Da un'altra angolazione Evelina Santangelo, rievocando la complessa gestazione del suo *Senzaterra*, la narrazione più compromessa con il dramma delle migrazioni, esprime con vigoria la «diffidenza» nei confronti di «ogni forma di realismo programmatico in opere di invenzione»³. Nelle considerazioni dell'autrice il «mestiere di scrivere» è, piuttosto, «un modo di interrogare l'esistenza, senza voler dimostrare nulla, perchè la letteratura non ha il compito di spiegare nulla. Permette di guardare il mondo che racconta da prospettive inedite e in questo senso è anche una forma di conoscenza, un modo per sperimentare l'esistenza e dare ad essa una forma possibile»⁴.

Attraverso cifre e percorsi diversi l'invenzione narrativa dei due autori, editi da Einaudi, accoglie le tensioni interiori e sociali della contemporaneità facendone deflagrare le contraddizioni più aspre senza mai venire meno, nella crudezza della testimonianza, alla spinta dell'agonismo etico. Raccontare con le armi bianche dell'immaginario i risvolti latenti, talvolta censurati, dei consessi umani significa per entrambi «allungare lo sguardo in universi che spesso rimangono fuori dal campo visivo e che hanno il potere di irradiare un senso oltre se stessi, imitando la vita, senza preconcetti o preclusioni, senza confezionare concetti esaustivi e, meno che mai, dire come vivere una vita»⁵. Attraversare il «fango» e le «scorie» del vivere contemporaneo scommettendo sull'«anello che non tiene», sul guizzo inatteso che scompagina impianti ritenuti imm modificabili, si è configurata nel tempo la qualità del

¹ E. Morante, *Sul romanzo*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1990, II, p.1515.

² R. Ferrante, *Intervista a Nicola Lagioia*, (www.mangialibri.com/interviste/intervista-nicola-lagioia), s.d.

³ E. Santangelo, *Da La Terramadre a Senzaterra. Il lungo rifiuto*, (www.evelinasantangelo.it), s.d.

⁴ M. Maugeri, *Intervista ad Evelina Santangelo*, «Letteratitudine» (2 aprile 2012).

⁵ Ibidem.

profilo intellettuale di ambedue gli scrittori in un polifonico intersecarsi di racconti, romanzi, interventi di militanza civica. Si dispiega nelle loro narrazioni una partitura di temi e forme diversamente modulata tra i linguaggi usurati, le convenzioni espressive dell'affresco societario e il lessico turbato, le movenze dissestate della rilettura coscienziale.

In particolare, l'affondo analitico su due dei romanzi cui, nei rispettivi cammini artistici, si lega un crocevia di maturazioni personali e letterarie, *Riportando tutto a casa* dello scrittore barese e *Non va sempre così* dell'autrice siciliana, si presta ad ipotizzare un itinerario virtuale che dal fondo limaccioso del degrado umano e sociale attinge, senza improbabili palingenesi, ad ipotesi inedite di rigenerazione.

Sembra disegnarsi idealmente, dal 2009 al 2015, date di edizione di tali romanzi, una parabola che dal racconto di chi «sopravvive» all'inferno collettivo, «riportando a casa» i frammenti di un'esistenza da ricomporre, approda alla «storia ribelle» di colei che alla «spaventosa ipnosi» contemporanea oppone il diritto di rivendicare come non «vada sempre così». Si può immaginare, dunque, un viaggio che, muove idealmente da *Riportando tutto a casa* e giunge, attraverso le tappe significative di romanzi come *Cose da pazzi* della Santangelo (2012) e la *Ferocia* di Lagioia (2014), a *Non va sempre così*, arricchendosi via via di ulteriori acquisizioni concettuali e artistiche, quali la plurivocità stilistica e la risemantizzazione delle topografie urbane, delle metafore animali. Assecondando tale chiave interpretativa si intersecano le voci di due tra gli interpreti più affilati di una letteratura che, pur nel tenace corpo a corpo con la realtà odierna, sa ancora postulare alterità possibili con i linguaggi dell'invenzione.

«Di un'esistenza trascorsa per intero nel proprio regno d'elezione non avremmo la possibilità di ricordare il minimo dettaglio - non ci sarebbe niente da riportare a casa, perchè niente ne sarebbe uscito». ⁶ Ruota intorno a tale riflessione, intessuta nel fitto ordito narrativo, la bruciante materia umana cui allude il titolo del romanzo di Nicola Lagioia, *Riportando tutto a casa*. Si distende, infatti, sul filo di una accidentata rievocazione, il cammino adolescenziale di quella generazione cresciuta tra le contraddizioni degli anni Ottanta, narcotizzata dal benessere economico, fagocitata tra le spire di una borghesia accecata dalla mania dell'accumulo, vittima di cellule familiari anaffettive. Proprio da ambienti domestici e sociali ostentatamente patinati, dall'abbondanza di oggetti, si generano nei giovani protagonisti di queste pagine, la sterilità affettiva, l'inasprimento emotivo, la strenua ricerca di un altrove in cui sperimentare le pulsioni più urgenti, spesso concentrate in rancori livorosi verso genitori assenti o tiranni, destinati a convertirsi in spinte autolesionistiche. Nel magma della sfrontatezza, della provocazione trasgressiva covano altresì le debolezze più disarmate, quell'intelligenza resa acuta dalle voraci letture infantili da cui scatta, la risalita dal baratro e il desiderio di ricostruirne le tappe, come accade al personaggio la cui voce narrante modula il racconto.

Dalla metà degli anni Ottanta al nuovo millennio si protrae il viaggio a ritroso che il protagonista compie nella memoria di un'adolescenza consumata, non in un «regno

⁶ N. Lagioia, *Riportando tutto a casa*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 151-152.

di elezione», bensì nei meandri di una Bari scissa tra l'opulenza crassa dei quartieri alti e il ventre incancrenito di periferie come Japigia, «supermarket di eroina a cielo aperto funzionante 24 ore al giorno». Discendere tra quegli inferi significa, di fatto, «venire in contatto con se stessi», con un grumo censurato di ferocia e fragilità: «Era come se tra quelle strade galleggiasse a uno stadio primordiale tutto ciò che nel centro cittadino si caricava di orpelli e di chiacchiere e di inutili giochi di specchi», si legge in uno dei passi rivelatori.

È al fondo di questo precipizio che il protagonista giunge, per poi risalirne la china impervia nel tentativo di ricostruire i contorni smagliati, di restituire volti e identità a quei compagni di viaggio smarriti nel tempo e nello spazio, nello sforzo strenuo di «riportare tutto a casa», di ricondurre tutto a un senso.

Si origina da tale ambizione un improbo scontro con le bassezze della città, dell'intero paese, incarnato più che nelle vicende attraversate, nella tensione della scrittura che fonde alla scaltrita tenuta narrativa, la temperatura alta del vissuto, la densità ragionativa della compromissione autobiografica. Scorre, in filigrana al travestimento romanzesco, il ripercorrimento della biografia dell'autore, degli snodi più ambivalenti di quegli stessi anni Ottanta, «belli, intensi, dolorosi», segnati, per sua stessa ammissione, dalla «scoperta della musica, del sesso, della droga, delle controculture», dall'esperienza di «sentimenti basici come amore, amicizia, odio, viltà, coraggio, senso di perdita e tradimento». ⁷ Lontano da trasposizioni speculari, lo scrittore attinge la sua linfa compositiva da tale vissuto, somatizzandone le contorsioni, nella cartografia urbana del capoluogo pugliese. «Mia città di nascita e mia Moby Dick personale, nel senso che laggiù ci sono tutti i traumi e tutti i tesori della mia vita», chiosa, riconducendo al legame fisico con quei luoghi la genesi del romanzo:

Ho attraversato Bari da cima a fondo, in quel periodo, e l'ho fatto con persone la maggior parte delle quali si sono poi perse per strada. Ecco. È il senso di colpa del sopravvissuto, indissolubile dalla pretesa arrogante di voler testimoniare per chi non può più farlo... è stata questa miscela di cose a far nascere *Riportando tutto a casa*.⁸

Nell'oscillazione narrativa tra il passato del ricordo e il presente della scrittura su cui si modula l'andamento romanzesco, rifluiscono echi di accadimenti mediatici, tendenze di costume, colonne sonore generazionali, eventi tragici, sempre però filtrati dalla specola privata a testimonianza di una nozione della Storia «che avanza come una corazzata su cui le unghie dei singoli lasciano un segno sempre più debole, poi invisibile del tutto»⁹. Si delinea così la fisionomia di un'Italia umbratile, straniata cassa di risonanza dei turbamenti giovanili e, al tempo stesso, spaccato impietoso dell'agire sociale. Esempio si offre, in tal senso, la deformazione narrativa con cui, nel segno della più stridente dissonanza, viene evocata nel romanzo la carneficina allo stadio Heysel di Bruxelles, «la prima notte in cui la morte e lo spettacolo salirono i gradini di una scala planetaria tenendosi per mano»:

⁷ R. Ferrante, *Intervista a Nicola Lagioia*, cit.

⁸ *Ibidem*.

⁹ N. Lagioia, *Riportando tutto a casa*, cit., p. 238.

Michel Platini iniziò a esultare come forse non aveva mai fatto in vita sua. La telecamera lo seguì mentre correva verso la linea di fondo e strinse sui suoi occhi scintillanti, il pugno chiuso alzato verso il cielo e la faccia... un sorriso impazzito di gioia che era uno schiaffo ai morti, ai vivi, ai sopravvissuti, agli stessi hooligan ma non alla somma di tutto questo.

Dalla sinistra mescolazione di esultanza e violenza si sprigiona, tra gli spettatori televisivi, «uno strano urlo così primitivo eppure così raffinatamente ambiguo», un condensato di «rivincita, spavento, amore per l'oscuro», che la scrittura dilata in una dismisura insensata, specchio dell'abiezione etica in cui può sprofondare la follia collettiva:

Così anch'io, senza sapere cosa stessi facendo, mi unii al barrito al grugnito al raglio che affratellava mio padre ai suoi amici al cupo risuonare che arrivava dai palazzi circostanti; un sisma fatto di sole voci che sembrava voler negare il male pur mettendo a sua disposizione un lungo ponte acustico che da Bari arrivava probabilmente su fino a Torino e poi di nuovo giù nello splendore tumefatto di Palermo e in questo grido che non aveva nulla di veramente ragionevole ma realizzava l'aspirazione potentemente *disastrosamente* umana di fabbricarsi una cattiva coscienza, sentii per la prima volta un lampante inaggrabile senso di appartenenza al mio paese.¹⁰

Con un procedimento stilistico destinato a consolidarsi nella *Ferocia*, la realtà contemporanea, pur nella concretezza delle coordinate spazio-temporali, sfigurata dalle contrazioni interiori, rifluisce nella narrazione in tutta la sua esacerbata dilemmaticità, complice la densità immaginifica della scrittura.

La struttura nevralgica su cui più implacabilmente si imprimono gli sfregi della storia umana è il territorio e, in particolare, le topografie cittadine, corpi scempiati dalla deriva morale delle società. Se lo «splendore di Palermo» è «tumefatto», il «devastante scenario di Cernobyl» si riconverte, nell'immaginario dei giovani protagonisti, in un «termometro forgiato a millecinquecento chilometri di distanza per misurare il livello d'intossicazione spirituale delle *nostre* città»¹¹. Proprio il fatale precipitare nel gorgo dell'«intossicazione spirituale» accomuna luoghi e individui in un'unica catabasi di cui la scrittura restituisce le sembianze adulterate. «Figli di operai, di cassintegrati, di professori universitari, di ferrovieri, rampolli di ricche famiglie industriali», come il ricovero che li accoglie nelle viscere di Japigia, recano sul volto qualcosa di «feroce, di rovinato». La stessa Rachele, legata al protagonista da un'iniziale spregiudicata leggerezza, rimane uncinata agli occhi del lettore per quella «sanguinante meravigliosa sporca imperfezione» da cui germinerà quasi cinque anni dopo nella *Ferocia*, la figura perturbante e sacrificale di Clara Salvemini. Risiede già tra le maglie più profonde del romanzo del 2009 il nucleo ideativo da cui sgorgherà anni dopo la gestazione del best seller del 2014, premiato in ultimo anche con lo Strega e imperniato su un groviglio di vicissitudini familiari esemplari delle sorti tragiche di un Sud della penisola in cui l'«orgia di potere» da «metafora» si è tradotta in «didascalia dell'esistente»¹².

¹⁰ Ivi, pp. 66-67.

¹¹ Ivi, p. 213.

¹² R. Ferrante, *Intervista a Nicola Lagioia*, cit.

«L'unica ideologia a cui il Meridione d'Italia si fosse mai davvero interessato era la necessità di trovare un rimedio adatto ai tempi per perpetrare se stesso»,¹³ si legge ancora, pedinando lo scorrere dei pensieri che scorta il protagonista nel «riportare a casa» i frammenti di un mosaico esistenziale scomposto.

Proprio tale nozione di un'Italia peninsulare in cui la corruzione, l'affarismo bieco si ergono a norma societaria, si amplifica nella reticolare orchestrazione compositiva della *Ferocia*, dilatando in respiro inventivo il tessuto di riflessioni del romanzo precedente. Si innesta, di fatto, sul palinsesto tematico e formale di *Riportando tutto a casa*, un percorso di maturazione letteraria che esita nello scatto ideativo, nell'intersezione dei piani narrativi, nella molteplicità dei punti di vista attraverso cui prende corpo la tramatura dell'ultimo romanzo.

Sullo sfondo di una provincia barese, contaminata dai liquami e dalle scorie propagati da anni di industrializzazione criminale, profanata nei suoi scorci paesaggistici più preziosi, si innesta, in un simbiotico patimento, un altro viaggio conoscitivo. In un rutilante andirivieni tra presente e passato è Michele il personaggio irregolare, inquieto, che si incarica della tormentosa ricostruzione degli eventi preceduti alla tragica morte della sorella Clara con cui ha condiviso un'adolescenza di traumi e legami viscerali.

Le ulcerazioni della contemporaneità permeano i livelli plurimi della scrittura, graffiante e ruvida nella mimesi lessicale della crudeltà di certi rapporti sociali, caleidoscopica nelle continue rifrazioni spazio-temporali, nelle scorribande vorticose nel vissuto dei personaggi, nello scandaglio impietoso delle loro ambivalenti interiorità.

Rientra nella conquistata spinta inventiva anche la carica immaginifica della narrazione, disseminata di figurazioni zoomorfe spesso al centro di apologhi allusivi o alle sotterranee dinamiche dei pensieri censurati dei protagonisti o alle sorti dell'ambiente naturale violato da incuria e speculazione.

Si mantiene al cuore dell'invenzione narrativa di Lagioia il trattamento descrittivo dei luoghi, volutamente riconoscibili nei rilevamenti topografici, eppure sempre piegati, da un uso interpretativo delle scelte espressive, ad offrirsi come spaccato giudicante della realtà.

La cartografia pugliese si disegna, in una significativa continuità da *Riportando tutto a casa* alla *Ferocia*, in una mescolazione di luci ed ombre allungate sulle periferie lussuose e corrotte, sul groviglio di diramazioni autostradali che serpeggia tra il capoluogo, la periferia di Taranto, «i campi tra Incisa e Montevarchi». Le coste, l'entroterra, le città vengono, risemantizzati dalle istanze dell'invenzione in una nozione di «paesaggio» che presuppone, come scrive Augé, «uno sguardo, una percezione cosciente, un giudizio e infine una descrizione».¹⁴

Gli scenari ritratti dall'autore barese campeggiano, con crescente protagonismo, nei racconti e nei romanzi, imponendosi alla ricezione del lettore per la carica inquietante della loro rappresentazione, diventando materia viva di confronto, alimentando uno scambio che ancora le parole di Augé traducono con efficacia: «Il paesaggio che la

¹³ N. Lagioia, *Riportando tutto a casa*, cit., p. 209.

¹⁴ M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p. 72.

lettura di quell'autore fa nascere in lui appartiene a entrambi: a lui lettore, perché è la sua immaginazione che risponde all'appello delle parole, e all'autore, perché è lui che ha lanciato l'appello».¹⁵

Sull'«insostenibile bellezza» dei paesaggi pugliesi evocati nel romanzo si sofferma Evelina Santangelo, consentanea allo scrittore nell'attribuirle «la forza di un atto d'accusa spaventoso contro il cinismo, la fame di possesso, l'istinto predatorio (non meno di quanto non lo sia il corpo di Clara cannibalizzato), proprio perché bellissimi, inermi e, a loro modo, contrari alle leggi di natura perché gratuiti».¹⁶ E da lettrice «capace di decifrare l'indicibile», coglie altresì nell'«intelligenza visionaria» di Michele, «sospettosa di ogni verità ufficiale», il grimaldello per «arrivare al fondo delle cose». Scorge nella sua rabbia la reazione verso «un mondo che, pur di garantire se stesso, la propria legittimità, ha cercato di ridurre alla ragione, alle sue ragioni, la sua connaturata (creaturale) capacità di cogliere connessioni impensabili, sfumature di senso in grado di scardinare la geometria millimetrica d'interessi, prevaricazioni, abusi che governa quelle vite».¹⁷

Serpeggia in queste considerazioni di Evelina Santangelo sul valore aggiunto della irregolarità conoscitiva del personaggio-chiave della *Ferocia* dinanzi alla «ragionevolezza più mortificante» del quotidiano, l'inquietudine creativa da cui muove la «ruota impazzita e viva» del suo ultimo libro, *Non va sempre così*. «Esser compresi in un comune anche se terribile destino fa sentire meno soli», recita una eloquente citazione di Claudio Magris tratta da *Utopia e disincanto. Storie, speranze, illusioni del moderno*, intarsiata con naturalezza nel tessuto narrativo del romanzo. Si disegna sul titolo coniato dallo scrittore triestino l'orizzonte di senso entro cui si evolve la vicenda, individuale e collettiva, ideata dall'autrice che, raccontandone la genesi, riecheggia in modo quasi testuale, le considerazioni rivolte alla «ferocia» societaria del romanzo di Lagioia. Allude, infatti, al «disincanto» di un'«idea sclerotizzata di società e di sviluppo che pur di garantire se stessa, pur di dissimulare la propria inettitudine, esige che ci si adatti alle circostanze, ridimensionando le proprie aspirazioni, rinunciando alle conquiste civili e sociali, e presentando questa condizione come un dato di fatto immutabile»¹⁸. Eppure, da tale scenario desolato si può rilanciare l'«utopia» della rifondazione. Nessun empito eroico, nessuna vocazione salvifica muove la «storia ribelle» della protagonista di queste pagine che, però, «non batte in ritirata» dinanzi ad una quotidianità costellata di mortificazioni delle aspirazioni professionali, di compromessi con le tensioni ideali, di delusioni affettive e relazioni effimere, in cui la mediocrità viene eletta a norma dell'esistere. Con il percorso vitale di questa donna, segnato dal naufragio matrimoniale e dalla repentina cessazione di un insegnamento precario, si intersecano i destini generazionali di un padre anziano dallo sguardo malinconico e svagato, con la «mania» di acquistare e collezionare oggetti e di una figlia dodicenne, Matilde,

¹⁵ Ivi, p. 73. Cfr. per gli interessanti spunti in tal senso, E. Conti, *Rifugi di fortuna e case-gioco: l'inafferrabile "ubicazione del bene" in Ammaniti, Falco, Lagioia, Massaron e Vinci*. In AA.VV. *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall'Ottocento a oggi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2014, pp. 81-91.

¹⁶ E. Santangelo, *La ferocia di Nicola Lagioia*, Speciali Einaudi, (www.einaudi.it), (Palermo, 11 dicembre 2014).

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ *Evelina Santangelo racconta Non va sempre così*, «Letteratitudine», (10 luglio 2015) letteratitudine.blog.kataweb.it

«ripiegata nel bozzolo colorato della sua stanza», «annichilita nella nudità acerba» delle sue contraddizioni adolescenziali. Un impianto societario avviluppato nei gangli del consumo, delle leggi del benessere materiale, della sedazione mediatica ruota intorno a tale microcosmo familiare condizionandone le dinamiche, violandone i già fragili equilibri ma anche, inaspettatamente, accendendovi sollecitazioni inedite. Dalla creatività non omologata di un operaio disoccupato zampilla l'embrione di «un progetto ecosostenibile», la costruzione di un veicolo a due ruote realizzato con materiale riciclato, non inquinante. La carica idealistica del tutto inedita di una simile prospettiva, riconducibile, peraltro, all'esperienza reale di un ingegnere israeliano, scovata dall'acribia documentaria della scrittrice, sferza come «un'improvvisa e violenta perturbazione metereologica» la vita della protagonista, offrendole un gancio provocatorio per sfidare un mondo in apparenza inamovibile.

Prende corpo, sulle quinte di questa storia di ordinaria lotta per la sopravvivenza, il ritratto di un'Italia culturale e politica, scorciato attraverso alcuni eventi epocali la cui memoria è affidata quasi sempre, nell'invenzione narrativa, alle rievocazioni paterne e agli scambi dialogici tra padre e figlia. Il passato pubblico della nazione si tinge di tragico nelle immagini dei «pilastri scheletrici della Banca Nazionale dell'Agricoltura (dicembre '69)» o della «maschera rossa tumefatta di Pasolini (novembre '75)», riemerse dal vissuto privato della protagonista, legate a figure centrali nella sua formazione etica come il «professor basco». Militante ambientalista di quel «formidabile strumento collettivo di trasformazione che era stato il Partito», anch'egli con le sue metafore botaniche, le sue vibrato orazioni civili, reca i segni tangibili del logorio che i tratti deteriori della contemporaneità hanno inflitto persino alle motivazioni più accese:

Vedere il professor basco arrancare con un mazzo di giornali sottobraccio tra le zone d'ombra e le chiazze di sole seminate disordinatamente lungo il viale dell'università dalle ceibe ubriache, che non sanno se perdere tutte le foglie o riempirsi di fronde e fiori, la disarmo, se possibile, ancora di più. [...] le sembra talmente invecchiato, con quei pochi capelli bianchi che gli pendono sulle spalle e i pantaloni di fustagno marrone, che le viene spontaneo immaginarlo come un'anima morta o, comunque, afflitta da qualche pena perenne.¹⁹

Sull'andirivieni di presente e passato, pubblico e privato, elettivo anche nelle strategie compositive di Lagioia, si innesta la continua oscillazione tra attese frustrate, speranze nutrite, cocenti disillusioni, che alimenta la vita interiore della protagonista entro cui convergono e si animano le figure degli altri personaggi. Ciascuna di esse offre una modalità diversa di interpretazione della realtà, dalla sregolata amica Milvia a Carlo che, con la purezza del suo progetto, restituisce linfa vitale all'affettività inaridita della donna, a quel padre dall'«aria scanzonata e svampita» che lo rende meno lucido e pure gli conferisce un'«immensa selettiva smemoratezza», controcanto narrativamente riuscito alla gravezza del ragionare di lei. Nell'orchestrazione di questo piccolo coro spiccano i pensieri e le parole di Matilde, corde sfiorate con accorta sensibilità dalla Santangelo per penetrare nel delicato e controverso universo adolescenziale, in quel «labirinto d'interconnessioni

¹⁹ E. Santangelo, *Non va sempre così*, Torino, Einaudi 2015, p. 75.

tecnologiche» avvolto nell'involucro di una «sua lingua cifrata, una sua simulazione di affetti»:

Sincronizzazioni di smartphone, i Pad, i Pod, computer, tutti i dispositivi che aveva facilmente estorto dalle tasche di suo nonno per rimpinzarsi di librerie musicali, caricare e scaricare miriadi di foto ritoccate o distorte in espressioni innaturali, taggare amicizie virtuali, chattare un'infinità di messaggi con un'infinità di sfoghi digitali condivisi con un'infinità di contatti che sembravano non aspettare altro che poter cliccare decine di “mi piace” a raffica su qualsiasi post di qualsiasi natura o incollare una qualche faccina triste, allegra, sghignazzante, per generare altri “mi piace”, altri sfoghi, altre faccine, come se il piacere stesse tutto lì, nel non spezzare quella fragile ragnatela virtuale, in quel tenersi costantemente, spasmodicamente in contatto nel chiuso delle proprie stanze.²⁰

Sin dalla scaltrita mimesi espressiva, la scrittrice mostra di riuscire appieno, senza apologie nè demonizzazioni, a «salire sulla navicella giusta» per penetrare nella stanza di Matilde, metonimia di una dimensione contemporanea dell'adolescenza che «prende la forma di una bolla, una galassia ... miliardi di stelle, gas, polveri orbitanti... perduta in qualche parte remota e inaccessibile dell'universo».

Senza pretese giudicanti, in linea con una scelta poetica che dagli esordi, con *l'Occhio cieco del mondo* sino a *Cose da pazzi*, si dispone all'ascolto interlocutorio della realtà, l'invenzione narrativa di Evelina Santangelo accoglie una pluralità di sguardi sul mondo e li interseca schiudendoli alla coscienza del lettore come domande aperte. Ed è una scelta compositiva che si esplica nell'intreccio dei linguaggi, plurivoci anche quando, come in questo romanzo, si riverberano da una voce sola, scortati da una riflessione esplicita sulle dinamiche dei processi espressivi.²¹ Esemplare, sin dalle prime pagine è il corpo a corpo con le sotterranee strategie manipolatorie dell'attuale retorica mediatica:

Ripensando alle ultime notizie che le era capitato di sentire, poco importa se per strada o in televisione, non riusciva a immaginare altro che plotoni di tenaglie pronte a strozzare le vite di un'umanità inerme, sciame di fumi tossici che incancrenivano l'aria, alghe assassine che infestavano le coste, plotoni di diseredati da ogni dove che minacciavano la quieta esistenza delle famiglie, nugoli di zanzare tigre con i pungiglioni infetti conficcati nelle carni, un'infinità di mali e malanni incombenti sulle esistenze di vecchi e bambini soprattutto, e di contro un intero catalogo di antidoti con i loro corollari di mali collaterali, disastri fisiologici, cui far fronte con altri antidoti-di-antidoti, altri mali, altri disastri che spingevano a chiedere quale fosse, in fin dei conti, il male peggiore.²²

Evelina Santangelo ricostruisce, così, intorno agli accadimenti quotidiani della protagonista, dal colloquio lavorativo fallito, all'impiego sfiancante di cameriera, nascosto sia al padre che alla figlia, l'odierno tessuto sociale e comportamentale denudato in tutti i suoi falsi miti.

In questo «universo di valori economici da salvaguardare», saturo di profili facebook che rigurgitano di «florilegi presi in prestito da Snoopy o da un qualche Coelho di

²⁰ Ivi, p. 40.

²¹ Sulle modalità con cui il plurilinguismo della scrittura di Evelina Santangelo, interprete della lezione bachtiniana, si volge, in modo esemplare in *Cose da pazzi*, ad «illuminare il mondo altrui cercando di parlare in una lingua altrui», mi permetto di rinviare a D. La Monaca, “La scrittura è un luogo irriducibile di libertà”. *Cose da pazzi di Evelina Santangelo* in «InVerbis. Lingue Letterature Culture», IV, 1, 2014, pp.121-130.

²² E. Santangelo, *Non va sempre così*, cit., p. 18

turno», di citazioni «sconciate», «impiccate sulla pagina» a commento di intimità ferite ed esibite, in questa «appropriazione indebita e condivisa», si infila indisciungibile anche la vita vera. Da quest'ibrido affiora, infatti, il culto paterno per ogni cimelio su cui si coaguli «un pezzo di Paese, la sua idea di paese» declinata, nell'epilogo del romanzo, in un ritratto materiale identitario del volto sano di una collettività che ha saputo convertire le rovine in risorse:

Tutte le cartine di tutte le autostrade d'Italia, gli orari delle linee ferroviarie, anche di quelle che col tempo non esistevano più; le collezioni di modellini d'aeroplani, macchinine, locomotive, transatlantici, comprati in edicola; tutti i numeri di «Selezione» dal 1948 in avanti, su cui si era fatto una «cultura», diceva alludendo a quello che aveva imparato sulla scienza, la storia, l'attualità; i gadget della compagnia di bandiera «che il mondo ci invidia», continuava a ripetere anche quando quella compagnia era agonizzante da anni; tutti i film di tutti i registi che avevano raccontato quel che lui non si stancava mai di riascoltare, la guerra, gli anni del dopoguerra, le città aperte, in ginocchio, i miracoli fatti a colpi di reni, le vite che cambiavano pelle, sorpassavano a rompicollo il vicolo cieco del bisogno a costo di schiantarsi, come il Gassman del *Sorpasso*, di cui conservava due copie rigorosamente in cassetta.²³

Analogamente, scorrono nella selva insidiosa dei social network attraverso gli sms, le mail, i post, le prime sconvolgenti passioni di Matilde. Si deve attraversare la palude ingannevole di queste realtà, per demistificarne le sirene e opporvi una reazione, sembra riaffermare la Santangelo, impugnando le armi bianche di linguaggi altri, interpretando così l'esercizio della letteratura che con l'«irriducibile libertà» della sua tensione conoscitiva, della sua non imbrigliabile vigoria immaginativa scompagina ogni prevedibilità:

Allora direbbe, come non esiste il cane-che vola così non esiste la – luna-nel-pozzo, giusto? E dunque nel mio modo di pensare alla luna e al mondo ci sarà anche quell'immagine irreali, senza la quale io e il mondo saremmo un pò diversi, non crede? Così sarà d'accordo con me nel dire che anche questa irrealtà farà parte del mio modo di pensare il mondo, e dunque anche di starci, e di agire. [...] Allora perchè non le diciamo queste cose ai nostri figli, non infiliamo le lune nei pozzi quando siamo ancora in tempo, invece di ridurli sempre alla ragionevolezza più mortificante?²⁴

Risuona nel crescendo di questo monito la spinta agonistica che sottentra a questo romanzo e, in modo sempre più identitario, alla scrittura di Evelina Santangelo, lo sprone a valicare il «simulacro convenzionale» della realtà, direbbe Elsa Morante, a smentirne le parvenze assiomatiche osando la risorsa della capacità di reinventarsi. In tal senso credere nel «miracolo dell'E-bike. Esempio di eccellenza, e anche dell'inventiva italiana. Economica ed ecosostenibile» significa rivendicare potenzialità rivoluzionarie a idee e strumenti diversi dall'arsenale schierato dalle leggi del mercato industriale, che non infliggano ulcerazioni irrimediabili all'equilibrio naturale già così minato del pianeta.

Allo stesso modo, scegliere ancora il mestiere di scrivere, equivale ad investire in pensieri e parole dissonanti dal coro dei codici usurati della massificazione, a generare sulla pagina immagini, finzioni allusive ad inediti mondi possibili, a ricordare, appunto, che «non va sempre così». Ed è all'esemplarità di figurazioni

²³ Ivi, p. 211.

²⁴ Ivi, p. 88.

inventive mutuata dall'ambiente arboreo che la Santangelo ricorre in uno degli apologhi più significativi del romanzo:

La *chorisia speciosa*, o «albero bottiglia» o «albero ubriaco», come lo chiamano in Argentina, è un albero pazzo. «Bellissimo, spinosissimo, capace di fioriture che sembrano orchidee, e pazzissimo» [...]. E la pazzia della *chorisia* stava, secondo il professore, nel fatto che raggiunta la maturità, mentre le altre piante si sintonizzano in un ciclo biologico preciso e unanime, «germogliano, fioriscono, fanno i frutti contemporaneamente», lei si prende la libertà di fare quello che le pare. O meglio, ognuna fa per sé. Una si riempie di magnifiche foglie, un'altra sfoggia frutti tropicali sontuosi, un'altra si carica di bacche pendule che sembrano bubboni, e ce ne sono alcune che hanno frutti e fiori ma niente foglie; fiori e foglie, ma niente frutti; frutti e foglie, ma niente... Così, a onor del vero, chi può dire con esattezza quale sia la biologia della *chorisia*... o quale dovrebbe essere.²⁵

La libera espressione di sé, la diversità, deve tornare ad essere principio elettivo del vivere sociale, dell'uomo comune come dello scrittore, purché però, non degeneri in solipsismo, in ostentazione narcisistica, purché le «*chorisie pazze*» non subiscano una «revisione tassonomica» che le trasformi in «ceibe speciose»:

una cosa di cui era rimasta solo la parte speciosa: bella, buona, valida solo in apparenza, seducente, ecco. E questo proprio mentre bisognava darsi da fare tutti, in modo compatto, per far procedere insieme, in maniera solidale, ideali, processo civile e sviluppo: foglie, fiori e frutti²⁶.

In questa ambizione alla cooperazione civica che torni a tesaurizzare le alterità in un agire comunitario virtuoso risuona l'utopia, non demagogica, profilata dall'autrice, la risposta, «strenuamente ottimistica», alle urgenze del contemporaneo. Del resto se «l'arte è il contrario della disintegrazione», ricorda ancora Elsa Morante, l'«utopia è il motore del mondo e la sola, reale giustificazione della Storia»²⁷.

²⁵ Ivi, p. 72.

²⁶ Ibidem.

²⁷ E. Morante, *Nota introduttiva* per il *Mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1971.

Giuseppe Lo Castro

Le corna o la mafia

Un topos letterario fra Sciascia e Camilleri

A sò memoria, e macari 'n basi a tutto quello che aviva liggiuto, era tradizioni 'n Sicilia che ogni delitto di mafia vinissi, in primisi, fatto passari come originato da 'na quistioni di corna.¹
'N Sicilia si muori sulo di corna, scrissi uno delle nostre parti.²

In uno degli ultimi gialli della serie del commissario Montalbano, Camilleri allude due volte allo schema classico del depistaggio di un delitto di mafia. Si tratta dell'individuazione dell'ingrediente stereotipo del poliziesco in veste siciliana, che ha radici in un immaginario diffuso e riconoscibile; e pertanto orienta il lettore verso una soluzione ampiamente prevedibile volta a smascherare il falso delitto d'onore. La fonte allusa nel discorso del commissario Montalbano è nel primo romanzo di Sciascia, *Il giorno della civetta*, dove con la consueta acutezza lo scrittore di Racalmuto individua un *topos* antropologico di grande effetto e di sicura presa sociale:

quei motivi passionali, cioè, che per la mafia e la polizia sono, in eguale misura una grande risorsa. Da quando nell'improvviso silenzio del golfo dell'orchestra, il grido 'hanno ammazzato cumpari Turiddu' aveva per la prima volta abbrivido il filo della schiena agli appassionati del teatro d'opera, nelle statistiche criminali relative alla Sicilia e nelle combinazioni del giuoco del lotto, tra corna e morti ammazzati si è istituito un più frequente rapporto. L'omicidio passionale si scopre subito: ed entra dunque nell'indice attivo della polizia; l'omicidio passionale si paga poco: ed entra perciò nell'indice attivo della mafia.³

A Sciascia interessa la messa in scacco dell'indagine mafiosa e il funzionamento dell'artificio privilegiato per mettere in ombra la natura del delitto. E lo stesso giallo non agisce tanto sul terreno della scoperta del colpevole, quanto sulla difficoltà per il lettore, una volta compresa la dinamica del delitto, di vedere soddisfatte e vittoriose le ragioni dell'inchiesta. Ostacoli e depistaggio assumono allora valore emblematico di un contesto sociale e di un universo anche politico che opera con successo per mantenere un regime di sopraffazione a scapito dell'affermazione della verità. Per Camilleri, attento alle necessità del giallo, pur non rispettandone sempre i canoni, al contrario, la soluzione mafiosa a scapito delle corna, appare il *plot* con cui confrontarsi, ma anche quello da variare immancabilmente. Da una parte, mettere in scena un delitto mafioso occultato dietro il delitto d'onore è per il lettore una facile soluzione, e dunque questo modello deve essere sovvertito. Dall'altra, la variazione risponde all'opportunità di introdurre con attenzione all'attualità di costume, nuovi temi, più intimi e meno prevedibili, della denuncia di una condizione mafiosa del territorio, attestata come uno sfondo. Così lo scrittore si serve con cura delle armi del

¹ A. Camilleri, *La piramide di fango*, Palermo, Sellerio, 2014, p. 84.

² Ivi, p. 151.

³ L. Sciascia, *Il giorno della civetta* (1961), Milano, Adelphi, 2002, pp. 37-38.

romanzo di consumo, e insieme lascia affiorare la sua matrice siciliana, una linea agrigentina lungo l'asse Pirandello-Sciascia, sotto le convenzioni e il disincanto di un romanzesco comico e di genere cui non è estranea la maniera.⁴

E tuttavia il punto di partenza di Camilleri è nell'orbita dello schema narrativo proposto da Sciascia. Il primo romanzo, *Il corso delle cose* del 1978, infatti, propone nella parte iniziale la negazione del potenziale mafioso del delitto:

- Delitto di mafia? Vogliamo scherzare? Il nostro è sempre stato un paese babbo, un paese stupido, qui gli omicidi in dieci anni, si contano sulle dita di una mano sola, e sempre si è trattato di qualche cornuto risentito, di interessi, di qualche ubriaco di cervello caldo.⁵

Dove non a caso, il primo e più comune potenziale omicida viene identificato con «qualche cornuto», mentre il paese omertosamente rubrica il delitto sotto l'etichetta «tutti fatti privati, personali». D'altronde più avanti nel testo l'ipotesi passionale si fa più esplicita e popolarmente condivisa: «Senti a me, Vassilicò, è una storia di corna»⁶. Così anche quando tutto si rivela agli occhi del maresciallo Corbo come un intreccio legato al traffico internazionale di droga, in paese si conclude invece confermando l'opinione di partenza:

Qua da noi si muore solo di corna⁷

Un'affermazione tanto più emblematica, pronunciata a chiusura del romanzo, perché conferma lo scacco giudiziario alla Sciascia su cui è costruito. La battuta, del resto, agli albori della produzione narrativa di Camilleri, segnala l'urgenza di questa citazione nascosta, che sarà riproposta, s'è visto, con un invito implicito a trovare il riferimento, nella *Piramide di fango*. Dunque siamo di fronte a una costante, che cela un nodo originario, quasi un principio generatore, nella scrittura d'inchiesta di Camilleri.

Se si giunge al primo romanzo della serie del commissario Montalbano il motivo è giocato in modo diverso:

Il morto non poteva che essere un appartenente alla cosca Cuffaro di Vigàta. Otto mesi prima probabilmente per motivi di delimitazioni territoriali, si era accesa una feroce guerra fra i Cuffaro e i Sinagra di Fela; un morto al mese, alternativamente e con bell'ordine: uno a Vigàta e uno a Fela. L'ultimo tale Mario Salino, era stato sparato a Fela dai vigatesi, dunque questa volta era toccato evidentemente a uno dei Cuffaro.⁸

⁴ Sulla comicità di Camilleri, carattere predominante della piacevolezza e del successo dei romanzi, hanno insistito quasi tutti i commentatori. Fra gli altri segnalo due formule efficaci: Natale Tedesco, ad esempio, ha proposto il «comico civico» (*Camilleri: il comico civico ovvero la carnavalizzazione della storia in 'piccole' storie in L'occhio e la memoria. Interventi sulla letteratura italiana*, Acireale, Bonanno, 2009, pp. 159-65) e Nino Borsellino ha parlato di «tragediatore», riconnettendo l'aspetto umoristico pirandelliano a un predominio dell'affabulazione e teatralizzazione (N. Borsellino, *Camilleri gran tragediatore*, in A. Camilleri, *Storie di Montalbano*, a cura di M. Novelli, Milano, Mondadori, 2002, pp. XI-LXI). Di «fusione» e «cortocircuito tra dramma e commedia, gravità e leggerezza, pianto e riso» ha parlato Antonella Santoro, che chiarisce come Camilleri sia insieme «serio» e «superficiale», «non volendo raccontare se non in modo ironico e non facendo sorridere senza inoculare uno spunto di riflessione» (A. Santoro, *Camilleri tra Montalbano e Patò. Indagine sui romanzi storici e polizieschi*, Napoli, Giuda, 2012, p. 7).

⁵ A. Camilleri, *Il corso delle cose* (1978), Palermo, Sellerio, 1998, p. 44.

⁶ Ivi, p. 98.

⁷ Ivi, p. 138.

⁸ A. Camilleri, *La forma dell'acqua* [1994], Palermo, Sellerio, 2013⁶⁴, p. 44.

Il contesto narrativo istituisce il quadro di un'evidenza anche ironicamente squadrata, da inchiesta di mafia; eppure alcuni elementi collaterali lasciano trapelare altre ipotesi. Da una parte, incontriamo una figura marginale, un ottantenne che vuole ammazzarsi «perché mia moglie mi mette le corna»⁹; poi si cominciano a delineare gli indizi a carico del perfetto capro espiatorio dell'omicidio, la bellissima Ingrid, moglie del politico democristiano morto in circostanze misteriose, che, stando all' informato giornalista Nicola Zito, «cornifica il marito con svedese semplicità e disinvoltura»¹⁰.

E tuttavia, questi accenni al lettore paiono costituire i segnali del più ovvio dei depistaggi, così la coscienza civile induce a seguire e accreditare la ben più probabile pista mafiosa:

«Quanto ci scommetti che è uno della latata di Cuffaro? Questo mese mi pare che tocca a uno di loro».
«Che mi vuole levare i soldi dalla sacchetta!» spiò ridendo il brigadiere. «Lei la scommessa l'ha già vinta».¹¹

E più oltre l'omicidio dell'avvocato Rizzo è così rubricato dal capo della scientifica, Jacomuzzi:

«Sicuramente è stato qualcuno che lui conosceva, un mafioso».

«Un mafioso, dici?».

«La mano sul fuoco. La mafia ha alzato il prezzo, domanda sempre di più, e non sempre i politici sono in condizione di soddisfare le richieste. Ma c'è anche un'altra ipotesi. Avrà fatto qualche sgarro ora che si sentiva più forte dopo la nomina dell'altro giorno. E non glielo hanno perdonato».¹²

Lo schema è però complicato ad arte: la politica collusa costruisce finte prove a carico di Ingrid, suggerendo il depistaggio di corna. E tuttavia mentre il delitto si rivela motivato proprio da ragioni passionali, viene aggiornato ad arte dall'imprevista variante dell'omosessualità. Questa forse deve gettare un'ombra su quell'aura di virilità e 'onorabilità' del potere politico-mafioso, ma sicuramente aggiunge un tocco di umanità e di delicatezza, istituisce la compassione del commissario e chiama in causa la compartecipazione umana del lettore, in un'inchiesta altrimenti votata all'abituale indignazione contro il crimine. Per di più, in questo romanzo, da un lato, il primo morto non risulta vittima di omicidio, ma di una fine in circostanze equivoche, poi spettacolarizzata e sfruttata a fini politici;¹³ dall'altro, nell'epilogo, con un'omissione 'a fin di bene', il depistaggio al contrario viene lasciato operare: la mafia sarà genericamente considerata responsabile del crimine, mentre Montalbano distrugge «tutte le finte prove a carico di Ingrid»,¹⁴ e lascia che il vero assassino, poi suicidatosi, non venga mai smascherato:

⁹ Ivi, p. 79.

¹⁰ Ivi, p. 104.

¹¹ Ivi, pp. 130-31.

¹² Ivi, p. 164.

¹³ L'interesse per uno svolgimento inedito è sottolineato dallo stesso Camilleri: «L'idea mi piacque, cioè l'indagine su un delitto senza assassino» (M. Sorigi, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 74).

¹⁴ Ivi, p. 185.

Vedi, i miei colleghi di Montelusa pensano, e non sarebbe ipotesi campata in aria, che ad ammazzare Rizzo sia stata la mafia. E io ho loro taciuto quella che credo sia la verità».¹⁵

L'articolazione complessa di questo finale svela un punto nodale della scrittura di Camilleri. Lo schema canonico delle corna che nascondono un delitto di mafia, non potendo funzionare in modo lineare sul piano giallistico, deve essere evocato e costantemente reinventato. Alla tentazione di rovesciarlo completamente per offrire al lettore il *plot* a sorpresa che serve a rendere imprevedibile la soluzione dell'enigma, Camilleri ricorre di rado, attento anche a sfuggire il rischio e l'accusa di avere ridimensionato la mafia, di avere costruito un'inchiesta siciliana da cui la vera emergenza civile risulterebbe assolta. Così la tendenza, sempre operante nelle inchieste di Montalbano, a una forma di impegno *politically correct*, spinge a mettere in campo un finale complesso e, in questo caso, a colpire la mafia proprio quando essa potrebbe essere scagionata dal delitto passionale.

Lo schema di alternanza dei morti in una guerra di mafia, proposto all'inizio della *Forma dell'acqua*, è alla base del racconto *Par condicio* dove si rivela un commissario Montalbano ancora alle prime armi, e dove la pista mafiosa occulta la trama di un sottile delitto passionale, che così spera di restare impunito. Lo scontro di mafia procede, infatti, con apparente tranquillità e ordinaria alternanza delle vittime («La partita era momentaneamente ferma sull'otto a otto»¹⁶), al punto da sembrare parte integrante della normale vita del territorio. Lo stesso commissario, predecessore di Montalbano, neppure vi fa caso, né più la contrasta, anzi ostenta quasi di desiderarla: «lasciali ammazzare tra di loro, non t'intromettere, è tanto di guadagnato per noi e per la gente onesta».¹⁷

L'inconsueta rottura dell'equilibrio («Ora stavano dieci a otto»¹⁸) produce una domanda di senso sull'anomalia: «Perché i Sinagra avevano ammazzato due Cuffaro di fila?»¹⁹. L'interruzione dell'ordinata sequenza della guerra fra cosche può sin da subito apparire il sintomo di una stranezza che solo una causale estranea potrebbe giustificare: «Forse con l'ammazzatina di Bompietro i Sinagra non c'entrano una minchia».²⁰ E così si giunge alla conclusione che l'ennesimo omicidio è in verità opera di una coppia adultera, occultata dietro la veste del crimine di mafia. In questo caso la sovversione del topos di partenza è pienamente compiuta.

Eppure si tratta anche stavolta dell'imitazione cosciente di una soluzione già realizzata da Sciascia. Questo l'inizio del racconto *Un western di cose nostre*, raccolto in *Il mare colore del vino* nel 1973:

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A. Camilleri, *Par condicio*, in *Un mese con Montalbano*, Milano, Mondadori, 1999 (I ed. 1998), p. 42.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p. 43

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 47.

Due cosche di mafia sono in faida da tempo. Una media di due morti al mese. E ogni volta, tutto il paese sa da quale parte è venuta la lupara e a chi toccherà la lupara di risposta. E la sanno anche i carabinieri. Quasi un giuoco, e con le regole del giuoco.²¹
Ma stavolta non è così.²²

Qualcosa nel rituale della guerra di cosche si inceppa, e l'andamento degli omicidi non segue le regole:

Il paese non capisce più niente di quel che sta succedendo.²³
Fino a riproporre il già visto *topos* del delitto passionale:
C'entrava manco a dirlo la donna.²⁴

Un insospettabile professionista, costretto dall'opposizione della mafia a rinunciare alla donna amata, imbastisce un tentativo di grandiosa e imprevedibile vendetta, proteggendosi sotto l'ombrello del conflitto in atto fra due cosche; ma alla fine, scoperto, soccombe. Qui è Sciascia a sovvertire se stesso, mettendo in scena una vendetta passionale, occultata dietro una presunta trama di delitti mafiosi. E tuttavia *Un western di cose nostre* si conclude con il ripristino dell'ordine mafioso, e l'abituale, spietata vendetta contro chi ha pensato con mossa velleitaria e sorprendente di poterlo battere; si restaura quindi la norma del potere pervasivo e intoccato, mentre le forze dell'ordine rimangono figure inerti, osservatori disincantati e impotenti della trama narrativa. Così una coltre negativa aleggia sul finale, laddove il lettore può persino solidarizzare col visionario professionista, insieme assassino e vittima.

Nella versione del racconto di Camilleri l'azione delle forze dell'ordine prospetta una fiducia nel valore ideale della legalità e la ricomposizione della trama delittuosa, affidata all'investigazione, lascia nell'ombra la mafia, il cui ruolo passivo non ha la potenza e la centralità che le conferisce Sciascia. Inoltre, in *Par condicio*, Camilleri finisce col riproporre il trito – e discutibile – luogo comune sulla mafia del rispetto e del codice d'onore. Ecco come Montalbano convince i Sinagra a consegnare omicida e complice, pena la vergogna e lo sputtanamento della cosca:

Vi sputtanerò tanto che non saprete più dove ammucciarvi per la vrigogna. Basterà che dica come sono andate le cose e voi avrete perso il rispetto di tutti. Perché dirò che nella vostra famiglia non c'è obbedienza, che regna l'anarchia, che chi ha voglia di scopare scopa con chi càpita, fimmine maritate o picciotte, che si può ammazzare liberamente quando, come e chi si vuole...²⁵

²¹ L. Sciascia, *Un western di cose nostre*, in *Il mare colore del vino*, Torino, Einaudi, 1973, p. 132. Il racconto di Sciascia è nelle corde di Camilleri, che nel 1984 ne scrisse la sceneggiatura per un adattamento televisivo in 2 puntate per la regia di Pino Passalacqua (Le circostanze biografiche sono narrate in S. Lodato, *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 245-46). Inoltre se ne fa esplicita citazione anche in *La banda Sacco*, romanzo di cui si dirà più avanti, che lo stesso Camilleri definisce in una *Nota*: «questo western di cose nostre, per usare un titolo di Sciascia» (A. Camilleri, *La banda Sacco*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 181).

²² L. Sciascia, *Un western di cose nostre*, cit., p. 132.

²³ Ivi, p. 133.

²⁴ Ivi, p. 134.

²⁵ A. Camilleri, *Par condicio*, cit., p. 50.

È la tentazione sempre in agguato nel narratore popolare di assecondare la riconoscibilità delle situazioni confermando opinioni comuni o pregiudizi. In questo caso Camilleri, altrove, come vedremo, più attento e critico, asseconda l'immagine autoassolutoria più volte proposta da una mafia tradizionale e contadina che rivendica una propria etica e onorabilità.

Come ha osservato Madrignani: «Alle spalle dei gialli di Camilleri e di Sciascia ci sono de Sicilie e due diagnosi politiche», e nello specifico: «Sciascia mette insieme i pezzi di un puzzle antropologico in cui il modello siciliano acquista una valenza simbolica che riguarda i mostruosi sviluppi della modernità e il nucleo oscuro della fascinazione del Potere. Camilleri all'inverso diffonde un mito ragionevole dell'isola tenendosi fermo all'hic et nunc dei suoi casi, alla loro quintessenza geografica e a una fede positiva nella ragione».²⁶ La Sicilia paradigma negativo del mondo di Sciascia dunque, di contro al siciliano – e positivo – Camilleri; la differenza è sostanziale e sottende due diverse idee di letteratura: da un lato, una scrittura che mira al profondo e indaga senza sconti né edulcorazioni nella condizione umana e sociale; dall'altro, una predilezione per l'intrattenimento, mai estranea alla piacevolezza del dettato narrativo. E comunque nella Sicilia riconoscibile, di maniera, dei romanzi di Camilleri si nascondono spesso casi giudiziari ai limiti della norma che spingono l'indagine fuori dal quadro, talvolta nell'ottica di un intreccio il più possibile articolato, talaltra nell'orizzonte di vicende private di interesse pubblico e generale. Anche nel racconto *L'avvertimento* il delitto di gelosia si cela sotto la parvenza di «quello che credevo un avvertimento mafioso».²⁷ Eppure, a dispetto di tante indagini in cui la pista mafiosa copre il delitto passionale, vale la pena sottolineare come Camilleri tenga a rivendicare quanto a Vigàta la norma del crimine sia collegata al tessuto mafioso del territorio: «da quando si trovava a Vigàta non era mai capitato un delitto cosiddetto d'onore, la facenna, a fiuto, a pelle, non lo persuadeva.»²⁸ È come se lo scrittore, attraverso il suo irreprensibile personaggio, dovesse giustificare l'anomalia siciliana dei suoi gialli, confermando al contempo le accuse alla mafia e sentendo il bisogno di non rinnegare il senso civile sciasciano del romanzo d'inchiesta sulla natura occulta e irrisolta del delitto mafioso.

Un atteggiamento duplice dunque, che deve salvaguardare la *suspense* del giallo senza compromettere la funzione civile del racconto, mentre comunque il lettore è consolato dalla piena fiducia nelle capacità investigative, etiche e anche nelle abilità politico-diplomatiche del commissario Montalbano e della sua squadra. La profonda differenza con Sciascia è che il poliziesco di Camilleri è, conformemente alle esigenze del genere, un romanzo con delitto a chiave e con soluzione, al contrario nel maestro di Racalmuto lo scacco dell'inchiesta è parte della denuncia sociale e della conferma di una società dominata da un potere negativo e vincente.²⁹ Tuttavia, quando concerne la mafia, l'inchiesta camilleriana non pare inchiodare i colpevoli,

²⁶ C. A. Madrignani, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 228.

²⁷ A. Camilleri, *L'avvertimento*, in *Un mese con Montalbano*, cit., p. 158.

²⁸ A. Camilleri, *Lettera anonima*, in *Un mese con Montalbano*, cit., p. 9.

²⁹ È lo stesso Camilleri a rivendicare le potenzialità di un'altra Sicilia e di un'altra forma del potere, irriducibile al dominio e ai disvalori mafiosi: «noi siciliani avremmo dovuto essere tutti dei Totò Riina. Se non lo siamo diventati, è perché abbiamo radici di onestà motlo forti.» (M. Sorgi, *La testa ci fa dire*, cit., p. 112).

salvo pedine minori: lo scenario, vale a dire il tessuto criminale del territorio può essere contrastato ma non è modificabile, pena l'evasione dal reale.

In Camilleri, il delitto passionale si presenta nelle vesti di un'eccezione, rovesciando quell'altro stereotipo che la *vox populi* proclamava in Sciascia e Camilleri ribadiva nel suo primo romanzo, *Il corso delle cose*: al «si muore solo di corna», Montalbano potrebbe replicare, salvo smentita successiva, «si muore solo di mafia». Il procedimento non è però univoco, e ciò giova a consentire a Camilleri di smentire se stesso e non offrire al proprio lettore una via preordinata nell'indagine, tenendo desta la tensione tra mafia e corna in buona parte dei romanzi. Nella *Gita a Tindari* l'ipotesi più scontata iniziale torna ad essere quella delle corna:

«Quindi tu pensi a una questione di corna?»

«Perché no?»

«E forse hai ragione.»

No, Mimì non aveva ragione.³⁰

L'indagine in questo caso si allarga e coinvolge senz'altro la mafia. Il lettore però non è attratto dall'ipotesi passionale, del resto subito smentita da Montalbano, e il giallo si trasforma in una satira oscura in cui la mafia si qualifica come un potere internazionale che esula dai ristretti confini di Vigàta. Qui la tensione investigativa è tenuta desta non tanto dalla necessità di smascherare il colpevole, quanto dal bisogno di scoprire in che modo e perché due tranquilli vecchietti siano stati coinvolti in un traffico oscuro e tutto da decifrare.

Compare allora un altro stereotipo con cui Camilleri fa i conti, con diverse varianti di prospettiva in differenti romanzi. Nella *Gita a Tindari*, e in sostanza a Vigàta e nell'intera serie di Montalbano, si propone una distinzione tra due mafie: la vecchia, ancora *soi-disant* dotata di un codice etico e la nuova, affarista senza scrupoli e senza limiti. L'elogio della vecchia mafia è però affidato al novantenne boss dei Sinagra, don Balduccio:

C'era una linea che non doveva essere passata. Mai. Pirchì passannu quella linea non c'era cchiù differenza tra un omo e una bestia³¹

Dando voce all'antagonista, Camilleri, pur sfiorandone la possibilità, non coglie d'altronde l'occasione di attribuire all'eroe negativo la potenza di un ambiguo portatore di verità scomode: la saggezza e l'austerità del vecchio Sinagra non supera il piano dell'anziano e lucido vecchio capo, abituato a comporre dissidi e a dettare legge con rivendicato giudizio. A Camilleri non resta – assumendo però il rischio di una temporanea adesione sentimentale a un ethos negativo – che correggersi, mostrando nei successivi fatti del racconto le doppie intenzioni, le aporie del comportamento e l'ideologia strumentale che le accompagna.

Don Balduccio Sinagra prende la parola anche nel *Campo del vasaio* del 2008, romanzo la cui trama giallistica, dopo un sogno-incubo iniziale, piglia canonicamente

³⁰ A. Camilleri, *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 68.

³¹ Ivi, p. 122.

le mosse dal rinvenimento di un cadavere: nelle modalità del fatto «Era come se la mafia ci aviva messo la propria firma».³² Anche qui però bisogna giungere alla conclusione che «Balduccio era estraneo, che si trattava di un depistaggio»,³³ e il delitto è opera passionale di una coppia di amanti a danno di un marito scomodo; e anche qui a un certo punto emergono due mafie: la vecchia utilizza un codice di comunicazione, che le garantisce consenso, la nuova agisce solo in modo cruento e terrorista:

la nova mafia spara a tinchitè, a dritta e a manca, a vecchi e picciliddri, indove capita capita e non si degna mai di dari 'na spiegazioni di quello che ha fatto.

La vecchia mafia, no: spiegava, cuntava, chiariva. Certo non a voci o mittenno nivuro supra a bianco, chisto no, ma a segni.

La vecchia mafia era maestra di semiologia, che sarebbi la scienza dei segni che servino a comunicare.³⁴

Siamo sempre sulla soglia di una maggior condiscendenza con la vecchia mafia. In più il commissario viene convocato da don Balduccio, che rivela la propria estraneità all'omicidio, stavolta senza un secondo fine personale, indirizzando nei fatti l'indagine verso i veri colpevoli. Alla fine al vecchio mafioso interessa «l'uso della liggi come 'na raffinata forma di vendetta, consistente nello sputtanamento pubblico» dei colpevoli.³⁵

La coscienza civile di Montalbano per un attimo vacilla quando i dubbi sulla colpevolezza del capomafia rischiano di apparire al suo vice Mimì e a lui stesso una difesa del criminale conclamato:

«[...] Balduccio Sinagra non è un delinquente mafioso e assassino?

«E che significa, Mimì? D'accordo è un assassino, ma se non è stato lui a far ammazzare ad Alfano, tu l'omicidio glielo vuoi accollare lo stesso? Dici che uno più o uno meno non fa differenza? La fa, invece».

«Che fai ti metti a difenderlo?»³⁶

A salvare i valori democratici e progressisti del protagonista e del suo autore era intervenuto però il ben congegnato e teatralmente comico *incipit* del romanzo, laddove Montalbano si trovava dentro un incubo in cui la mafia aveva preso il potere, il questore Bonetti-Alderighi si presentava all'alba a casa sua chiedendo protezione, e successivamente Totò Riina, nuovo capo del governo, proponeva all'interdetto commissario la carica di ministro dell'interno. A proteggerlo era Catarella, vera voce della coscienza («Catarella è come se fussi la mia cuscenza»),³⁷ giunto a minacciarlo di morte se accetta. Prendendo le mosse, dall'angoscia di un predominio vincente della mafia, e proseguendo con un'inchiesta erroneamente orientata verso la mafia, Camilleri può ancora una volta spostare il piano dell'indagine verso la soluzione privata, salvaguardando il buon senso civico.

³² A. Camilleri, *Il campo del vasaio*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 56.

³³ Ivi, p. 259.

³⁴ Ivi, p. 110.

³⁵ Ivi, p. 247.

³⁶ Ivi, p. 235.

³⁷ Ivi, p. 15.

La posizione sulle differenze, ma soprattutto sull'identità di fondo, tra vecchia e nuova mafia è chiarita e riassunta in modo esplicito nelle finali *Considerazioni sui capitoli* di un interessante romanzo interamente incentrato su una vicenda di mafia, *La banda Sacco*:

La "vecchia" mafia era composta da feroci assassini così come lo era quella "giovane". L'unica differenza tra le due mafie è che la "vecchia" aveva un suo delirante "codice d'onore". Il quale codice, però, non teneva conto alcuno non solo della vita, ma anche dell'onore delle sue vittime [...].³⁸

Nella serie del commissario Montalbano, la mafia si presenta – specie se si guardano tanti altri romanzi dove è pressoché assente, o vive come elemento di sfondo, contestuale e ambientale – come una possibilità dell'inchiesta da non escludere ma generalmente fuorviante. Al contrario, fra i romanzi di ambientazione storica, *La banda Sacco* costituisce un caso assai significativo e centrale per la comprensione dell'approccio di Camilleri al fenomeno. La vicenda mette infatti a tema una serie di episodi storici fino a un celebre processo, che Camilleri ricostruisce sulla base di una documentazione fornitagli dai discendenti dei protagonisti,³⁹ un po' come si è trovato a fare lo Sciascia dei *Pugnalatori* con le carte della famiglia Giacosa. *La banda Sacco* non gira intorno al problema, ma, al contrario, tematizza uno scontro sociale degli anni venti e trenta del secolo scorso tra interessi e prepotenze mafiose da un lato e la risposta rivoluzionaria di una famiglia contadina che si difende dai soprusi con la solidarietà di una parte del territorio dall'altro.

Come invita a notare Nigro,⁴⁰ nello stacco tra la fine del capitolo I e l'inizio del capitolo II del romanzo si condensa il riconoscimento di una realtà agente e determinante del territorio, che il capitolo II, intitolato appunto «Ma c'era la mafia», si incarica di delineare nei suoi modi di gravare sulla vita quotidiana e sociale:

Ma c'era la mafia.

Capitolo II

Ma c'era la mafia
Eccome se c'era.⁴¹

Quando Camilleri in quest'inserto si mette a descrivere la natura della mafia, il suo approccio è divulgativo, la presentazione del fenomeno nel suo carattere storicamente determinato è efficace, chiara, ma in gran parte ben nota. Il lettore medio vi trova conferma di alcune conoscenze acquisite, ricevendone comunque un quadro vivo della difficile vita quotidiana in contesto mafioso; e con ciò approva il senso civico dell'autore popolare. In più Camilleri si mostra attento a proporre una visione riconoscibile, ma al contempo aggiornata, in nulla solidale con le atmosfere degli

³⁸ A. Camilleri, *La banda Sacco*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 163.

³⁹ Così dichiara lo stesso autore nella *Nota* che chiude il volume: «Questa storia assolutamente autentica l'ho potuta scrivere solo perché Giovanni Sacco, uno dei sei figli di Girolamo, m'ha invitato a raccontare le vicende della sua famiglia fornendomi documenti ufficiali, scritti familiari, e anche gli atti del processo» (Ivi, p. 181).

⁴⁰ S.S. Nigro, *risvolto di copertina*, ivi.

⁴¹ Ivi, pp. 22-23.

stereotipi cinematografici e con un certo ammicciare al protagonismo eroico negativo della figura del mafioso. Camilleri racconta con coscienza civile, senza sbavature, non asseconda l'immaginario più trito, semmai lo contrasta, attento a non inseguire le facili piste sulla funzione vicaria di governo del territorio. Non appena ne osserva proprio il carattere di supplenza politica, e cioè, ad esempio, l'esercizio di una funzione di pacificazione delle controversie fra terzi, di contro all'assenza dello stato, subito ne rammenta anche il fondo pesantemente oppressivo:

Il capomafia 'nzumma si portava appresso diverse facci: ora s'ammostrava un pater familias bono e accomodante, ora un mediatore accorto e capaci, ora un giudice severo, cchiù spisso un boia firoci. Ma resta sempri e comunqi un esattore spietato.⁴²

La radiografia della «vecchia mafia» è condotta sottolineando soprattutto il ruolo di sostituto del potere giudiziario e dell'ordine pubblico. La capacità della mafia di coprire il vuoto dello stato è sottolineata e rafforzata da un uso intimidatorio della violenza a sostegno del giudizio, quest'ultimo insindacabile, ma al contempo da un uso dello stesso terrore a fini di arricchimento personale e soggezione dei contadini. Allo stato questo potere informale e invisibile ma pervasivo lascia le incombenze minori, quasi una concessione che ne sottolinea la subalternità:

I carrabbineri, contro la mafia imperante, possono fare picca assà, squasi nenti. Assistono impotenti a quello che capita. Arrestano a quilichi latro senza importanza che la mafia lassa apposta nelle loro mani, macari pìrchì ha arrubbato senza il so pirmissu. I mafiosi incutono scanto e lo scanto genera omertà.⁴³

L'icastica battuta finale riassume con efficacia stilistica il nodo sociale che il lettore già conosce e che il racconto si incarica di ribadire. La scrittura romanzesca di Camilleri, senza il vincolo dell'eroe Montalbano, giusto e integerrimo, si fa comunque più pungente e *La banda Sacco* mette in mostra una lettura più nel profondo della storia siciliana e delle cause originarie dell'affermarsi incontrastato del potere mafioso.

I Sacco si ribellano, ma lo Stato alla fine, indifferente o complice, si schiera con la mafia e ne decreta la condanna in un processo esemplare. Il paesaggio agrario siciliano risulta attraversato dalla licenza di colpire di un potere nascosto e terrorifico contro il quale le masse agrarie non possono sperare in alcuna protezione ufficiale. Gli eroi di questo romanzo sono i membri di una famiglia storicamente esistita, gli antagonisti irriducibili della mafia, coloro che non si rassegnano al sopruso e al ruolo di vittime predestinate:

La banda Sacco [...] è un'assoluta anomalia. Perché non è altro che il risultato di una somma fatta di prevaricazioni e persino di un omicidio ad opera dei mafiosi e da una quantità insopportabile di abusi da parte delle forze dell'ordine e della giustizia⁴⁴

⁴² Ivi, p. 24.

⁴³ Ivi, pp. 25-26.

⁴⁴ Ivi, p. 169.

Così autocommenta Camilleri nelle *Note ai capitoli*, sottolineando l'impotenza delle vittime, spesso vessate insieme dalla mafia e dallo stato connivente. Seguendo l'onda delle lotte agrarie di inizio secolo una famiglia di contadini organizza una forma di resistenza, mette in atto un contropotere, e in qualche caso pare sfruttare pratiche analoghe alla mafia al solo fine di combatterla, quasi in assenza di alternative. Di contro la serie di Montalbano nasconde, s'è visto, una società individuabile e stereotipata, in cui l'illegalità mafiosa è un dato d'ambiente, pressoché scontato, neanche drammatico, a volte quasi marginale. Certo Vigàta non è Palermo, la sua mafia si direbbe più arcaica, è un retaggio del controllo del territorio agrario che si sta modificando incrociandosi con altri, più grandi poteri, entrando a far parte di un contesto criminale internazionale, fatto di traffico di droga e altri traffici illegali, come il traffico di armi o di organi o le speculazioni finanziarie. È lo stesso Camilleri a specificare la propria lateralità di scrittore rispetto al tema:

Io sono uno scrittore, il mio universo non sempre e non tutto è contemporaneo. Per esempio, pur essendo stato coinvolto nella strage di Porto Empedocle qualche anno fa, ho scelto di non parlare della mafia di oggi perché io non credo di capirci, e poi c'è gente che ne sa e ne capisce molto più di me. Per me è interessante una certa mentalità mafiosa, e se rientra in un personaggio di miei racconti mi diverto a descriverla.⁴⁵

Della mafia a Camilleri scrittore interessa il retroterra, il sottofondo di mentalità diffusa e condivisa, la collusione e commistione col territorio, la sua natura di fenomeno che incide sulle vite private oltre che condizionare la dimensione pubblica e apertamente politica e criminale. E questo nella serie di Montalbano si compie senza apparenti distanze dalle stereotipie siciliane, le quali del resto sono essenziali alla produzione di soluzioni comiche. Lo ha chiarito bene Borsellino: «la mafia produce nell'opera di Camilleri effetti criminosi per suggestione, genera un'isteria comica anche quando le conseguenze sono tragiche. La presenza della mafia induce la mentalità del sospetto, mette fuori strada e copre anche per convenienza la verità di altri crimini nascosti nella criminalità esistenziale e passionale. [...] La mafia è un elemento costitutivo dell'opera di Camilleri, anche se è una falsa pista, collabora alla messa in scena del tragediatore e alla commedia dell'identità e dello scambio».⁴⁶ Nella *banda Sacco* però, il contesto e i condizionamenti mafiosi emergono con densità e centralità; e forse occorre anche distinguere un ultimo Camilleri che alla mafia è tornato con maggior rigore e comprensione, né possono sfuggire pagine profonde e intelligenti con cui la realtà criminale della Sicilia presente è osservata da uno scrittore chiamato ad essere sempre più intellettuale, ad esempio nell'intervista a Saverio Lodato.⁴⁷ In definitiva il pudore di un confronto con Sciascia, la

⁴⁵ S. Lodato, *La linea della palma*, cit., p. 109. Un atteggiamento analogo, teso a svelare il brodo di coltura sociale, Camilleri suggerisce per l'inchiesta giallistica sui grandi misteri nazionali: «È vero: sui grandi misteri italiani ai quali Sciascia pare riferirsi, e da Ustica a Piazza Fontana all'affaire Moro alla strage di Bologna non c'è che l'imbarazzo della scelta, sarebbe praticamente impossibile che i giallisti dessero una risposta, ma i giallisti oggi sono in grado di dire, di descrivere, di decrittare gli ambienti e le situazioni, il terreno di coltura insomma dal quale possono muovere i germi che portano appunto a Piazza Fontana o alla stazione di Bologna.» (A. Camilleri, *Difesa di un colore* (2003), in *Come la penso. Alcune cose che ho nella testa*, Chiarelettere, Milano, 2013, consultabile su <http://www.vigata.org/bibliografia/colore.shtml>

⁴⁶ N. Borsellino, *Camilleri grande tragediatore*, cit., p. XXIV.

⁴⁷ Si veda l'ampio capitolo *Tra mafia e mafiosi*, in S. Lodato, *La linea della palma*, cit., pp. 269-312.

preoccupazione di una cifra personale e la predilezione per la scrittura leggera, per l'intreccio e per i motivi comico-teatrali inducono Camilleri a fare del contesto mafioso diffuso lo sfondo per introdurre altri argomenti sempre di attualità, andando incontro ai gusti del pubblico e alle attenzioni del momento, prendendo posizione – una posizione sempre di buon senso civico progressista e di sinistra, aperta e nitida, ma senza contraddizioni, su temi di interesse sociale ed etico.

Un caso particolarmente interessante dell'attenzione laica ai temi morali della dimensione privata, che mette in luce la modalità della presa di parola di Camilleri-Montalbano, spinto fino ad una impostazione anticonvenzionale, è costituito da una ritrattazione. In un romanzo del 2013, *Un covo di vipere*, lo scrittore imbastisce un'inchiesta che ruota intorno a un incesto padre-figlia. In una *Nota* liminare a fine romanzo si ammette:

La scrittura del romanzo che avete in mano risale al 2008.

La pubblicazione venne allora rimandata perché troppo vicino a *La luna di carta* del 2004, dove non avevo avuto il coraggio di sviluppare fino in fondo un tema che continua ad essere di difficile trattazione come l'incesto. Qui mi ci sono provato.⁴⁸

Nel romanzo del 2004 una vicenda di mafia e di droga pare coperta dietro il delitto passionale, con tanto di morto ritrovato con la lampo dei jeans aperta e «lo stigliolo» che «pinniva fra le gambe».⁴⁹ Così Augello può a un certo punto ingenuamente sentenziare: «M'ero fatto persuaso ch'era un delitto passionale. Una storia di fimmine».⁵⁰ La mafia, che sarà alla fine riconosciuta colpevole, con mossa analoga a quella della *Forma dell'acqua*, è in realtà giunta troppo tardi all'appuntamento programmato perché il delitto è stato commesso per gelosia; e, a complicare l'intreccio, si tratta di una gelosia impreveduta, una gelosia incestuosa.

La scoperta sprofonda il commissario, e con lui trascina il lettore, nell'abisso di una situazione umana limite. È un tema spiacevole a cui si spinge il romanzo, e infatti la lingua a questo stadio quasi si arresta:

«Angelo avrebbe dovuto amare lei, vero?».

«Sì».

Era fatta. Trasire in quel sottobosco fatto di radici intricciati, di serpenti, di tarantole, di nidi di vipere, di erba sarbatica, di troffe spinose era stato facile. Penetrare dintra alla selva oscura non aviva prisintato difficoltà. Ma caminarici dintra esigevo coraggio.⁵¹

E più avanti Montalbano esita a definire la relazione fra fratello e sorella e lascia la parola alla donna colpevole:

«Nessuno doveva intromettersi nel vostro... nel vostro...»

«Che fa commissario?» disse lei in un sussuro. «non trova la parola giusta? Amore, dottor Montalbano. La parola è amore».⁵²

⁴⁸ A. Camilleri, *Un covo di vipere*, Palermo, Sellerio, 2013, p. 261.

⁴⁹ A. Camilleri, *La luna di carta*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 31.

⁵⁰ Ivi, p. 252.

⁵¹ Ivi, pp. 247-48.

⁵² Ivi, p. 248.

Come ha notato Merola, in Camilleri, la torsione della «materia siciliana» e del giallo verso gli effetti comici d'intreccio induce a un'apparente riduzione del male, così «la mancanza di fiducia nell'esistenza del Male è in realtà reticenza, sia che non vengano ritenute degne d'interesse le banalità di cui sono colpevoli i professionisti del crimine, sia che invece le maschere nude di Camilleri non abbiano da confessare se non la propria intimità e chi le inquisisce alla fine sia costretto a scegliere tra una compassione di cui sarebbe bene vergognarsi e la vergogna della propria indiscrezione». ⁵³ L'inchiesta in Camilleri si fa indiscreta proprio quando – e perché – non tematizza tanto i problemi del sistema criminale pervasivo del territorio, che è appunto dato ambientale assodato e indiscusso, quanto quando, sotto o dietro la cappa di una realtà mafiosa, emergono proprio i temi privati. Questi aprono varchi verso un orizzonte d'indagine più tenebroso e controverso nella cui direzione Montalbano può spingersi ad esercitare un principio di giustizia umano, anche *ex lege*.

Il discorso aperto nella *Luna di carta* per Camilleri è come lasciato in sospeso, necessita di una ripresa più esplicita, dura e senza reticenze, affidata proprio a *Un covo di vipere*, che anche nel titolo riprende con lieve variazione un'espressione già citata della *Luna di carta* («nidi di vipere»). Il punto sembra svelare una possibilità dell'animo umano così in profondità che il commissario deve di nuovo retoricamente esibire il proprio imbarazzo a entrare fino in fondo nei moventi oscuri delle azioni umane, quando queste toccano i tabù e i limiti pudichi del pensabile. ⁵⁴ E lo fa con più forza che nel romanzo precedente:

No, Montalbà, arrefutati con tutte le tò forze, chiui ogni passaggio all'orribili pinsero che sta tintando di forzari nel tò ciriveddro gli sbarramenti che gli metti davanti. Non gli lassari 'na strittoia, un varco, 'na minima fissura, masannò sprofundi in uno sbalanco 'nfirnali. Stordisciti, finisciti il whisky che ancora c'è nella buttiglia, 'mbriacati, opuro scinni nella pilaja e mettiti la testa sutta alla rina per non vidiri, per non sentiri, come fanno gli struzzi...» ⁵⁵

Ma il principio etico del giallo, la tensione conoscitiva verso la verità, non ammettono restrizioni o vergogna, e a un personaggio integro e senza malizie preconette tocca affrontare le distorsioni della vita nei loro recessi più insondabili:

E ora che sei sulo, Montalbà, per forza devi ricadiri nello sbalanco. Non ti poi arrefutari. È il tuo misteri di sbirro. È la tò cunnanna. ⁵⁶

Sotto l'incesto parricida padre-figlia si cela anche l'orribile ipotesi che esso sia cominciato in tenera età, e possa essersi trattato in origine anche di pedofilia,

⁵³ N. Merola, *Riso e invidia. Camilleri nel bene e nel male*, in *Un Novecento in piccolo. Saggi di letteratura contemporanea*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000, p. 201.

⁵⁴ Anche Marina Polacco ha notato una sindrome di reticenza di Montalbano di fronte alle situazioni e ai crimini più drammatici e, citando un'affermazione di don Librorio Pintacuda nel *Ladro di merendine*, conclude che «Montalbano scappa di fronte alla morte (nell'occasione specifica si tratta della morte del padre) così come scappa di fronte a una realtà che ritiene insopportabile, rimanendo sospeso ai margini della realtà stessa» (M. Polacco, *Andrea Camilleri, la re-invenzione del giallo*, «Il ponte» LV, 3, 1999, consultabile in <http://www.vigata.org/bibliografia/reinvenzione.shtml>.) In realtà, come anche gli episodi di *La luna di carta* e *Un covo di vipere* dimostrano, nei romanzi del nuovo secolo di Camilleri, la realtà insopportabile può finire con l'imporre contro voglia al personaggio.

⁵⁵ A. Camilleri, *Un covo di vipere*, cit., p. 248.

⁵⁶ Ivi, p. 252

uxoricidio e matricidio, un passo in più verso l'abisso della coscienza che mancava nella *Luna di carta*. E tuttavia con mossa imprevedibile, e uno sguardo quasi «contro natura», Camilleri, stavolta per bocca di Montalbano in prima persona, concludendo il caso e il romanzo, deve ammettere che

Si era trattato d'amuri.

Era possibili adoperari 'sta parola? Se arriniscivi a superari il disgusto, la nausea, l'orrore, e arrivavi alla sostanza, forse sì. Sì, 'sta parola la potivi usare, ma sulo dintra di tia, non parlannone con autri.

Dispirato, contro natura, 'ncestuoso, trimenno, 'nconcepibili, ributtanti, scannaluso, degenerato. Tutti l'aggettivi che voliti.

Ma sempre 'na forma d'amuri.

No, era inutili diri a Tommaseo com'erano annate veramente le cose.

«Amore? Lei questa... disumana ignobiltà me la chiama amore?!» avrebbi ribattuto sdnato il pm.

Ma come l'avrebbi potuto chiamari diversamenti?⁵⁷

Il profluvio di aggettivi, non frequentissimo in uno scrittore dalla prosa agile ed efficace, è la spia di una necessità di non essere minimamente frainteso, eppure di voler nominare un punto che il romanzo e l'inchiesta hanno contribuito a svelare. In questa, come in altre situazioni, Camilleri si sottrae al giallo vero e proprio e spinge il romanzo fino a sondare delle soglie liminari della condizione umana. Non è un caso che una forma di pudore e di salvaguardia della memoria spinga il commissario a non rivelare tutta la verità che ha scoperto.

Ecco fin dove può sporgersi il Camilleri civile. E però, a differenza della tradizione dei siciliani, che Madrignani ha ben qualificato in *Effetto Sicilia*,⁵⁸ la verità di Camilleri, anche quando concerne un tema problematico, non deve mettere in crisi il lettore, minarne certezze e convinzioni. Anche quando la verità va oltre, o fuori dal senso comune, Camilleri accompagna rassicurandolo il proprio lettore, lo induce a seguire i ragionamenti di Montalbano, ad accogliere ragioni e pensieri condotti con cautela e chiamando in causa la comprensione di chi legge. Insomma, come si conviene a una scrittura di alto impegno popolare, le proposte civili più progressiste devono comunque essere avanzate in solidarietà e condivisione col lettore. Come a dire, del resto, che una soluzione positiva c'è sempre e gli esiti conoscitivi e felici del giallo, anche quando la giustizia non è completa, sono surrogati dalla fiducia che il lettore ripone nell'integrità dell'investigatore, rappresentante assoluto della parte sana e invincibile dell'umanità e dello stato. Altra, più radicale e scomoda, era stata la via, che lascia il lettore senza guida, proposta da Verga, De Roberto, Pirandello, Sciascia.

⁵⁷ Ivi, p. 259.

⁵⁸ C. A. Madrignani, *Effetto Sicilia*, cit.

Manuele Marinoni

D'Annunzio e la sintassi della follia Attraversando il linguaggio delle «dementi»

La follia, come la morte, anzi più della morte, eleva la
creatura umana allo stato di mistero assoluto

(Gabriele d'Annunzio)

Figlio legittimo dello sguardo meduseo, dei più inquieti sortilegi musicali del mistero romantico e di ogni fascinazione di carne, morte e demoniaco, tipiche della caleidoscopica decadenza di tardo Ottocento, in cui tutti gli spiriti (musicali, letterari, scientifici, ecc.) coabitano il medesimo cristallo scomposto delle/dalle Ombre, d'Annunzio è stato instancabile ritrattista di «demenze» e degenerazioni, dalle prime *Novelle* al *Forse che sì forse che no* e oltre.¹

Sia che si trattasse di giovani e seducenti *femmes fatales* o di vecchie adombrate in antri oscuri di case decrepite in rovina (infestate, si direbbe) quasi tutte le protagoniste dannunziane vivono, in profondità, la «vita patologica» di cui parlava Marie François Xavier Bichat nelle *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*. Sono tutte «dementi» o comunque portatrici sane, mi si perdoni il bisticcio, di perversioni (spesso in coppia con le seduzioni), follie, degenerazioni (oltre che di malattie del corpo), ecc.² Ma se, da un lato, in d'Annunzio resiste (potentemente) ogni tentazione del romantico (soprattutto nelle planimetrie stilistiche e figurative) – quelle che, per intenderci, tratteggiava Mario Praz –, è bene evidenziare da subito la tensione, soprattutto rivolta all'universo del patologico femminile (ma non solo), per nuovi orizzonti e nuove sensibilità. Quelle stesse sensibilità che si adoperarono per indagare le ormai riconosciute stratigrafie dell'individuo e che finirono col mettere al centro dell'attenzione una simultaneità di angolazioni prospettiche, di fluorescenze (la parola è molto cara al d'Annunzio notturno) semantiche dello psichico.

D'Annunzio si è reso dunque conto, e lo dichiara apertamente nella celebre intervista a Ogetti del 1895 (anno cruciale per tanti aspetti letterari), che non bastano più (o meglio, non bastano soltanto) le «invenzioni del neo-romanticismo decadente europeo», per dirla con Ezio Raimondi, ma c'è bisogno di abbeverarsi alla fonte delle indagini e delle sperimentazioni degli psicologi. Insomma l'orefice della parola preziosa va alla ricerca di quelle strade attraversate da un Théodule Ribot che tiene per mano un Novalis. Ma lo sguardo verso il mondo psicologico non è uno sguardo casuale, omnicomprensivo. D'Annunzio trova una traccia ben precisa, tale per cui, sempre dall'intervista con Ogetti, il «disordine patologico» è anzitutto «esagerazione d'un

1 Nella direzione di una scrittura dell'artificio, tra arte e politica di massa e sguardo della folla, cfr. N. Merola, *Su Verga e d'Annunzio. Mito e scienza in letteratura*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1978.

2 Una bella panoramica sul rapporto letteratura/malattia nella narrativa italiana tardo ottocentesca-primonovecentesca si legge in L. Curreri, *Seduzione e malattia nella narrativa italiana postunitaria*, in «Otto/Novecento», XVI, 3/4, maggio-agosto 1992, pp. 53-78; ora in Id., *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*, Pisa, ETS, 2008, pp. 35-72.

fenomeno naturale». Dato non affatto condiviso da tutti gli adepti delle mobilità interiori, fu anzi, per un certo periodo, banco di prova tra i più difficili per la nascente psicologia sperimentale. Come recita il titolo di Curreri si tratta della centralità del binomio malattia/seduazione. Da una parte i vari *Culti del sesso e della bellezza* (secondo la sintesi di Camille Paglia) dall'altro i postulati scientifici di una *Psychopathia sexualis* alla Krafft Ebing. Nel mezzo l'oceano «nevrosico» dell'epoca della «dégénérescence», studiato dai vari Morel, Magnan, Bernard, ecc.³ È ben noto come la pagina dannunziana sia arabesco di citazioni, riscritture, stratificazioni culturali (dall'Officina alla stamperia), ognuno dei quali base di un organigramma di sensi complesso e pressoché illimitato. Una parola rimanda a una citazione, una citazione a un libro e così un libro a un intero orizzonte di compresenze. Mi limiterò qui a tracciare un sentiero fra gli sguardi più conturbanti delle protagoniste dannunziane, senza farne una cartella clinica, ma registrando un preciso lessico, tra grammatica dei sensi e sintassi del gesto, e così della follia.⁴ La campionatura procederà per nuclei paradigmatici, tenendo conto, di volta in volta, delle più importanti voci critiche sul problema.⁵ Anticipo subito, ma la cosa è già di per sé evidente, che tale gestualità della follia ha modelli fecondi nell'impressionante *Iconographie photographique de la salpêtrière* (e penso, per esempio, alle «suggestions» della «catalepsie» tipiche del movimento sonnambolico e ipnotico).

Mi metterò una maschera di foglie, mi faserò d'erba le mani: sarò, così, tutta verde. Potrò passare sotto i rami bassi, potrò strisciare fra i cespugli, senza essere veduta (p. 27)

così, nelle fragilità di un panteismo vegetale, Isabella, la protagonista dell'opera con cui d'Annunzio drammaturgo esordisce sulle scene, il *Sogno d'un mattino di primavera*.⁶

3 Cfr. F. Bing, *La théorie de la dégénérescence*, in J. Postel, C. Quérel, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Paris, Dunod, 1983, pp. 233-39. Sull'*imagery* del corpo e della seduzione femminile che ne derivano, specie in ambito mitteleuropeo, resta tutt'ora fondamentale il lavoro di N. Wagner, *La donna e l'erotismo nella Vienna fin de siècle*, Torino, Einaudi, 1990.

4 In un bel saggio sui rapporti tra indagine psicologico-psicanalitica e narrativa italiana Vittorio Coletti insiste sui processi di infrazione che il nuovo linguaggio della psiche opera nei confronti del tradizionale linguaggio letterario (nello specifico narrativo). E parte proprio da una pagina del *Giovanni Episcopo* per delineare un quadro prospettico di tale processualità della scrittura. Con gli esempi dannunziani che andremo a vedere si noteranno alcuni tentativi di scombinare la sintassi (non si tratta ancora di giochi surreali, associativi o del profondo naturalmente) attraverso un eccitamento di quei nuclei che già di per sé costipavano il sistema simbolistico: e quindi analogie, sinestesie, metafore, ecc. D'Annunzio, in sostanza, anche sul piano linguistico della follia tiene fede al proprio progetto letterario e, in tal caso, lo esaspera dall'interno. Cfr. V. Coletti, *La sintassi della follia nella narrativa italiana del Novecento*, in Anna Dolfi (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 267-279. Sulle possibilità letterarie del 'dire la follia' cfr. J. Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2001.

5 Esiste un vasto repertorio bibliografico in proposito e, talvolta, molto dettagliato, ma non un'analisi complessiva su fonti dirette e indirette della scrittura della follia in d'Annunzio. Tra i titoli principali occorre tener presente: V. Roda, *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Bologna, Patron, 1984; Id., *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991 (di Roda si vedano anche le conclusioni teoriche di *La strategia della totalità. Saggio su Gabriele d'Annunzio*, Bologna, Boni, 1978); A. Cavalli Pasini, *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Patron, 1982; E. Comoy Fusaro, *La nevrosi tra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella letteratura italiana (1865-1922)*, Firenze, Polistampa, 2007 e F. Adriano, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale. Da Tarchetti a Pirandello*, Pisa, ETS, 2014.

6 Il testo di riferimento (da cui si cita il numero delle pagine tra parentesi) è G. d'Annunzio, *Sogno d'un mattino di*

Definito dall'autore «drama»⁷ nel 1897, data della prima messa in scena parigina, e «poema tragico» nel 1899 nell'edizione a stampa.⁸ Esempio conclamato di «théâtre du silence», come sapeva bene il nemico/amico Edoardo Scarfoglio.

Di un'«immagine di languore e di morte, immedesimata in un paesaggio»⁹ parlava Eurialo De Michelis, individuando così la filigrana dell'opera: lo smarrimento della protagonista dopo aver trascorso un'intera notte ricoperta dal sangue dell'amante assassinato:

tutto il sangue è sopra di me ... io ne sono tutta coperta ... Vedete, vedete le mie mani, le mie braccia, il mio petto, i miei capelli ... Io sono rimasta soffocata nel suo sangue. (p. 44)¹⁰

In un intreccio laborioso di eros-malattia-morte, Isabella si trova in una condizione che non può che condurre a un unico e inevitabile esito: la follia. L'intero dramma ruota attorno a questo punto centrale. Si sovrappongono immagini, figure e visioni della demente sapientemente collocate in quello che è uno degli elementi simbolici fondamentali dell'opera (e dell'opera dannunziana in generale): il paesaggio mediante

primavera, in Id., *Sogni tragedie misteri*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, 2 voll., Milano, «Meridiani», Mondadori, 2013, Vol. I, pp. 3-47.

7 Il dramma fu scritto nella primavera del 1897 e uscì in volume presso la Cooperativa Sociale di Roma. Nella versione conclusiva l'opera è definita da d'Annunzio «poema tragico». Cfr. P. Gibellini, *Per i due «sogni»: dal buio della psiche al chiarore della parola*, in Id., *D'Annunzio, Dal gesto al segno*, Milano, Mursia, 1995, pp. 87-123. Il 1 giugno il *Sogno* viene pubblicato in Francia sulle pagine della «Revue de Paris». Dall'analisi di Gibellini si conoscono i particolari del progetto iniziale di realizzare una tetralogia sotto il titolo comune *I sogni delle stagioni* (il *Sogno d'un meriggio d'estate* e il *Sogno d'una notte d'inverno* non vennero mai composti se non – il primo – per frammenti). Oggi sappiamo bene che il primo effettivo accostamento di d'Annunzio col mondo teatrale (al dramma borghese) è avvenuto con un testo rimasto a lungo tempo inedito (e poi noto solo per pochi frammenti): la *Nemica*. Incompiuto, e, su base documentaria, talvolta oscillante fra la *pièce* teatrale e il romanzo (e la cosa non stupisce alla luce dell'officina dannunziana), la *Nemica* è un importante tentativo di descrivere il tipico «bisogno del superfluo», «la particolare sensibilità d'un artefice che professe il disdegno della vita comune» e ovviamente le debolezze dinanzi a un potente soggetto femminile. Il testo, recuperato nella Collezione Gentili presso la Biblioteca Nazionale di Roma si è dapprima letto in G. d'Annunzio, *La nemica e altri scritti inediti (1888-1892)*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1998, pp. 193-219; ora in Id., *Tragedie sogni e misteri*, Vol. II, pp. 1485-1502.

8 La prima dell'opera avvenne a Parigi nel giugno 1897, rappresentata dalla compagnia Duse. Cfr. V. Valentini, *Il poema visibile: le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1993.

9 E. De Michelis, *Tutto d'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 182.

10 Il sangue è elemento fondamentale per lo svolgimento tragico. Il contatto del corpo con l'elemento sanguigno provoca, in prima istanza, la trasformazione psicologica di Isabella. L'impatto emotivo è determinato, oltre che dalla morte dell'amato, dalla compenetrazione del sangue. Francesco Erspamer, discutendo del dramma, ha messo in secondo piano questo motivo, tacciando di superficialità il giudizio, in proposito, di Carlo Salinari. Rispetto al *Macbeth* di Shakespeare a cui la critica ha subito rinviato per la scena cruenta, il dramma di Isabella ha certo minore tragicità e minore *pathos* psicologico, ma l'episodio in cui la Demente si trova ricoperta dal sangue dell'amato resta essenziale. Basti ricordare il momento in cui, durante il dialogo col medico, Isabella confonde una coccinella posatasi sul suo braccio con una goccia di sangue, ed esclama: «è da per tutto: su me, intorno a me ... Oh dottore, fate che io non lo veda più! Togliete da me questo terrore! ... Io credevo d'esser pura, là, tra le foglie ... Non potrò, non potrò ... Anche nel bosco, ieri, vidi certi alberi con una macchia ... dove passavo». Scrive Salinari che «sorge una lussuria più acre e penetrante e il gusto della violenza come piacere supremo, spasimo definitivo. Così il sangue domina la vicenda del *Sogno d'un mattino di primavera*»; Cfr. C. Salinari, *Miti e coscienze del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 67-68. Il saggio di Erspamer, *L'esordio teatrale di Gabriele d'Annunzio* si legge in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte. Atti dell'XI Convegno internazionale di studi dannunziani*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1989, pp. 473-495. Per le fonti del *Sogno* cfr. G. Zanetti, «*Leggende d'amore*». *Le origini del «Sogno d'un mattino di primavera»*, in «Sinestesia», vol. VI-VII, n. 20, 2009, pp. 410-463 e ora le note dello studioso al commento mondadoriano. Sul rapporto d'Annunzio-Shakespeare cfr. G. Zanetti, *Politica e romance. D'Annunzio nell'universo shakespeariano*, in C. Gibellini (a cura di), «*Io ho quel che ho donato*». *Convegno di studi su Gabriele d'Annunzio nel 150° della nascita*, Bologna, CLUEB, 2015, pp. 81-112.

il quale d'Annunzio fa dialogare due differenti significanti analogici (un passo decisivo del dramma ha radici avantestuali nel *taccuino XIII*, ove d'Annunzio s'annota delle «bacche rosse come gocce di sangue» nel bosco di Villa Chigi). Da una parte (secondo un preciso sistema topologico, ripensando Lotman, di opposti: dentro vs fuori e aperto vs chiuso, definendo così, già dalla topografia, la duplice spinta centripeta/centrifuga della demente) la natura del selvaggio bosco e dall'altra la natura sottomessa a un ordine, il giardino.¹¹

Un teatro della follia impone un'ambientazione organizzata su sensi e percezioni attraverso i quali si innesca un principio di verticalità dell'orizzonte prossimo simile alle «situazioni romantiche» di cui parla Remo Bodei in un penetrante lavoro sui *Paesaggi sublimi*. Tra i due spazi del dramma c'è anche un limite, una «soglia» (la stessa fra normalità e patologia, come ordine e irrazionalità), un discrimine ben preciso, la cui presenza influenza gli atteggiamenti della protagonista a seconda che essa si trovi nell'uno o nell'altro ambiente. Difatti ciò che il soggetto (Isabella) sperimenta in relazione alla «Natura» è un processo di trasformazione ontologica, declinato nell'indice metamorfico, fino alla perdita nietzschiana del *principium individuationis*: «Io non sono Isabella. [...] Non sono Isabella. Le cose verdi mi hanno presa per una di loro. Esse non hanno più paura di me». Da questo «pathos» e da questa «inquietante dolcezza» della Demente, secondo le parole di Giorgio Zanetti, d'Annunzio vuole realizzare una riscrittura del tempo e della percezione del tempo, così come nella *Città morta*. Ma mentre nel dramma dell'«Argolide sitibonda» si trattava di emancipare l'individuo dalle coordinate preesistenti per cadere nelle vorticosi vertigini del *déjà vu*, nel *Sogno* il tempo si immobilizza e diventa parte sostanziale, ma non visibile, né percepibile, del «disordine patologico» di Isabella. E si tratta, prima di tutto, del silenzio (sospensione temporale) della visione, che d'Annunzio ritrova, così come lo aveva rielaborato per il «sogno malato» delle *Vergini delle rocce*, nel genere medievale della *Visio*.¹²

A tal proposito la critica ha già ricordato alcuni particolari rapporti tematici e intertestuali col mondo medievale (filtri principali: Bédier, Jeanroy e Paris) a cui va aggiunto il nome di Arturo Graf con *Miti, leggende e superstizioni del medio evo* (presente nella Biblioteca del Vittoriale nell'edizione Torino, Ermanno Loescher, 1892 – volume I). Graf parla in abbondanza dei «luoghi di beatitudine» e dell'immaginazione che ne scaturisce; riprende da vicino la «divina foresta spessa e

11 Molto del panteismo vegetale ha consonanze con quelle che saranno le icone metamorfiche di *Alcyone*. Ha scritto Gibellini che «la regressione nel vegetale, che diviene esemplare nel mascheramento di Isabella, anima le continue corrispondenze tra colori floreali e tinte affettive, fra paesaggio naturale e umana interiorità, prefigurando le metamorfosi alcionie»; cfr. P. Gibellini, *Per i due «sogni»*, in Id., *Dal gesto al segno*, p. 106. Non si può dar conto della bibliografia sul paesaggio dannunziano, ricordo soltanto le indagini puntuali sulla scrittura del verde, tra romanticismo e decadentismo, di G. Venturi, *Le «Vergini delle rocce» e un «topos» classicistico: la distruzione del giardino come Eden*, in «Quaderni del Vittoriale», 23, 1980, pp. 197-214. Sul ruolo del paesaggio nella scrittura dannunziana cfr. *Natura e arte nel paesaggio dannunziano. Atti del II convegno internazionale di studi dannunziani*, Pescara, 29-30 novembre 1980, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1982.

¹² Al genere vanno associati i problemi della «visio dei» così come quelli della «visio in tenebra» che hanno avuto così ampia trattazione negli abbecedari del mistico nel Medioevo. Ha parole acutissime, in proposito, Werner Beierwaltes, *Platonismus im Christentum*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1998. Questi aspetti permettono di capire più a fondo la grande ripresa di temi medievali tra romanticismo e decadenza, fra cui il fondamentale richiamo all'ordine del silenzio cosmico e creaturale.

viva» dantesca e gli «infiniti alberi d'ogni specie, che dovevano empier il giardino dell'Eden». E anche Graf, come altri filologi ed esploratori dell'universo medievale letti e conosciuti da d'Annunzio, seguendo un filo d'Arianna che lo lega saldamente al teatro di Maeterlinck, discute del «pays de faërie», «spesso descritto nei romanzi francesi». ¹³ Sono questi i «regni dell'Oltre» vissuti e rivissuti nel penetrante «sentimento di una bellezza misteriosa e quasi sensibile» – così d'Annunzio in una lettera del 23 ottobre 1895 a Vincenzo Morello – grazie alla «follia» che «come la morte, anzi più della morte, eleva la creatura umana allo stato di mistero assoluto».

Si tratta di una simbolica tra onirico, irrazionale e mondo medievale di cui scriveva, dai banchi della psicologia sperimentale italiana, anche Sante de Sanctis nei suoi studi sul «sogno». ¹⁴ A parlare sono sia la follia sia la predisposizione al superamento del sé in virtù di una sensibilità iperacuita (condizione che in parte è anche misticismo. Ciò che si vede in certe foto dell'*Iconographie* di Charcot).

A sostegno della validità scientifica del processo patologico inscenato da d'Annunzio si mosse uno psicologo italiano dell'epoca, Scipio Sighele, il quale, a proposito della rappresentazione dei sintomi della demenza, ha scritto che «è scientificamente corretto il far dipendere la malattia mentale della protagonista dalla causa atroce e tristissima che aveva gettato la sua anima dall'apogeo della felicità nell'abisso del dolore e del terrore». ¹⁵

La follia è originata da una pluralità di fattori, in parte esterni, in parte legati a un eccesso di moto interiore in cui le passioni non sono più governabili a causa di un evento irrimediabile. Anche Enrico Morselli, nei suoi lavori sulla psicologia del femminile, metteva l'accento sul fatto che nelle donne il matrimonio e, più in generale, certi tipi di rapporto interpersonale col sesso maschile favoriscono e incrementano la predisposizione alla malattia mentale. ¹⁶ Tutti temi già dibattuti nelle scuole psicologiche francesi, in particolare da Jacques-Joseph Moreau de Tours che, nelle *Études psychique sur la folie*, indicava la follia come lo «stato prodotto dalla sospensione o dall'annientamento dell'io umano». Sempre Moreau de Tours in uno scritto del 1859, *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des nécropathies sur le dynamisme intellectuel*, scriveva che «nel campo mentale come nel campo psichico, la malattia nasce dall'esagerazione dello stato fisiologico, esagerazione che l'individuo non è in grado di impedire, perché

¹³ Cito da A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, a cura di C. Allasia e W. Meliga, introduzione di Marziano Guglielminetti, Milano, Mondadori, 2002.

¹⁴ Cfr. G. Cimino, G. P. Lombardo (a cura di), *Sante De Sanctis tra psicologia generale e psicologia applicata*, Milano, Franco Angeli, 2004 (in particolare il capitolo di Cimino, *L'impostazione epistemologica e la teoria psicologica di De Sanctis*, pp. 19-60). Come indicato da Cimino, De Sanctis, dal 1896 al 1934, pubblica più di venti lavori sul tema del sogno. Egli considerava principalmente gli stati onirici come il risultato prossimo di una «coscienza onirica», ma non sottovalutava affatto le influenze del fisiologico in proposito. Per molto tempo, sulla scorta di Charcot, De Sanctis si dedicò allo studio dei rapporti fra sogni e malattie mentali.

¹⁵ Cfr. S. Sighele, *L'opera di Gabriele D'Annunzio davanti alla psichiatria*, in Id., *Letteratura tragica*, Milano, Treves, 1906, p. 67. Per questioni storico-scientifiche sull'opera e le metodologie di Sighele (attento anche ai fenomeni psicologici della massa – che torneranno nel d'Annunzio della *Gloria*) cfr. D. Palano, *Il potere della moltitudine. L'invenzione dell'inconscio collettivo nella teoria politica e nelle scienze sociali italiane tra Otto e Novecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

¹⁶ Morselli aggiunge che «anche la vedovanza sembra accrescere la predisposizione alla pazzia»; Cfr. E. Morselli, *Manuale di semeiotica delle malattie mentali*, Milano, Vallardi, 1885, p. 52.

essa dipende dalle condizioni particolari del suo sistema nervoso». ¹⁷

Nel caso del *Sogno* abbiamo due elementi esterni che concorrono al titolo di causa: l'uccisione dell'amante, quindi la separazione da un soggetto con il quale vige un rapporto erotico-affettivo, e l'impatto drammatico di un contatto con la morte di durata eccessiva: «egli aveva chiuso gli occhi nella felicità, sul mio petto, e non li ha più riaperti. Io, io li ho riaperti per vederlo boccheggiare». Isabella subisce, attraverso la visione *fisica* (nei processi della semantica percettiva) della morte dell'amato, della «più vuota delle immagini» per ricordare un bel libro di Giorgio Pigafetta, una trasformazione sia psicologica sia ontologica:

la sua bocca mi versava tutto il sangue del suo cuore, ardente e puro come la fiamma, che mi soffocava – prosegue Isabella – e i miei capelli n'erano intrisi; e tutto il mio petto n'era inondato; e tutta quanta io ero immersa in quel flutto che pareva non dovesse mai restare (p. 44).

Il crescendo della compenetrazione fra il proprio corpo e i segni della morte dell'uomo determinano, per primi, lo svilupparsi della malattia. L'espressione della sua alterazione mentale, ossia la cancellazione del sé e l'identificazione con la natura, ha origine qui, dall'immersione nei segni della morte, in ragione di un trauma fisico, materiale, in cui corpo, sensi e immagini mentali giocano un ruolo essenziale.

La tassonomia dei gesti, come si diceva, rispecchia in profondità il teatro dei nervi da cui d'Annunzio attinge a piene mani: così il «breve riso infantile» (Charcot insisteva sulle oscillazioni fra «attenzioni e delicatezze» e desideri sconvolgenti) ¹⁸ che passa istantaneamente a un'«espressione di frenetico terrore»; e le «mani» con cui «si tocca la fronte [...] penosamente» e che «sfiorano di nuovo le tempie, le gote, le labbra smarritamente»; le «braccia verso il sole»; tutti le intensità dello sguardo e degli occhi; ecc. sembrano precise didascalie dell'*Iconographie* più volte ricordata. Immagini molto simili ritornano anche nei momenti della degenerazione dell'archeologo della *Città morta*.

Lo scrittore introduce nel testo anche il parere specifico di un medico (ricordo che la figura del medico, secondo d'Annunzio, è pressoché inutile, nella finzione letteraria, per la guarigione; lo si vedrà in particolare nel *Solus ad solam*) ¹⁹ il quale è convinto che nulla di «donna Isabella» sia davvero perduto e che sia quindi ancora possibile un risanamento:

forse nulla è distrutto il lei e nulla è difformato. Non vi sembra che in certi istanti – dice il dottore rivolgendosi alla vecchia custode Teodata – emani da lei quasi lo splendore di una trasfigurazione? (p. 16)

sembra che la sua anima primitiva torni qualche volta a galleggiare sul sonno come un fiore senza radici su un'acqua che si calmi (ivi).

¹⁷ Sull'opera di Moreau de Tours (noto soprattutto per i suoi studi sugli effetti della droga) cfr. A. Jefferson, *Genius in France and idea and its uses*, Oxford, Princeton University Press, 2015.

¹⁸ Cfr. G. Mattioli e F. Scalzone (a cura di), *Attualità dell'isteria. Malattia desueta o posizione originaria?*, Milano, Franco Angelo, 2002.

¹⁹ Qualche indicazione, da una prospettiva generale, si trova in B. Montagni, *Angelo consolatore e ammazzapazienti. La figura del medico nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Firenze, Le lettere, 1999.

E «trasfigurazione» è una parola chiave con riferimento agli effetti della demenza di Isabella. La follia è lo specchio di una nuova realtà²⁰ in cui la protagonista e l'amato continuano a vivere, al di là del tempo (la *Visio*), senza essere soggetti alle leggi del divenire. Così l'imperituro rapporto fra i due, oltre a vestire abiti misterici, persino occulti ed esoterici, abbraccia la sfera del religioso, attraverso il gesto del sacrificio e del voto.²¹

Il vero e proprio dramma «naturista» (l'azione), nell'Atto unico in cui è costruito, inizia a svilupparsi attorno alle forme simboliche della follia di Isabella quando questa ritorna da una cavalcata e «appare su la soglia – il confine di cui sopra si è parlato – [...], in una delicata veste verde, avanzandosi con un passo quasi furtivo, sorridendo d'un sorriso tenue e inestinguibile». Da qui in avanti il linguaggio del simbolo è il medesimo di quello della follia. L'alterazione delle categorie sensoriali determina una nuova visione della realtà, una nuova collocazione del soggetto nell'orizzonte sensibile. La demenza predispone il soggetto a una metamorfosi «arborea». Per ricordare un campione: un primo significante simbolico nei discorsi di Isabella è una farfalla bianca.²² La Demente, rivolgendosi al dottore, chiede:

l'avete veduta, è vero? L'avete veduta passare e ripassare su la mia fronte? Io la sentivo, nel sonno, passare e ripassare, la farfalla bianca. [...] Ah, se avessi avuto tra le mani un velo, per prenderla! È fuggita, è sparita, nel sole ... [...] è come se fosse andata via di qui ... mi manca, qui; mi manca, qui ... vedete [...] Sognavo d'essere un fiore sull'acqua» (p. 20).

Tutto ciò che Isabella percepisce (vede, tocca, sente) muta e la risultante del senso si trasfigura in elemento concreto della natura animale o vegetale.²³ Un'immagine simile

20 La «realtà», scrive Remo Bodei discutendo delle varie forme in cui va districandosi l'irrazionale, «rappresenta il fascio di linee prospettiche convergenti che inquadrano le costruzioni mentali, affettive e percettive»; cfr. R. Bodei, *Le logiche del delirio. Ragione, affetti, follia*, Roma-Bari, Laterza, 2000. Un punto di riferimento teorico resta sempre il classico lavoro di M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, (1961), Milano, BUR, 2011.

21 La religiosità in d'Annunzio ha, prima di tutto, il significato d'una sopravvivenza dell'ancestrale, di un rapporto fra l'uomo e il sacro che continua a vivere nella gestualità del rito e del mistero. Sul tema, ampiamente studiato, qualche notizia storiografica proviene da C. Ferrari, *D'Annunzio e la fede*, Roma, Pinto, 1959; G. Pecci, *D'Annunzio e il mistero*, Milano, Pan, 1969 e R. M. Levante, *D'Annunzio l'uomo del Vittoriale*, Colledara, Andromeda editrice, 1996. Importanti sono i vari articoli dedicati al tema pubblicati in «Quaderni del Vittoriale», 32, 1982. Cfr. inoltre il capitolo *D'Annunzio e la religione*, in E. N. Girardi, *Letteratura italiana e religione*, Milano, Jaca Book, 2008. In una lettera indirizzata all'amico Maroni, datata 25 marzo 1937, d'Annunzio riassume quello che è stato il suo percorso religioso: «In uno dei miei libri io mi dicevo 'mistico senza Dio', ma col passar degli anni mi sono riconosciuto – pur contro la lucidità del mio cervello – sempre più inclinato a un misticismo visionario e più segretamente trepido al soffio del Soprannaturale»; cfr. F. Di Tizio (a cura di), *La santa fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito D'Annunzio-Maroni*, Pescara, Ianieri, 2009. Sulla presenza di riferimenti biblici (assai numerosi) nel *corpus* testuale dannunziano un primo approccio utile e ben documentato (si parte dalla biblioteca biblica conservata al Vittoriale) è quella di R. Bertazzoli, *Le citazioni bibliche nell'opera di d'Annunzio*, in P. Gibellini, N. Di Nino (a cura di) *La Bibbia nella letteratura italiana. II. L'età contemporanea*, , Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 17-42.

22 Il motivo simbolico (e così il suo codice figurativo, assai connotato in epoca rinascimentale, come ci ricorda Edgar Wind) della farfalla è ricorrente nell'opera di d'Annunzio. Il caso più noto è quello di Ippolita Sanzio, nel *Trionfo della morte*, che trafigge con uno spillo una farfalla per poi appuntarsela fra i capelli. L'evento, nel romanzo, ha un significato preciso: l'uccisione della farfalla significa la supremazia della donna-fatale, la Nemica, nei confronti dell'eroe che ne subisce ammutolito il gesto. Nel *Sogno* la farfalla assume invece un significato diverso, più profondo, e meno 'decadente', ricavato dalla tradizione antica che vedeva nel piccolo animale un'epifania della rigenerazione. Senza dimenticare che farfalla in greco antico si traduce con *psyché* che significa anche anima: nel *Sogno* Isabella pare proprio aver smarrito se stessa nell'atto invano di ricercare la propria anima.

23 Nel simbolismo dannunziano, come ben noto, effetto e significato dei colori della natura sono fondamentali. La scena teatrale, come già suggeriva Wagner, permette al poeta di aggiungere alla semplice descrizione verbale la vera e propria messa in scena della semantica del cromatico. Nel caso del *Sogno d'un mattino di primavera* è fondamentale,

si trova nell'*Innocente* quando gli occhi della protagonista Giuliana «parevano [...] aver assunto un limpido color vegetale dalla contemplazione assidua delle cose verdi». ²⁴

La patologia mentale ha trasformato Isabella, l'ha resa parte del cosmo, privandola della propria individualità psicologica. Come si ricordava, è la gestualità della demente a conformarsi in prima istanza a tale duplice ordine programmatico: Isabella passa dai dolci e struggenti movimenti con i quali insegue la farfalla bianca o accosta le dita alle labbra, chiedendo silenzio e attenzione per i suoni delle creature circostanti, al «frenetico terrore» mentre «indietreggia, strappandosi dalle mani i fili d'erba che la fasciano, guardandosi le mani nude, guardandosi e toccandosi per il corpo come se di nuovo si sentisse macchiata. La demenza la travolgeva».

Il compromesso del corpo (e le tanto amate «mani» di cui non si contano gli effetti simbolici, tra sensualità e perversione), ²⁵ con le peculiarità percettive e le facoltà di esprimere fisicamente certi significati, funge da nucleo della metamorfosi arborea di Isabella. ²⁶

L'intero *Sogno* è così plasmato su due metamorfosi: da una parte il venir meno del *principium individuationis* e dall'altra la Natura che oscilla dalla forma ordinata e artificiale, apollinea del giardino agli aspetti dionisiaci del bosco selvaggio. L'esito inarrestabile è l'oblio, la dissoluzione dell'oggettività e della particolarità di singoli elementi all'interno della totalità.

Dall'ombra del voltone, vestita di gramaglia, in atto d'inseguire perduto qualcuno che la sfugga, pallida, anelante, con gli occhi allucinati. (p. 10) ²⁷

Si tratta di un frammento in cui è descritta, nella scena seconda del primo atto della *Fiaccola sotto il moggio*, la follia di un'altra demente dannunziana, Gigliola. Sempre nelle dinamiche genetiche del degenerativo, in questo caso, nel cuore del dramma dannunziano «antropologico» per antonomasia, ²⁸ la malattia della

oltre al rosso, il verde della veste di Isabella (il rosso del sangue, il verde della natura). Su questi aspetti del teatro di d'Annunzio cfr. K. L. Angioletti, *Il poeta a teatro. Gabriele d'Annunzio e la riforma della scena drammatica*, Milano, CUEM, 2010.

²⁴ G. d'Annunzio, *L'Innocente*, a cura di M. R. Giacon, Milano, Mondadori, 1996, p. 56.

²⁵ Dalla bibliografia assai ricca sul tema (anche in ambito teatrale; basti pensare alla centralità delle mani nella *Gioconda*) cfr. almeno C. Marazzini, *Le mani, lo specchio, la «Tentation de Saint-Antoine»*, in «Sigma», IX, 1976, pp. 267-287.

²⁶ Il poeta e critico teatrale Giovanni Pozza, recensendo l'opera, indicava come la bravura della Duse rendesse comprensibile, attraverso mimica e gestualità, i significati nascosti del dramma: «Essa seppe essere ora semplice e lirica, con passaggi squisiti dal delirio alla ragione, dal sorriso oblioso all'angoscia della visione di Sangue, ad ogni tratto, improvvisamente, ritornante al suo pensiero. Così rispondente fu ogni suo atto, ogni sua intonazione al pensiero e alla parola del poeta che il personaggio da questo creato apparve evidentissimo anche a chi non comprendeva una sillaba del discorso»: G. Pozza, «*Il Sogno d'un mattino di primavera*» di G. D'Annunzio a Parigi, in «Il Corriere della Sera», 16-17 giugno 1897, p. 99.

²⁷ G. d'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio*, in Id., *Tragedie sogni e misteri*, Vol. I, pp. 905-1023; ma cfr. anche l'edizione a cura di M. M. Cappellini, Milano, Mondadori, 1995, da cui cito tra parentesi il numero di pagine.

²⁸ Molti dati e molte fonti già note sono riprese e, in parte, rielaborate da Annamaria Andreoli nel volume mondadoriano (2013) del teatro. Nonostante l'indubbio valore documentario del commento, credo che nel complesso la curatrice abbia declinato troppo poco (o quasi per nulla) molti elementi intrinseci al tessuto testuale (soprattutto il raffronto con l'«antico», con Maeterlinck e con la psicologia sperimentale). Anche il riferimento all'*Elektra* di Hofmannsthal pare più evocativo che inficiato nella costruzione di un discorso critico, specie laddove la studiosa parla, esagerando non poco, a proposito di Hofmannsthal come di un autore «quanto mai affine a d'Annunzio» (pp. 1299 ss.).

protagonista è dovuta a una sorta di ossessiva volontà di vendetta. È l'ira che spinge l'eroina all'incessante ricerca dell'assassino della madre. Il personaggio di Gigliola è modellato sull'esempio della mitica Elettra, ed è così che il drammaturgo riesce a dar vita a una «creatura fortemente vertebrata».²⁹ A differenza della demente del primo *Sogno*, Gigliola non conosce metamorfosi di tipo panteistico. E di fatto d'Annunzio non prospetta, nel nuovo soggetto, la possibilità di una guarigione che consisterebbe nel

vivere
 in pace, e avere gioia
 da un fil d'erba che trema
 sul davanzale al soffio
 che viene non si sa
 di dove
 non si sa di dove! Si può vivere
 in pace e avere gioia
 dalla piuma che cade,
 dal volo di una rondine. (p. 14)

Gigliola è destinata a perdersi psichicamente, a non ritrovare l'unità interiore, poiché l'evento luttuoso non l'ha costretta alla paradossale rigenerazione cui la follia può dare accesso. Se nel primo *Sogno*, così come nella *Città morta*, una funzione mitica primaria costruiva un sistema di relazioni (tra intuizione del tempo; ri-semantizzazione dei sensi; nuove geometrie del senso e dell'orizzonte percettivo; ecc.) qui la caduta nei meandri della «vertige» inarrestabile non ha fine, né salvezza. La protagonista della *Fiaccola* porta in sé l'assillo della vendetta (molti dati tematici sono l'esito di una riscrittura di motivi classici, tra Eschilo e Sofocle) ed è in preda all'ira. E tale passione è figurata col medesimo *pathos* della *pazzia*. Fintanto che pare di sentire l'eco dei cieli vuoti entro cui vola la Medea senechiana.

La malattia mentale pone Gigliola in relazione all'Ombra del padre ucciso mentre porta all'acme un sentimento irredimibile di tedio del vivere quotidiano: «i giorni / sono eguali, e si vive»; e, sempre fra le pieghe di una *ennui* esasperata, a proposito del fratello Simonetto, la protagonista afferma: «è ancora nel suo letto / con la fronte voltata verso il muro. / È sempre stanco, e pieno di terrore. / Ma vive».

Le torture psicologiche di cui è vittima convergono in un unico approdo finale: la morte. La moderna eroina, in preda all'ossessione: «Va per la casa, per le cento stanze /

Molto importanti, invece, i riferimenti alla cultura antropologica a cui d'Annunzio si affida nell'articolazione del dramma, specie per il corredo simbolistico.

29 «La tragedia si svolge negli Abruzzi, nel paese dei Marsi; ma il turbine abbatte una vecchia casata magnatizia non una famiglia di pastori»; e aggiunge d'Annunzio, con riferimento all'altra tragedia abruzzese *La figlia di Iorio*: «per la prima volta rispetto le tre unità. L'azione si svolge in una sola stanza dal mezzogiorno alla sera». La lettera, indirizzata da d'Annunzio a Ferdinando Martini, si legge nello studio di P. Pinagli, *Tibaldo e Bertrando*, in *La fiaccola sotto il moggio*, Atti del IX Convegno di studi dannunziani, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, 1987, p. 10. Annunciata pubblicamente per la prima volta sul «Corriere della Sera» il 23 dicembre 1904, *La fiaccola* venne rappresentata (e pubblicata da Treves) l'anno seguente. Nell'intervista al giornale milanese, d'Annunzio dichiara che «la tragica storia precipiterà verso la catastrofe, come, per esempio, nell'Elettra di Sofocle; e vi sarà un'anima di Elettra nella *Fiaccola sotto il moggio*, un'anima furibonda di vergine vendicatrice». L'intervista è riportata da I. Ciani, *Dalla fiamma alla serpe (Sulla genesi della «Fiaccola sotto il moggio»)*, in *La fiaccola sotto il moggio*, Atti del IX Convegno, pp. 9-10.

[...] / e cerca cerca cerca e mai non trova». Con chiarezza Marilena Giammarco precisa l'oggetto di questa ricerca continua e folle della protagonista, ossia la verità.³⁰ La pazzia, nata dall'ira e dallo spirito di vendetta, confluisce ancora una volta in un gesto simbolico, in un atto fisico che si avvolge d'un velo di sacralità: il suicidio finale. Ma torniamo per un poco all'immagine della donna che, sola, vaga per la casa (quasi a preludio della madre di Gonzalo Pirobutirro) in preda ad allucinazioni vuote. Si tratta, né più né meno di uno stato sonnambolico (ben diviso tra il canovaccio shakespeariano e il mondo psicopatologico). Da Francesco Guidi (il grande magnetizzatore italiano) ad Armand-Jacques de Chastenet e oltre non si contano i testi e le messe in scena di situazioni ipnotiche, districate fra magnetismo e mesmerismo. I veri e propri spettacoli di «teatralizzazione dei nervi» costituirono un bacino inesauribile per tutta la grande cultura letteraria tardo ottocentesca (ma già da prima gli interessi erano vivi; persino Manzoni organizzò nella sua dimora milanese sedute mesmeriche) offrendo nuove sintassi del corpo (malato) e così della parola. È assai probabile, e per alcuni particolari certo, che questo universo culturale d'Annunzio lo abbia vissuto da vicino soprattutto nel periodo napoletano,³¹ specie attraverso la frequentazione di salotti borghesi in compagnia di Matilde Serao, attentissima, come noto, promotrice di ogni spettacolo dell'occulto. E non importa, come ci ricorda Nino Regard, che d'Annunzio abbia partecipato alle sedute spiritiche presenziate da Lombroso in persona; è certo il suo interesse per il fenomeno (ampiamente documentato da numerosi carteggi – ricordo solo quello con Nella Doria Cambon – e da un'ampia biblioteca esoterica conservata al Vittoriale) così come si può già dedurre dal sonnambolico passeggiare sotto la luna di Andrea Sperelli (su questo e altri passi si è soffermato Mario Giannantoni in uno studio dedicato alla *Medicina nell'opera di Gabriele d'Annunzio*).

Tali aspetti mettono in chiaro che la sperimentazione teatrale dannunziana tiene unite in un unico insieme le sfere del mito, del patologico, dell'occulto e dell'esoterico; e spesso la parabola del tragico s'innesta sulle patologie dei nervi (sia nelle cause, sia negli effetti).

Nell'intreccio della *Fiaccola*, oltre a Gigliola, c'è un altro personaggio femminile vicino al mondo della follia: la zia Giovanna (che non compare mai sulla scena, ma è sempre solo evocata). Il riferimento all'anziana donna si legge attraverso una battuta di Gigliola:

Ho la pazzia negli occhi.
 Me l'ha data in contagio
 quella povera zia Giovanna, forse;
 che lassù, che lassù nella prigione
 urla e nessuno l'ode (p. 12).³²

30 «L'istanza drammatica di Gigliola non è dunque tanto il desiderio di vendetta, quanto la spinta ossessiva nella sua tensione alla verità», una verità ben particolare, quella dell'Ombra, dell'assoluto, della morte; cfr. M. Giammarco, *Verso la riscrittura del tragico: La fiaccola sotto il moggio*, in Ead., *La parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di D'Annunzio*, Roma, Carocci, 2005, p. 162.

31 Sulla parentesi napoletana di d'Annunzio cfr. A. R. Pupino (a cura di), *D'Annunzio a Napoli*, Napoli, Liguori, 2005.

32 Il 'forse' pronunciato da Gigliola innesca una serie di questioni. Innanzitutto riduce credibilità e certezza del dato sul quale la protagonista sta riflettendo, ossia sull'ereditarietà della follia e dell'idea che sia la morte della madre la sola causa della degenerazione. Sembra che d'Annunzio non abbia problemi ad accogliere entrambe le teorie sull'origine della malattia psicologica di Gigliola. Fra le varie tesi a proposito dell'ereditarietà dell'alienazione mentale va ricordata

In un forte intreccio di instabilità ereditarie e predisposizioni psicologiche, la zia demente è simbolo del disfacimento della famiglia e di un'intera stirpe. Il riferimento agli occhi non può che rimandarci ancora una volta ai meandri della semantica sonnambolica. Clara Gallini ha specificato a fondo il potere della vista nelle pratiche mesmeriche e ipnotiche e ha parlato di un «teatro delle "allucinazioni"» che va dritto verso poteri di suggestione e chiaroveggenza.³³ Da una prospettiva letteraria d'Annunzio ha trovato molte immagini e approfondimenti sul tema – per fare solo due esempi – sia dalle opere di Bourget che dal frizzante *Spirite* di Gautier (1866). Occorre a questo punto menzionare anche la proverbiale sentenza dell'astronomo Camille Flammarion (ben noto anche al Pascoli), pronunciata nel 1869 al funerale del principe dell'esoterismo, Allan Kardec, sullo statuto «scientifico» dello spiritismo, da considerarsi una sorta di manifesto per i letterati che si accingevano a tematizzare in Europa questi motivi. Ricordo anche che a occuparsi di spiritismo e di fenomeni medianici, oltre ai già citati Morselli e Janet, vi furono lo scienziato Claire Loewenfeld, Théodore Flournoy e il medico francese Charles Robert Richet. Quest'ultimo fu autore di due romanzi, pubblicati con lo pseudonimo Charles Epheyer, che affrontano i motivi principali del magnetismo e dello sdoppiamento della personalità: *Possession* del 1887 e *Soeur Marthe* del 1889, entrambi apparsi sulle pagine della «Revue des deux Mondes». La rivista francese aveva, per lo meno sino al periodo della direzione di Boloz (poi passerà a Brunetière), lo specifico compito di divulgare le innovazioni scientifiche – o parascientifiche – coeve (d'Annunzio ne fu un attento lettore e questo dice molto su fonti e riprese di grandi temi).³⁴

Il passo della *Fiaccola* in cui è descritta la figura della zia demente ha un legame intertestuale, ancor prima che con la zia Gioconda del *Trionfo della morte* richiamata dall'Andreoli, con l'evocazione di Donna Aldoina nelle *Vergini delle rocce*:

Io vedevo nella mia immaginazione la vecchia principessa demente seduta nell'ombra di una stanza remota, e uno de' suoi figli chino verso di lei, con le mani imprigionate nelle mani materne. L'atto della lugubre fascinatrice mi sembrava fatale e inesorabile. Mi sembrava ch'ella dovesse

l'associazione al concetto di «*déviations malades de l'espèce*» di cui parlava Augustin Morel. Altrettanto importante in relazione al 'forse' è il tema del dubbio. La follia provoca incertezza, sovverte totalmente i dati concreti ed è il solo processo conoscitivo che permette di raggiungere l'ignoto. Ed è proprio il romanzo dell'ignoto, il *Forse che sì forse che no*, a essere interamente giocato sugli schemi del dubbio. Ricordo soltanto che da Ribot a Binet gli studi sull'ereditarietà della degenerazione, che spesso fanno leva sulla grammatica del dubbio, in ambito psicologico, hanno come fonte principale lo studio di Prosper Lucas, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de la maladie du système nerveux, avec l'application méthodique des lois de la procréation dans les conditions normales et morbides de leur manifestations*, pubblicato in due volumi nel 1847-1850.

33 Cfr. C. Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Milano, Feltrinelli, 1983.

34 Cfr. G. de Broglie, *Histoire politique de la Revue des deux mondes (1829 - 1979)*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1979. Sulle stesse pagine della rivista comparve, nel 1880, di Richet l'importante studio *Les démoniaques d'aujourd'hui*. Oltre a riflessioni scientifiche, a riferimenti diretti a esperimenti e casi clinici, non mancano rinvii a pagine di romanzi contemporanei, da Feuillet a Flaubert, dai De Goncourt a France. L'articolo parte dall'isteria, «parola [che] non è stata spesso pronunciata, in questa sede. I romanzieri, e in particolare quelli che si dicono naturalisti, non hanno mancato di contribuire a diffondere la dottrina dell'isteria erotica. Tale dottrina è lungi dall'essere esatta. [...] Si tratta di una malattia nervosa non più lubrica di quanto lo siano le altre e, nonostante il terrore che ispira a certe persone la cui istruzione presenta grosse lacune, possiamo affermare senz'altro che questo terrore non è affatto giustificato». Il testo di Richet si legge in traduzione in S. Ferrari, *Psicologia come romanzo. Dalle storie di isteria agli studi sull'ipnotismo*, Firenze, Alinea Editrice, 1987, pp. 133-161.

inconsiamente attrarre nella sua follia tutte le creature del suo sangue, l'una dopo l'altra, e che nessuna di loro potesse sottrarsi alla volontà cieca e crudele. Simile a una Erinni familiare, ella presiedeva alla dissoluzione della sua progenie (p. 67).³⁵

Il rapporto che nel romanzo la demente Aldoina, «pallida» e «enorme», istituisce col luogo, con lo spazio circostante, è molto forte, tanto da essere definita «la vera custode dell'abitazione oscura». Ecco un esempio diretto degli spazi della follia: la figura assente della vecchia evoca il simbolo della morte e trasferisce la follia a tutte le dimensioni della realtà. E c'è di più, una vera e propria trasposizione ontologica dal sapore degenerativo: «il povero infermo pericolante su l'orlo dell'abisso» Antonello dice di Aldoina che «certi giorni tutta la casa è piena di lei», si respira la sua «follia». E non è la prima volta che d'Annunzio materializza la follia rendendola percepibile: quasi a significare che essa possiede una propria vita, una propria estensione molto difficile da penetrare quanto da abbandonare (in un denso legame osmotico fra ontologico e patologico).

L'immagine della «demente» condiziona così il *pathos* della dimensione simbolica dell'occulto, del senso nascosto e pericoloso, di qualcosa capace di penetrare nell'intimo, negli specchi dell'intimore, e orienta verso la soglia della morte, non senza passare, però, attraverso un processo di trasformazione che fa presagire e intuire i segreti dell'ignoto. Infatti l'aura funebre che l'immagine della pazza emana si trasmette anche al giardino entro il quale si svolge gran parte della vicenda del romanzo. Sempre a proposito del tema paesaggio-follia nel *Sogno d'un mattino di Primavera* v'è un passo che lega la descrizione del bosco selvaggio, con il suo intrico vegetale e la sua radura consacrata a un Eros terribile e sgomento, al giardino-labirinto della villa Pisani di Strà descritto nel *Fuoco*.³⁶ Qui Foscarina, protagonista femminile del romanzo lagunare, è vittima dello spietato gioco dell'amante Stelio Èffrena, per il quale penetrare nel luogo-simbolico del labirinto è come calarsi nel groviglio di impulsi interiori in conflitto fra loro. Il nucleo centrale risiede nel processo del divenire della metamorfosi, della «trasfigurazione» che Èffrena realizza «in una di quelle forme ancipiti tra bestiale e divino, in uno di quei genii agresti la cui gola era gonfia delle glandule stesse che pendono dal collo delle capre». Il bestiale e il degenerato che si assommano in uno stesso cortocircuito del degenerativo. Èffrena pretende, nel perpetuo indice volontaristico dei protagonisti dannunziani, «una creatura che somigliasse, un petto fresco a cui egli potesse comunicare le sue risa, due gambe veloci, due braccia pronte alla lotta, una preda da ghermire, una verginità da sforzare, una violenza da

35 Il testo di riferimento (da cui indico le pagine) è G. d'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, in Id., *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, 2 Voll., Milano, «Meridiani», Mondadori, 1988-1989, Vol. II, pp. 1-193. Molte preziose indicazioni sulle figure femminili (degenerate) nei romanzi dannunziani si trovano in G. Baldi, *Le ambiguità della «decadenza»*. *D'Annunzio romanziere*, Napoli, Liguori, 2008 e in A. R. Pupino, *D'Annunzio. Letteratura e vita*, Roma, Salerno, 2002.

36 L'intera struttura del romanzo sembra costituirsi come un labirinto. Non c'è trama, né c'è traccia di nessi consecutivi, tutto è privo di un apparente ordine strutturale. Si è detto apparente proprio perché esiste un ritmo interno alla narrazione, un fluido musicale che pervade tutti i tasselli del grande mosaico. L'immagine labirintica è già forte di un senso mitico, entro il quale l'eroe tesse la propria tela. Labirintica è la struttura del romanzo e labirintica è la vocazione all'assoluto: la momentanea instabilità del percepire è l'unico modo per raggiungere la totalità, il senso profondo dell'ignoto; ciò che è privo di significato fa segno all'ultrasensibile.

compiere». ³⁷ La potenza metamorfica del soggetto maschile, a partire dai sensi, riduce Foscarina al «disordine dei suoi nervi esasperati». Dinanzi al gioco sadico, all'eros deviato e duplice del protagonista in cui rivive l'ebbrezza panica del mito, la donna abbandona i panni della *Nemica* per rivelare alcuni inequivocabili tratti nevrotici:

non era più capace d'altri sforzi [...] Sentiva venire l'accesso estremo della mania come si sente il turbine che s'approssima (p. 252). ³⁸

Se nel primo *Sogno* si trovava una molteplicità semantica di identità paesaggistiche contrapposte e isolate, nel *Fuoco* il labirinto (che racchiude le idee di «giardino dell'eros» – quasi a ricordare un sobrio giardino dei supplizi di Mirbeau – così come di un *hortus conclusus* pieno di evocatività musicali e obnubilanti), in quanto caos dello spazio, è una delle cause della follia. Il «disordine» da cui Foscarina è travolta è caos dei sensi, alterazione di spazio e tempo. Elementi che fanno parte di un più vasto progetto dannunziano (dalla *Città morta* al *Fuoco*) in cui la poetica dello spazio va oltre le geometrie del paesaggio dell'anima di Amiel e della tradizione romantica: i luoghi diventano malati, patologici. Non si tratta soltanto di una malattia della rovina, del crollo e del vacuo, bensì di un intrecciarsi inarrestabile tra specificità mnemoniche del luogo e iridescenze del senso vertiginoso, di un possesso, attraverso il corpo, totale di tutte le coordinate (entro e fuori). Fra le numerose fonti letterarie è possibile ricordare il sintomatismo nevrotico e degenerato di uno spazio chiuso (una villa) in *Sensations et Souvenirs* di Jean Lorrain (1895). ³⁹

Nel percorso attraverso le immagini della demenza facciamo ora un salto in avanti, nel momento in cui il poeta dedica un'opera, per altro di datazione incerta, alle giornate drammatiche vissute fra il settembre e l'ottobre 1908: il *Solus ad solam*. Considerato una specie di diario segreto (è stato sottolineato dalla critica il grado di falsità psicologica, specialmente per quanto concerne il legame amoroso di d'Annunzio per la folle) il *Solus* non è semplicemente la cronaca della follia dell'amante Giuseppina

37 Tale desiderio non è però rivolto a Foscarina, bensì alla giovane Donatella Arvale. L'intero passo del labirinto, rispondendo a duplicità e bivalenza del significato del luogo, è costruito sulla negazione e sulla tortura della donna presente (Foscarina) a causa del desiderio della donna assente (Donatella). Il sadismo di Effrena è dettato da tale desiderio di scambio. La Foscarina soffre la situazione rendendosi conto della volontà dell'amato: «Più lucidamente conobbe il suo errore e la crudeltà della vita che poneva là, nel luogo dov'ella pativa, la figura dell'altra. [...] Tutto si confuse nel suo spirito; e il suo pensiero non riescì a porre un intervallo tra la realtà e quell'immagine. L'altra si sovrapponeva a lei, la oppresse, la sopprime». Cfr. E. Giachery, *Il «Fuoco» e l'episodio del labirinto* in Id., *Verga e d'Annunzio: ritorno a Itaca*, Roma, Studium, 1991, pp. 226-239.

38 Per la citazioni cfr. G. D'Annunzio, *Il Fuoco*, a cura di F. Caburlotto, Milano, BUR, 2009 (ma cfr. anche tutto il commento al romanzo nell'edizione mondadoriana, 1989, a cura di Niva Lorenzini). Nonostante le convulsioni dell'attrice, il romanzo lagunare non tematizza né follia né nevrosi. Occorre però ricordare il passo in cui Foscarina manifesta a Stelio il desiderio e la necessità di stare da sola recandosi in un suo «rifugio» presso la Laguna. Quivi la «dolorosa» si trova vicino alle «isole della Follia, San Clemente e San Servilio», luoghi presso i quali sente «grida fioche come di naufraghi perduti nella bonaccia [...] un canto di voci femminili, che pareva escire da rotti petti, da gole fendute come fragili canne, simile a quei suoni che si svegliano». Il riferimento è alle grida delle «pazze» rinchiusi nel manicomio femminile di San Clemente a Venezia, inaugurato il 1° luglio 1873 e diretto inizialmente dal medico Cesare Vigna. Cfr. M. Fiorani, *Bibliografia di storia della psichiatria italiana 1991-2010*, Firenze, FUP, 2010, p. 112. Il riferimento al manicomio veneziano è attestato anche nel *Taccuino VIII* datato 16 giugno 1896 ove si legge: «A destra, isolette lontane, perdute nel vapore – cinereo. San Clemente SanS alvo isole-ospedali di matti».

39 Così come possiamo tracciare una 'geografia della memoria' a partire, per esempio, dai *taccuini*, si può individuare una precisa geografia della follia, fra antiche stanze, vissute un tempo da spiriti eletti (o per lo meno creduti tali), e luoghi (artificiali) del sublime.

Mancini, ma un approfondimento, costantemente basato sull'ordine lirico della percezione della memoria: dalla teatralizzazione dunque alla liricizzazione. Mai pubblicato in vita, il *Solus* appartiene già alle prose della cosiddetta area «notturna» ed è, per alcuni aspetti tematici, stilistici e strutturali, molto vicino alle prime *Faville* del «Corriere della Sera». ⁴⁰ Il diario è, inoltre, uno dei nuclei genetici e avantestuali più importanti del *Forse che sì forse che no*, su cui tornerò più avanti. Nel *Solus* lo squilibrio psicologico che colpisce la donna è causato dalla scoperta da parte del marito del suo tradimento con d'Annunzio. Dopo la caduta in disgrazia della Mancini i due amanti continuano a vedersi fino al 5 settembre del 1908, data dell'ultimo fugace incontro a Firenze, nella dimora clandestina di via Capponi. Il diario si apre con una sorta di dichiarazione di poetica, in linea con l'estetica della percezione e della visione:

Scrivo per vedere chiaro in me e intorno a me. Sembra che il sole si sia oscurato e che la mia notte insonne continui senza fine (p. 61)

per poi proseguire sul tema della «seconda vista» che di lì a poco sarà elemento fondante del *Notturmo*:

Accendo una lampada perché io vegga, perché i tuoi cari occhi veggano quando si risveglieranno. Ti rimanga almeno la testimonianza del mio amore vigilante e fedele. Se tu sei senza riposo, io sono senza riposo. Non ho dato tregua neppure per un attimo al mio dolore irrequieto. (p. 61)

E infine, riferendosi al soggetto dell'analisi che il testo costituisce, Giuseppina Mancini, chiamata nel gioco amoroso «Amaranta», ecco di nuovo la registrazione plastica dell'essenza degenerativa:

respiro la tua follia: la mia anima è dilatata nel terrore come i tuoi occhi; guarda il buio, teme i fantasmi e le macchie. (p. 61)

Da qui in avanti il testo si organizza su tre livelli: 1) la ricerca dell'origine della follia di Giuseppina; 2) la descrizione dei sintomi della patologia; 3) il continuo intreccio fra un presente segnato dalla malattia e un passato di ricordi gestito dall'eros.

La morbosità erotica di quest'ultimo punto è essenziale per definire un altro aspetto delle fascinazioni decadenti e post-romantiche a cui d'Annunzio si sente particolarmente vicino: le continue e intermittenti memorie erotiche si contrappongono a un'attualità in cui il possesso corporale è impossibilitato dalla malattia di lei. Così la degenerazione riflette all'unisono un desiderio perverso e notturno e aggiunge un timbro oscuro alle forme della seduzione. Ecco un campione significativo: in data 8 settembre 1908 d'Annunzio annota:

Ti trassi nella stanza verde che dà sul giardino murato, in quella stanza dove ti spogliavi e dove ti

40 Nei progetti di d'Annunzio il *Solus ad solam* non è sempre pensato come diario privato. In una lettera indirizzata a Treves del 1909 il poeta scrive: «Cercherò di darti prima del giorno funebre, almeno tre volumi, e altri, o due o tre, postumi. Tra i postumi ne ho uno che porta questo bel titolo *Solus ad solam*»; cfr. F. Roncoroni, *Introduzione*, in G. d'Annunzio, *Solus ad solam*, Milano, Mondadori, 1979, p. 41.

rivestivi nei grandi giorni del piacere. Cadesti su i cuscini. Ti presi fra le mie braccia.
T'addormentasti sotto i miei baci leggeri. (p. 63)

Al passato, rievocato con sintassi franta e iterativa, tipica dell'ultimo d'Annunzio (e del d'Annunzio dei *Taccuini*), si contrappone un presente pieno di ricordi e speranze più o meno illusorie, tipici di una bellezza erotica medusea:

fino alla morte vedrò quel tuo viso trascolorato, sentirò nel fondo dell'anima quella dolcezza del tuo sonno che interrompeva un travaglio così crudele. (p. 63)

Ma il teatro della malattia non pone in scena solo la demente. Ed ecco quindi d'Annunzio stesso, così come le sue metamorfosi letterarie, mettersi al centro del processo di guarigione, quasi fosse in possesso di facoltà sovrasensibili, capaci di azioni salvifiche:

Speravo che la mia *volontà* divenisse *magnetica* e ti vincesse. Sentivo la forza di rimanere immobile per tutta la notte a sostenerti e a vegliarti. Nossun voto mai – te lo giuro – fu più ardente di quel voto pel tuo sonno⁴¹. (p. 63; corsivi miei)

D'Annunzio chiama direttamente in causa il processo magnetico: il magnetismo. Anche se fra Mesmer e Charcot trascorre circa un secolo, a quest'altezza cronologica, le idee del magnetismo, come si diceva, non sono affatto morte, anzi afferma Evelyne Pewzner che «tra il 1784 e il 1882, la pratica del magnetismo, in una forma o nell'altra, non si è mai interrotta».⁴² Nel 1882 viene assegnata a Charcot la cattedra di neurologia al *Group hospitalier de la Pitié-Salpêtrière*, il più volte ricordato centro ospedaliero universitario di Parigi. Nelle sue ricerche furono fondamentali gli sviluppi riguardanti l'isteria e l'ipnosi e la loro diretta connessione. Alla prima iniziò a dedicarsi dal 1870, alla seconda negli ultimi anni della sua attività, dal 1880. Si avvicinò all'isteria «[poiché] probabilmente dietro quest'interesse c'è la curiosità di esplorare un nuovo campo, la noia della *routine* neurologica, con le sue malattie non curabili, che deformano, che alterano l'armonia del corpo umano».⁴³ Fautore della tesi psicogenetica, Charcot, dal 1870 in avanti, iniziò ad elaborare una tabella clinica

41 D'Annunzio non smentisce neppure in questa fase il ruolo fondamentale del soggetto maschile. L'unico in grado di porre rimedio al disastro psicologico della donna amata è il protagonista maschile. Uno degli esempi più significativi è la favilla *Dell'amore e della morte e del miracolo* in cui d'Annunzio racconta i «giorni indicibili di potenza e di miseria» durante i quali l'amante Alessandra di Rudinì vive la propria convalescenza dopo essere stata colpita da un tumore all'utero. L'evento è già ricordato nel *Solus*. Ricorre sempre una numerologia ben precisa: «da sei settimane veglio tutte le notti. Per la terza volta ho tenuto le mani della vittima mentre la sua anima si profondava nel buio». La protagonista non è vittima di una degenerazione mentale, ma alla stessa stregua la malattia la conduce verso l'ignoto: «ogni volta fui il testimone d'una resurrezione. Ogni volta io vidi Euridice ritornare dal buio e dall'eternità con un sorriso più divino». Il merito della guarigione e quindi della rinascita, ancora secondo un preciso lessico mesmerico e magnetico, d'Annunzio lo attribuisce a se stesso: «Ho vinto», «con una miracolosa trasfusione di vita, io vinsi la morte»; in attesa di un'edizione critica e commentata, cfr. G. d'Annunzio, *Le faville del maglio*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1995, pp. 218-219.

42 É. Pewzner-Apeloig e Jean-François Braunstein, *Storia della psicologia*, Torino, Einaudi, 2001, p. 123.

43 F. Simonetti, *Jean Martin Charcot*, in *Nel centenario di Jean-Martin Charcot*, Pavia, Jannelli & Zani, 1994, p. 22. Cfr. C. G. Goetz, Michel Bonduelle, Toby Gelfand, *Charcot. Constructing neurology*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1995 e G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Torino, Marietti, 2008.

segnalando quattro fasi della crisi isterica. Per il dibattito internazionale fu importante l'identificazione di due categorie differenti di isterismo, quello «suggerito», provocato, e quello «naturale», patologico⁴⁴. D'Annunzio, come abbiamo già potuto notare, si adoperò per mettere in scena entrambi i casi.

Nell'affresco della follia di Amaranta, in un *leitmotiv* di espedienti descrittivi, d'Annunzio non manca di chiamare in causa due medici che si occuparono del caso: Giovanni Nesti e l'alienista Eugenio Tanzi. Quest'ultimo, assieme allo psichiatra Morselli (molto attento, con Lombroso, anche ai casi di ipnotismo e sonnambulismo – basti ricordare gli scritti dedicati alle sedute spiritiche di Eusapia Paladino),⁴⁵ aveva contribuito non poco alla diffusione in Italia del concetto di «degenerazione»⁴⁶. Il contributo dell'alienista sembra essere stato importante per la guarigione effettiva della «demente», ma nel resoconto dannunziano ha un carattere marginale (ritorna, come si è visto nel caso del primo *Sogno*, il tema dell'impotenza del medico).

Dal punto di vista prettamente lessicale (e retorico) si intravede (nel *Solus*, ma questo vale anche per le altre opere analizzate) una liricizzazione della follia, prima di tutto nella grammatica del delirio (ricca di formule analogiche, sinestetiche, ecc.). Uno dei pochissimi, ma puntuali, riferimenti scientifici è invece la proposta di cura avanzata da Tanzi: l'ipodermoclisi⁴⁷ che però Giuseppina «ha rifiutato con energia». Per il resto i protocolli della malattia, nell'ordine linguistico e stilistico, sono assorbiti nelle spire e nei sortilegi del letterario. Il delirio dell'amata prende i tratti di uno struggente teatro, come accade a un'attrice che si aliena nel proprio personaggio: «Il Tanzi fa una diagnosi rassicurante. | Nota di tratto in tratto qualcosa di inconsciamente artificiale nel delirio»: Amaranta, all'apice della degenerazione:

44 Contro questa tesi si sono mossi gli esponenti della *Scuola di Nancy*, fondata da Ambroise-Auguste Liébeault e Hippolyte Bernheim, i quali sostenevano la totale natura psichica dell'origine di ogni isterismo.

45 E. Morselli, *Psicologia e "spiritismo". Impressioni e note critiche sui fenomeni medianici di Eusapia Paladino*, Torino, Fratelli Bocca, 1908, p. 543. Medici e intellettuali dell'epoca dedicarono numerosi studi alla figura della Paladino; cfr. ad esempio Cesare Lombroso, *Eusapia Paladino e lo Spiritismo*, «La lettura», Anno VII, 9, pp. 715-23 e L. Barzini, *Nel mondo dei misteri con Eusapia Paladino*, Milano, Baldini, Castoldi e C., 1907. Ricordo che d'Annunzio ebbe modo, a Napoli, di assistere ad alcune sedute spiritiche della Paladino. Uno dei motivi principali che spingeva il poeta a partecipare ad incontri medianici era quello dei debiti: sperava – e così molti altri adepti – che qualche spirito potesse offrire i giusti numeri per le estrazioni del lotto. Su questi temi cfr. il documentato intervento di R. Giglio, *Per l'esoterismo dannunziano*, in *D'Annunzio a Napoli*, pp. 139-154. Per una cronaca diretta cfr. F. Verdinois, *Profili letterari e ricordi giornalistici*, a cura di E. Craveri Croce, Firenze, Le Monnier, 1949, pp. 277-83.

46 E. Morselli, E. Tanzi, *Contributo allo studio sperimentale delle degenerazioni fisiche e morali dell'uomo. Idiotti, antropologia. Fisiologia*, in «Rivista sperimentale di freniatria e medicina legale», 1, 1875. In particolare sui risvolti scientifici portati in Italia dagli scritti di Morselli e Tanzi cfr. D. Palano, *Il potere della moltitudine. L'invenzione dell'inconscio collettivo nella teoria politica e nelle scienze sociali italiane tra Otto e Novecento*. Fra gli studi condotti da Tanzi sono numerosi quelli dedicati al tema della paranoia. Cfr. D. Castelnuovo Frigessi, *Cesare Lombroso*, Torino, Einaudi, 2003, p. 109. Non è qui il caso di soffermarsi sul problema della degenerazione come indice caratteristico del periodo fra Otto e Novecento; basti solo ricordare la monumentale opera di Max Nordau, *Entartung (Degenerazione)*, del 1892, che ebbe successo in tutta Europa. In Italia influenzò innanzitutto i lavori di Lombroso, Morselli e Mantegazza. Cfr. M. A. Murphy, *Max Nordau's Fin-de-Siècle Romance of Race*, New York, Peter Lang Publishing, 2007. Nell'ambito letterario colpì l'attenzione di numerosi scrittori già proiettati verso la modernità europea novecentesca; fra cui anche Svevo (cfr. M. Sechi, *Il giovane Svevo. Un autore «mancato» nell'Europa di fine Ottocento*, Roma, Donzelli, 2000).

47 Per «ipodermoclisi» s'intende «l'iniezione dei vasi sanguigni [la quale] era nota ai preparatori dei pezzi anatomici ed era stata tentata qualche volta, come negli esperimenti secenteschi di trasfusione del sangue o in insoliti episodi di cui si ha notizia, ma entrò nel vero uso terapeutico solo verso la fine dell'Ottocento, dopo l'invenzione delle siringhe moderne»; la sua ideazione è dovuta al farmacologo Arnaldo Cantani; Cfr. G. Armocida, *Storia della medicina*, Milano, Masson, 1993, pp. 238-239.

piangeva di passione, ebra di eternità [...] con l'aspetto della follia, che trema balbetta si squassa, irricognoscibile di dolore e di spavento; e il suo grido istintivo di passione, l'ultimo grido veramente, erotto non dalla sua anima – già perduta per me – ma da tutto il suo sangue. (p. 96-97)

L'impronta sempre presente è quella erotica, che alla fine investe anche il «delirio della ruina», il delirio «della morte inevitabile». Ritorna la triade iniziale: pazzia – eros-morte.

Proseguendo brevemente con qualche appunto stilistico, più da vicino si nota che i discorsi di Giuseppina sono pervasi dal dubbio (clausola, come vedremo, essenziale nella costruzione lirica del *Forse che sì* – lo era già stata anche per tutta la prima parte dell'*Innocente*): «ella si confonde, divaga, evita le risposte diritte»; «poi ha soggiunto, pensosa, un po' trasognata: “Se, quando fu battuto alla porta, egli fosse stato là, allora forse...”». Nello stato patologico, così come si esprime verbalmente, la demente evita il contatto col reale e s'immerge in un mondo immaginario, fittizio e incerto, dove un nuovo principio di realtà è stabilito. Numerose, in questo senso, le interrogative: «Come posso stare qui? Dove posso stare io? Il peso del mio male, chi lo sopporterà? ... chi mi salverà dalla pena e dal rimorso?». E numerose le iterazioni (stilistiche e reali): «la povera reclusa ripete di continuo le medesime cose: la rovina, la congiura», ecc.

Il 16 settembre d'Annunzio registra, seguendo le analisi del medico, che «il periodo acuto è terminato. Subentra in lei un'abulica mollezza su cui è facile [...] stampare la suggestione». Prosegue con la descrizione di altri aspetti psicologici: «c'è ora qualcosa di estraneo alla volontà nelle sue attitudini, nei suoi scatti, nelle sue ribellioni. C'è qualcosa di non suo». Anche nel diario, a tratti, la follia prende caratteri fisici, materiali, palstici. Ad esempio, in data 10 settembre, d'Annunzio dice di sentire «l'odore della follia», quella stessa follia, avvertita e annotata alcuni anni prima, nelle vicinanze del manicomio veneziano, nei pressi dell'«isola della follia».

Dopo le vicende della contessa Mancini e l'ultima fatica romanzesca del *Fuoco* bisognerà attendere sino al gennaio 1910 – ben dieci anni – prima di poter leggere un nuovo romanzo dannunziano (di tutt'altra natura e struttura, quasi a dover tacere di una vera e propria tessitura narrativa).

Nonostante ciò, nel lungo arco di tempo, d'Annunzio annuncia più volte, sia sulla rivista «Il Rinascimento», diretta da Tom Antongini, sia al suo editore Treves, vari progetti narrativi: prima *Amaranta*, poi *La madre folle*. Solo in ultimo, nel giugno 1907, si affaccia un nuovo titolo: *Forse che sì forse che no*, un «romanzo di passione mortale, al cui paragone quelli della rosa sembreranno tiepidi e timidi» (come dichiara il 20 agosto 1908 a Treves). Parzialmente abbandonato il progetto per dedicarsi alla stesura della *Fedra*, d'Annunzio vi ritorna nella primavera del 1909 con l'intenzione di modificare il titolo in *Il Delirio*.⁴⁸ Solo da questi dati paratestuali è indubbia l'idea di voler attraversare, in un *corpus* romanzesco, il tema della malattia mentale associato a una grande passione amorosa. E tale «fiammante passione», congiunta con le «forme

48 Per la storia compositiva del *Forse che sì forse che no* cfr. F. Roncoroni, *Sai come si scrive un romanzo? «Forse che sì forse che no»*, in «Quaderni del Vittoriale», 31, gennaio-febbraio 1982, pp. 123-135.

eroiche della civiltà moderna» e l'indagine della patologia è il nucleo di fondo del nuovo romanzo. Accanto a ciò le ricorrenti presenze dell'incesto (in quegli anni sperimentato a livello letterario con la *Fedra*) e della morte.

La follia, nel *Forse che sì forse che no*, evocata e insinuata anche prima della sua effettiva esplosione, come nel suggestivo passo del labirinto nel *Libro I*,⁴⁹ diventa dominante nel *Libro III*: il soggetto affetto dalla patologia è la protagonista, una nuova Isabella, vittima di una demenza il cui decorso si scandisce, biblicamente, in sei giorni;⁵⁰ il settimo sarà quello della salvezza del protagonista maschile, Paolo, grazie al valore catartico del volo.

La fenomenologia del male psichico è costituita da due elementi: il dubbio (*forse*) – già segnalato nel *Solus* – e il doppio, «l'altro da sé», l'incertezza del reale, «emblema della inquietante e terrificata alienazione-scomposizione». Doppio che trova il suo correlativo nel motivo conturbante dello specchio («ciascuno in uno specchio ha una follia che l'atterrisce e l'attira»);⁵¹ giacché l'immagine riflessa costringe alla consapevolezza di un'alienata frammentazione interiore:

il suo medesimo volto veduto di notte in uno specchio quando l'immagine specchiata non è la nostra ma quella dell'intruso che abita in noi e usurpa la nostra sostanza. (p. 172)⁵²

La follia di Isabella è tesa al punto in cui il soggetto non è più in grado di riconoscersi e lo specchio non fa che mostrare tale lontananza da sé:

il suo viso in fondo allo specchio s'allontanava s'allontanava senza lineamento, poi si riavvicinava ritornando dal fondo, e non era più il suo viso. (p.212)

Nella costante operatività di trascrizione e riscrittura dell'officina dannunziana si è già ricordato il fatto che ogni effetto fisico e conseguenza psicologica della protagonista descritti nelle sei giornate hanno riscontro genetico nel *Solus ad solam*. Qualche rapido

49 Cfr. C. Martignoni, *Sul "Forse che sì forse che no", romanzo dell'ignoto*, in *Studi su D'Annunzio. Un seminario di studi*, Genova, Marietti, 1991, p. 174. Lo studio di Clelia Martignoni intende specificare il rapporto tra degenerazione e forme del dubbio.

50 Dopo «il primo giorno dell'ultima prova», nel secondo e nel terzo «il delirio della demente era cresciuto»; segue «il giorno di Tamar» (rimando biblico al tema dell'amore incestuoso); il quinto è quello «della ricordanza» e il sesto «del vituperio». Infine «il settimo giorno l'Ulisside drizzò al suo cuore la parola d'Ulisse [...] E si scrollò, e prese la sua via. E la sua volontà e il suo dolore furono una sola tempra».

51 Per una «scienza dello specchio» cfr. il classico lavoro di J. Baltrušaitis, *Lo specchio*, Milano, Adelphi, 1983 e le relative riflessioni di G. Zanetti, *Gli inganni dello specchio*, in Id. *Il Novecento come visione. Dal Simbolismo a Campana*, Roma, Carocci, 1999, pp. 181-188. Il significato primo della metamorfosi diventa, in epoca moderna, il riflesso di ciò che non è direttamente percepibile, di ciò che origina scomposizione e frammentazione d'un tessuto, in apparenza, unitario. La superficie dello specchio suscita verità e alterazioni, immagini deviate o figure, in uno scambio vicendevole di significati. Ad esso si lega il ben noto tema del doppio. In d'Annunzio lo specchio ha molteplici specularità semantiche: dal tradizionale luogo dell'apparire del volto di Narciso (spiritualità gemellare dell'egotismo dello scrittore) a superficie dell'ignoto. Cfr. L. Testaferatta, *Da «Primo vere» alle «Laudi», con un ragionamento sugli specchi*, in *D'Annunzio, il testo e la sua elaborazione*, «Quaderni del Vittoriale», 5-6, ottobre-dicembre 1977, pp. 48-66 e C. Martignoni, *Altri «Aspetti dell'ignoto»: sulla «Contemplazione della morte»*, in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte. Atti del XI Convegno internazionale di Studi dannunziani*, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1989, pp. 363-381. Sulla scrittura del riflesso in d'Annunzio cfr. F. Caburlotto, *D'Annunzio e lo specchio del romanzo. Sdoppiamenti, rifrazioni, giochi d'immagini*, Venezia, Libreria Editrice Ca' Foscari, 2007.

52 Per il testo (da cui si cita): G. d'Annunzio, *Forse che sì forse che no*, a cura di R. Castagnola, Milano, Mondadori, 1998.

campione: le gengive che «sanguinano intorno ai denti» di Isabella sono come «le gengive [...] bianchiastre» che «sanguinano attorno ai denti» di Giuseppina nel diario, mentre le labbra «arse e screpolate» e i «muscoli del viso» «stravolti» della protagonista del *Forse che sì* sono come le «labbra [...] arse e screpolate» e i «muscoli convulsi» della demente del *Solus*.

Nel delirio di Isabella risuonano anche note mistiche, con movenze francescane: «bisogna andare, mettersi in cammino e andare, a piedi scalzi, chi sa dove...»; intrecciate a suggestioni e citazioni bibliche: «E poi Amnon l'odiò d'un odio molto grande». Non è certo casuale la citazione dei versetti di *Samuele II-XIII*, che hanno come tema l'amore incestuoso, pronunciati da Isabella nel «giorno di Tamar».

Sui nessi tra degenerazione mistica (accennava il tema lo stesso Théodule Ribot) e cultura francescana occorre almeno ricordare che Paul Sabatier⁵³ pubblicava, nel 1893 (data di stampa 1894) a Parigi, la *Vie de Saint François d'Assise* (passarono tre anni dalla pubblicazione francese prima di avere la traduzione in Italia). La linea sulla quale si pose Sabatier era quella inaugurata dal teologo modernista francese Alfred Loisy, autore del fondamentale *Évangile et l'Église*. L'importanza di questo gruppo, ai quali si aggiungono il benedettino Henri Tissier, autore di *Suit en l'honneur de Saint François*, del 1926, e Maurice Goguel, attento studioso del cristianesimo positivo, va ricercato nelle problematiche storiche riguardanti lo studio della Bibbia oltre che nell'aver dato nuova luce a molti testi antichi, mistici e non.⁵⁴

Uno dei punti cardine della *Vie* (ben nota a d'Annunzio), ricostruita da Sabatier, è quello dell'esperienza delle *stimmate*: il santo (e sembra qui di risentire quanto leggevamo nel *Sogno d'un mattino di primavera*):

udiva solo il fruscio del vento tra gli alberi; ma negli splendori dell'aurora o del tramonto poteva scorgere la maggior parte delle ragioni sulle quali aveva lanciato la semente del Vangelo. [...] Oltre i vasti monti, Francesco vi trovava altri motivi d'incanto; in quella foresta, una delle più belle d'Europa, vivono moltitudini d'uccelli, che, non essendo mai stati cacciati, sono di una familiarità che stupisce. Sottili profumi salgono dal suolo, dove, in mezzo a piante di borragine e licheni sbocciano in fantastico numero fragili e deliziosi ciclamini.⁵⁵

fermo a contemplare la natura, immerso totalmente in essa, lui che «l'avvertiva più di tutti», proprio in quel momento:

ebbe spasimi di dolore e d'amore [...] venuto il mattino ebbe una visione. Nei caldi raggi del sole nascente, che giungeva a restituire vigore al suo corpo dopo il freddo della notte, intravide tutt'a un tratto una forma strana. [...] Al centro della visione appariva una croce su cui era inchiodato il serafino. Quando la visione scomparve, sentì intensi dolori mescolarsi alle delizie del primo momento. Sconvolto sin nel più profondo del proprio essere, ansiosamente cercava il significato di tutto ciò, quando scorse sul suo corpo le stimmate del Crocifisso.⁵⁶

⁵³ Paul Sabatier e gli studi francescani: atti del XXX convegno internazionale (Assisi, 10-12 ottobre 2002), Spoleto, Fondazione centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2003 e S. G. Franchini (a cura di), *Chiesa, fede e libertà religiosa in un carteggio di inizio Novecento: Luigi Luzzatti e Paul Sabatier*, Venezia, Istituto veneto di scienze lettere ed arti, 2004.

⁵⁴ Cfr. G. Canobbio e P. Coda, *La teologia del 20° secolo. Un bilancio*, Roma, Città Nuova, 2003.

⁵⁵ P. Sabatier, *Vita di San Francesco*, Milano, Mondadori, 1978, p. 274.

⁵⁶ *Ivi*, p. 278.

Poco prima, Sabatier aveva specificato che «siamo qui in presenza di uno degli elementi fondamentali e misteriosi della vita cristiana. Si può non capirlo, non è lecito negarlo: esso è la radice del vero misticismo». Dunque: panteismo; totale perdita della propria identità nella natura circostante; identificazione di quest'ultima con il creato, quindi dotata di elementi divini; dolore e amore congiunti in un'unica esperienza e profondo e intenso senso religioso.⁵⁷

Ancor più vicino alle dinamiche letterarie, nel 1897 Adrien Mithouard pubblicava un articolo sui *Poeti mistici* nel quale riconduceva i tratti peculiari del misticismo poetico all'esperienza di San Francesco: l'inno alla natura, che torna ad avere forti spiritualità romantiche, compiuto dal santo va interpretato (quasi in chiave performativa – così com'è implicito in certa tradizione romantica che riprendeva molte delle sue icone dal Medioevo) come un canto panteistico.

Si tratta, nell'insieme, di immagini di delirio e allucinazioni, tra occulto e mistico, nel perpetuo indice simbolico. Bisogna a questo punto però specificare un particolare che riguarda i fenomeni dell'allucinazione. Nell'opera dannunziana troviamo per lo meno due distinti usi del fenomeno: da un lato si tratta di una forma di alterazione della sensibilità, propria di soggetti non necessariamente vittime di una degenerazione psicologica, e dall'altra, come nei casi sino ad ora analizzati, l'esito diretto di una degenerazione del profondo.

Sul primo uso è possibile ricordare, fra una gran quantità di casi, dai materiali preparatori del *Piacere*, l'Andrea Sperelli che possiede una «potenza di miraggio e di fascinazione, che giungeva fino all'allucinazione».⁵⁸ Come per il protagonista del primo romanzo, anche per Isabella Inghirami l'allucinazione ha un carattere primario di distorsione percettiva; ma nonostante l'effetto sia il medesimo (tale per cui segue la grammatica della visione - Isabella «nella più torbida delle sue tempeste dà prova d'una incredibile potenza di costrizione») nel caso femminile è la malattia mentale a provocarlo.

Dopo questa serie di campioni significativi è ora il momento di sintetizzare alcuni elementi essenziali, alla luce della ricca bibliografia critica.

Dal punto di vista dei soggetti femminili troviamo tre tipologie di «dissociazione interna del personaggio»: una duplicazione materiale (il caso del *Piacere* ove il soggetto femminile totalizzante è costituito e distribuito fra due donne); la separazione (descritta da Vittorio Roda) fra donna-*self* e donna-*non self* (nell'*Innocente* nel *Trionfo della morte*, nel *Fuoco* e nella *Leda senza cigno* le protagoniste sono oggetto di ricostituzione da parte del soggetto maschile – *non self* – che deve competere con la loro natura psicologica – *self*);⁵⁹ una triplicazione materiale congrua alle scelte di un

57 Cfr. A. Bossut Ticchioni, *Esotérisme et franciscanisme au début du XX^e siècle*, in *Le culture esoteriche nella letteratura francese*, Fasano, Schena, 1989, pp. 175-190; S. Pasquazi (a cura di), *San Francesco e il francescanesimo nella letteratura italiana del Novecento. Atti del convegno nazionale* (Assisi, 13-16 maggio 1982), Roma, Bulzoni Editore, 1983; S. da Campagnola, P. Tuscano (a cura di), *San Francesco e il francescanesimo nella letteratura italiana dal Rinascimento al romanticismo. Atti del convegno nazionale* (Assisi, 18-20 maggio 1989), Assisi, Accademia properziana del Subasio, 1990. Sulla presenza del francescanesimo in Italia lo stesso Sabatier ha scritto un intervento: *L'actualité de la figure de Saint François*, in *L'influence de Saint François sur la civilisation italienne*, Paris, Edition E. Leroux, 1926.

58 G. d'Annunzio, *La nemica. Il debutto teatrale e altri scritti inediti (1888-1892)*, p. 12.

59 «L'unità di Ippolita Sanzio si decompone [...] in una duplicità su base diacronica; ma l'Ippolita presente è divisa

super-soggetto costruito su interpretazione del credo nietzschiano (le tre sorelle delle *Vergini delle rocce*) e infine una duplicità interiore non determinata direttamente dal soggetto, ma causata dalla pazzia, che chiamiamo duplicazione condizionata (la follia di Isabella nel *Forse che sì forse che no* e quella reale di Giuseppina Mancini del *Solus*).

Il caso estremo è rappresentato dalla protagonista del *Trionfo della morte*, la nemica per antonomasia, che in realtà è tale solo nello sguardo dell'amante affetto da «mania suicida ereditaria»; oltre che, per usare il lessico dell'epoca, da una vera e propria patologia della volontà. Di fatto è la debolezza fisica maschile a conferire vigore iperbolico a questa potenza femminile. Così follia, demenza, malattia mentale delle donne costituiscono il significato di una precisa metamorfosi, una trasfigurazione, una metamorfizzazione, un processo epifanico tali per cui le donne sono fortemente dipendenti dal mondo dell'ignoto, alle soglie dell'inconoscibile e della totalità.

Dalla prima Isabella del *Sogno di un mattino di primavera* all'ultima del *Forse che sì forse che no* il risultato è sempre lo stesso, di là dai pur notevoli mutamenti sul piano conoscitivo e quindi culturale: il soggetto femminile, grazie all'alterazione dei sensi, a un acuirsi della sensibilità dovuto a un radicale spostamento della linea razionale, vive la realtà in senso panico,⁶⁰ secondo un principio totalizzante che può essere anche il simmetrico di cui ragionava Matte Blanco. La stessa follia che colpisce le pazze della Salpêtrière, specie nelle diagnosi e negli studi di Charcot, evolve in d'Annunzio in uno strumento letterario fondamentale per perseguire la meta che più volte egli pone al centro del suo lavoro artistico, l'«abolizione del tempo».

Nel panorama internazionale l'interesse per la patologia mentale femminile nacque quasi contemporaneamente all'individuazione dell'isteria come processo degenerativo.⁶¹ Non appena la ricerca su tale forma patologica venne avviata, l'interesse andò orientandosi, così come ci ricorda per le storie dell'architettura del corpo femminile Edward Shorter, verso aspetti fisiologici e sessuali come la sterilità,

anch'essa in due sottounità, poiché l'impossibilità non si limita al livello passato ma include una parte cospicua del presente, la quale si sfrangia a sua volta in un fascio di sfaccettature corrispondenti a diversi modi e gradi di renitenza all'incorporazione». L'aspetto diacronico evocato da Roda non rientra nel processo di duplicazione causato dal soggetto maschile; questi è come se avesse di fronte un modello da copiare a proprio piacimento. Cfr. V. Roda, *Il soggetto centrifugo*, p. 284.

60 Com'è ben noto il 'senso panico' è un ulteriore passaggio nella fenomenologia degli stadi percettivi all'interno della *Weltanschauung* dannunziana. Per ridurla a uno schema molto generale, esistono tre tipologie principali di tale modo di percepire il reale: 1) il senso panico religioso proprio del simbolismo naturalistico e, in alcuni casi, del simbolismo notturno; 2) il senso panico greco del simbolismo panico *tout court* (*Alcyone* innanzitutto) e 3) il senso panico psicologico trasversale ai romanzi e caratteristico di queste situazioni patologiche. Sulla distinzione fra «senso panico religioso» e «senso panico greco» cfr. P. Gibellini, *Logos e Mythos. Studi su Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985, p. 120.

61 Cfr. E. Shorter, *Psicosomatica. Storia dei sintomi e delle patologie dall'Ottocento a oggi*, Milano, Feltrinelli, 1993. Seguendo il principio tassonomico che sostiene questa ricerca ricordo che nel 1859 Pierre Briquet (a cui si deve accostare il nome di Charles Lasègue) pubblicava il *Traité clinique de thérapeutique de l'hystérie* nel quale venivano sottoposti ad analisi clinica molti casi di isteria, definita come vera e propria *sindrome medica*, «una nevrosi dell'encefalo, i cui fenomeni apparenti consistono essenzialmente in alterazioni degli atti vitali che servono a manifestare le sensazioni affettive e le passioni». E continuava poi un'indagine sui sintomi prodotti, «abbastanza vari; e tuttavia meno numerosi, e soprattutto più costanti, di quanto si pensi. Quelli che formano la base della malattia mancano raramente e non sono molti. Ve ne sono altri, più ricorrenti e numerosi dei primi, ma limitati ad un ambito ristretto. Vanno infine aggiunti alcuni fenomeni che sembrano bizzarri, ma la cui ragion d'essere si trova sia nella costituzione dei pazienti, sia nelle situazioni che li circondano».

indicata da subito come «nevrosi femminile». Insomma l'isteria ferocemente insita, in modi infiniti, nel corpo della donna.

Gli ultimi due decenni dell'Ottocento sono un'inesauribile fucina per gli studi sull'isteria.⁶² In Italia, come s'è accennato, a occuparsi principalmente della degenerazione femminile fu Lombroso che, nel 1893, pubblicava, in collaborazione con Guglielmo Ferrero, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale. Studi antropologici fondati su una rappresentazione della biologia e psicologia della donna normale*.⁶³ Il dato emergente è l'idea scientifica dell'inferiorità della donna, la quale «sente meno, come pensa meno»; essendo vittima di «impulsività», di «mobilità», di «vanità puerile», ha il «bisogno della menzogna», coltiva maggiormente «l'amore per l'esteriorità e la futilità», «tutte note – secondo Lombroso – psicologiche, in una parola, che sono comuni al bimbo e al selvaggio».

L'opera di Lombroso è una delle fonti principali per il tema della follia femminile nella narrativa dannunziana. Il criminologo proponeva l'idea di una «minore sensibilità sessuale delle donne» normali e sosteneva che l'amore stesso è «una funzione subordinata della maternità» e che «tutti quei sentimenti d'affetto che legano la donna all'uomo non nascono dall'impulso sessuale, ma sono istinti di soggezione e di devozione acquistati per adattamento».

A questo punto è sufficiente rammentare la centralità di motivi come il desiderio femminile, l'androginia e l'incesto per riconoscere alla letteratura dannunziana l'ardimento e l'intensità di una ricerca nelle regioni più inquiete della sensibilità contemporanea con un'acutezza di implicazioni sociali e antropologiche non riducibili esclusivamente alla topica dell'agonia romantica della *belle dame sans merci* a suo tempo inventariata da Praz. Le parole delle «pazze», i deliri, le stesse manifestazioni fisiche della patologia vengono sottoposte a una trasformazione estetica; così ogni singolo caso è finalizzato alla ricerca dell'ignoto. Il poeta rappresenta eventi pseudo-clinici orientando gli aspetti dell'alterazione del reale verso un senso mistico. La pazzia diviene stato ontologico del soggetto attraverso il quale tentare l'esplorazione, non solo psicologica, dell'ombra. Queste «dementi» hanno diversi tratti in comune: un delirio panico che le pone in nuovo rapporto con la realtà circostante; una forte sensibilizzazione erotica che produce effetti decisivi negli uomini; un legame con le sfere più oscure e perverse dell'eros, come l'incesto e una vocazione primaria alla

62 Fra gli esempi più importanti ricordiamo: R. von Krafft-Ebing, *Die Lehre vom moralischen Wahnsinn*, del 1871; H. Maudsley, *The pathology of Mind*, del 1879; C. S. Féré, *Dégénérescence et criminalité*, del 1888; Paul-Maurice Legrain, *Le délire chez les dégénérés*, del 1886; Henri Colin, *Essai sur l'état mental des hystériques*, del 1890 (con prefazione di Charcot); Auguste Axenfeld, *Le Traité des névroses*, del 1883. Tutti manuali estremamente fruttuosi per artisti e letterari. Per quanto concerne, in particolare, la descrizione delle malattie, ad uso di certa letteratura decadente (Huysmans e Maupassant in *primis*), fu molto importante il lavoro di Eugène Bouchout, *Du nervosisme aigu et chronique et des maladies nerveuses. Cours professé à la faculté de Médecine de Paris*, pubblicato nel 1872. Il risultato cardine di questi studi è l'identificazione (sovrapposizione talvolta) di isteria e ipnosi. Scrive a proposito Pevzner: «l'isteria affascina, l'ipnosi appassiona: l'unione delle due alla fine del XIX secolo dà origine a numerosi studi che contribuiscono all'esplorazione e alla conoscenza dell'inconscio, considerato ormai non come un principio universale, ma come un inconscio personale». Si tratta, nei fascini della profondità, di tutte quelle interferenze interdisciplinari che rientrano sotto il comune effetto della lettura del delirio.

63 Cfr. R. Canosa, *Le nuove teorie antropologiche e la prostituzione*, in *Sesso e Stato. Devianza sessuale e interventi istituzionali nell'Ottocento italiano*, Milano, Mazzotta, 1981, pp. 77-86. Cfr. anche B. P. F. Wanrooij, *Storia del pudore. La questione sessuale in Italia (1860-1940)*, Venezia, Marsilio, 1990.

morte, spesso desiderata. E sono «statue» di una nuova grammatica della bellezza. D'Annunzio, da un lato, aderisce completamente ai canoni imposti dalla cultura decadente, ma dall'altro strappa la sintassi della malattia (il grande uso metaforico discusso da Susan Sontag)⁶⁴ dalle parabole fascinosi del male (componente che resta soprattutto nel *Trionfo della morte*) per regolarizzarla con le sostanze più fluide e trasparenti dell'inesplorato.

Il delirio è un processo che avvicina all'annientamento, che porta all'ignoto, grazie a una decostruzione dei confini del reale. Ma promette anche salvezza. Anche la follia femminile porta all'abolizione del tempo, all'attraversamento della rovina psicologica e fisica per riconoscere ciò che è normalmente inconoscibile.

64 Cfr. S. Sontag, *Malattia come metafora. Il cancro e la sua mitologia*, Torino, Einaudi, 1979.

Salvatore Claudio Sgroi

Discordanze stilistiche verghiane

1. Giovanni Verga italografo

Nota è la scelta senza tentennamenti per la italografia nazionale da parte di Giovanni Verga e la sua avversione per l'uso letterario del dialetto locale (di cui tra l'altro non riconosceva da dialettologo la intrinseca «onnipotenza semiotica») e quindi a tradurre in siciliano i suoi testi letterari contro l'invito in tal senso di Alessio Di Giovanni, come dichiarato in una nota lettera del dicembre 1911 a Capuana. Una scelta, quella verghiana, che ha costituito un punto di riferimento per le successive generazioni di scrittori italiani nati in Sicilia.

Una volta compiuta l'opzione per la lingua nazionale, il problema successivo era decidere quale varietà di italiano adottare, se quella toscana rigidamente manzoniana (cioè il fiorentino colto, di metà ottocento) o quella toscana sì ma ascolianamente aperta anche alle altre varietà di italiano diacroniche, letterarie, e agli idiomi italiani, siciliano compreso.

Dopo una fase decisamente toscaneggiante, Verga ha imboccato, com'è noto, la via per una lingua aperta alle diverse suggestioni pluri-idiomatiche, alla ricerca di un equilibrio sempre precario e intrinsecamente instabile.

2. Le «Discordanze verghiane» di Mario Tropea (2014)

«Discordanze verghiane» è il titolo di un intrigante capitolo - sottotitolo «Vocabolario di cose che poco tornano nelle pagine dello scrittore siciliano» - della ricca raccolta di saggi di Mario Tropea, *Nomi, ethos, follia, 'discordanze' negli scrittori siciliani tra Ottocento e Novecento*, (Caltanissetta, Edizioni Lussografica 2014, pp. 63-115), in cui lo studioso mette in luce vari intoppi linguistici e stilistici o oscillazioni, individuati nel corso della lettura delle opere verghiane, maggiori e minori (*Mastro-don Gesualdo, I Malavoglia, Novelle*), non esclusi gli epistolari, confrontandosi all'occorrenza con i critici e gli editori verghiani, soprattutto Carla Riccardi (1979, 1987, 1993). Per non dire delle discordanze relative al «cronotopo» (nei *Malavoglia* la battaglia di Lissa del 20 luglio 1866 anticipata al 24 giugno 1866, pp. 82-84, 89; l'inaugurazione del tratto ferroviario ME-CT nel giugno 1866, successivamente all'episodio lì narrato p. 112; nel *Mastro* la paternità dubbia di Isabella, pp. 92-94).

Le circa 70 schede linguistico-stilistico-storico-filologiche radunate da Tropea, sono disposte per comodità del lettore in ordine alfabetico, ma possono essere organizzate strutturalmente tenendo conto dei livelli linguistici (ortografia, fonologia, morfologia, sintassi, lessico) e dei registri linguistici variamente alternanti (polo letterario,

toscano, settentrionale, siciliano, italiano parlato, medio, popolareggiante), distinguendo all'occorrenza la voce narrante in prima e in terza persona, e i vari personaggi.

Una caratteristica della scrittura verghiana è, come evidenzia Tropea, l'«alternanza di 'dialetto' e di italiano letterario», che «non verrà mai meno del tutto» (p. 107), con varie «perduranze» (p. 108). La scrittura verghiana è caratterizzata, sottolinea Tropea, dalla «convivenza di derivazione letteraria e di uso standardizzato [...] con forte sfumatura toscaneggiante» (p. 110). Per Tropea, in consonanza con la Riccardi, «non si deve credere che la adeguazione fosse costantemente progressiva; e permangono le oscillazioni» (p. 109); «la dialettalità [...] è tutta nella sintassi» (*ibid.*), «non specificamente nell'uso di termini siciliani, di nomi luoghi e personaggi regionali» (*ibid.*). Il giudizio andrebbe naturalmente diversificato secondo i testi. Se la fonologia, e molto meno la morfologia, presenta tratti sicilianizzanti (cfr. più avanti §§ 4.1 e 5.3), la sintassi è invero spesso caratterizzata, oltre che dalla regionalità siciliana (cfr. più avanti § 6), dai tratti del parlato pan-italiano, di tipo informale popolareggiante (cfr. più avanti § 6.1) o di tipo medio, neo-standard (cfr. più avanti § 6.2). I dialettalismi siciliani caratterizzano invece i testi verghiani più a livello (top)onomastico (cfr. più avanti § 8) e meno a livello di lessico comune (cfr. più avanti § 7.4).

3. Discordanze a livello ortografico

A livello ortografico, il segnaccento popolareggiante su *stà* nel segmento «che stà» (p. 72) nel *Mastro* sembra sottolineare l'accento sulla seconda sillaba rispetto alla prima *[che sta].

Filologicamente, è invece inopportuno essere corretto dalla Riccardi, sottolinea Tropea (pp. 94-95), il segnaccento in «Quà, quà» (*Mastro*) e «in di quà e di là» (*Jeli il pastore*). Non condivisibile è altresì la «normalizzazione» operata dalla Riccardi 1993, sottolinea Tropea (p. 82), di «*lasci-erebbero*» (*Mastro* 1888) nell'allomorfo grafico «*lasc-erebbero*». Opportunamente, osserviamo *en passant*, è invece conservato il diacritico «*i*» nel plurale di «aranci-*e*» (*I Malavoglia*, pp. 91, 111). Univerbazione popolareggiante è il sintagma *apposto* 'a posto' (p. 70) attestato in lettere.

L'apostrofo «che metterebbe in allarme i grammatici moderni», avverte Tropea (p. 68), indica invero modernamente l'elisione (non già il troncamento) nel caso di «qual'era» nell'es. del *Mastro*: «La sala stessa era ancora a lutto, qual'era rimasta dopo la morte di don Diego» (p. 68).

Ma non manca neanche - popolarmente - il troncamento apostrofato in *un'*: «lo Zannu era un'imbroglione» (*Mastro* p. 110); in lettere: «e un'altro nastro verde» (p. 70). Il trattino oscilla (p. 65) in composti come *Aci-Trezza* (*Fantasticheria* 1880) e *Aci Trezza* (*I Malavoglia* 1881).

4. Discordanze a livello fonologico

A livello fonologico, la variante *danaro* nel *Mastro* e nei *Malavoglia* è inopportunosamente modernizzata dalla Riccardi 1993, nota Tropea (p. 78), in «denaro», «non filologicamente necessaria».

A livello prosodico, di segn'accento, l'onomastico *Àlia* (del *Mastro*) - ben documentato - è inopportunosamente corretto dalla Riccardi, annota Tropea, in *Alia* (pp. 66-67).

La variante «LE(tteraria)» (per il De Mauro *Diz. della lingua ital.* 2000; «toscanismo» per Tropea) «salvatico» (p. 107, *Vita dei campi*) è preferita al corrente *selvatico*.

Il dittongo LE(tterario) di *lacciuolo* (*Vita dei campi*, p. 107), le varianti *martòro* 'martorio' LE (*Vita dei campi*, *ibid.*), *garenzia* OB(soletto), LE (*Vita dei campi*, *ibid.*); *colezione* (*Vita dei campi*, *ibid.*), assente quest'ultimo nel De Mauro 2000.

4.1. L'interferenza dialettale a livello grafo-fonologico

L'interferenza dialettale è discretamente presente a livello grafo-fonologico. La variante lessematica *abbruciare* («li dovrebbero abbruciare, tutti quelli delle tasse» p. 65 dei *Malavoglia*) è confortata dal sic. *abbruciari* ma nel contempo è (con la lessicografia demauriana) forma LE(tteraria).

La variante *sciallo* (pp. 98-99, *Mastro*) lessicograficamente di «BassoUso» per 'sciale', ha il supporto del sic. *sciall-u*, in stridente compagnia nella stessa frase con il costrutto letterario dell'enclisi: «e dietro lo sciallo turco udivasi il signor Pallante che russava» (p. 98).

La variante *cantarano* (p. 72) del *Mastro* 1888 della «Nuova Antologia», modellato sul sic. *cantarano*, è invece poi corretta da Verga in *canterano*.

L'occlusiva geminata intervocalica <-bb-> di *allibbiva* (p. 67) oscillante nel *Mastro* con *allibì* e *allibito* è naturalmente mantenuta, «involontaria» o meno che sia, in quanto tipica in tale contesto del siciliano; la variante è peraltro omessa nella lessicografia (demauriana).

Ad «influsso dialettale» del sic. che gemina in contesti intervocalici è senz'altro anche dovuta nei *Malavoglia* la presenza dell'affricata palatale sonora di *rifuggiare* in: «'Ntoni fuggitivo si rifuggia a casa da loro» (p. 95), favorita pure dal vicino «fuggitivo». Analoga la geminazione di *colleggio* nel *Mastro* 1888 e nelle lettere (p. 77) e nel sintagma preposizionale univerbato *diggià* (*Jeli il pastore*, p. 78).

Alla pronuncia dialettale è da ricondurre la grafia del s.m. *concedo* 'congedo' in una lettera: «Qui ho visto in concedo Rizzari in questi giorni» (p. 70).

Dialettizzante è la variante con velare sonora anziché sorda: «nevigata famosa» (*Jeli il pastore*, p. 90).

Il nesso consonantico di matrice dialettale «nasale + affricata» è ortograficamente reso con <-nz-> in lessemi come *anzimando* (p. 69) 'ansimando' (*Malavoglia*), *anzimare* 'ansimare', rispetto al nesso canonico «nasale + fricativa»

(ortograficamente <-ns->). Così per *ascensione* corretto in bozze in *ascensione*; e in lettere del 1909, 1910 e 1912 *anziosamente*.

Notevole è l'oscillazione sonora/sorda delle occlusive (*b/p, d/t*) nel toponimo siciliano «*Tebidi*» nei testi letterari e nelle lettere, ora come *Tepiti* ora come *Tebiti* (pp. 100-101).

Frequente la variante *scorazzavano, scorazzando* (p. 97) nei *Malavoglia*, nel *Mastro* e nelle novelle, che i dizionari (De Mauro) indicano peraltro come variante non marcata, rispetto a *scorazzare*.

Il monottongo fiorentineggiante (poi criticato da Ascoli 1872) alterna col dittongo panitaliano spesso in uno stesso testo nel caso di *ovo/uovo* e *ova/uova* (pp. 90-91), peraltro anche supportato dal sic. (*ovu/ova*): «delle ova» e «le uova» ecc.

(*Malavoglia*), «quattr'ova fresche» (*Mastro*), «per le ova» e «le uova» (*Jeli il pastore*), «Volet'ova?» (*Cavalleria rusticana*).

5. Discordanze a livello morfologico

A livello morfologico, l'allomorfo «*un/il/i + s-* impura/implicata» è popolarmente ricorrente in «un scappa scappa» (*Guerra di Santi* 1880, p. 97) poi abbandonato per «un fuggi fuggi» (*ibid.*); «in quei Sganci» (*Mastro*, p. 98); «dai sbadigli» (*ibid.*); «col squinci e linci» (*ibid.*) lessicalmente toscanismo; «quei svergognati» (*Malavoglia, ibid.*).

5.1. Morfologia letteraria

Significativa è la marcatezza letteraria nella morfologia. Quanto alla morfologia verbale, è da rilevare la variante antica e letteraria *sien, sieno* del *Mastro*, e l'analogo *dieno* («Di' che ti dieno da bere» p. 100), col popolare *sii* delle lettere («nella speranza che sii ritornata in Collegio» p. 99). L'enunciato «Voi, caro don Gesualdo, avete il difetto di credere che tutti gli altri *sieno* più *minchioni* di voi» (p. 106), in bocca al canonico Lupi rivolto a don Gesualdo, mostra un bel sincretismo morfologico e lessicale siculo-letterario.

Riguardo ai pronomi, il letterario *ei* (pp. 79-80) vale sia (i) 'egli' («Ei c'ingrassava fra i calci» in *Rosso Malpelo*; «Ei, [...] lasciava dire»), che (ii) 'loro' («Ei dicono che sono le anime del Purgatorio»). Ma (iii) ha anche valore di soggetto impersonale: «ei non par vero che abbiamo preso tutta questa grazia di Dio, colla maretta» (p. 80). Anche nella forma apocopata *e'* (*ibid.*). LE(etterario) è il «non ti vegga» 'non ti vede' (*Vita dei campi* p. 107). Forme letterarie *avea, ei, venìa* coesistono con le non-marcate, normali *aveva, egli, veniva* (*ibid.*).

5.2. Toscanismi morfologici

Toscanismo morfologico (anche manzoniano) il *vo* 'vado' nel *Mastro*, per di più con segnacento «ci vò» (p. 114) quasi a scartare una pronuncia «cì vo», presente anche in una lettera del giugno 1919: «A Vizzini non vo» (p. 115), insieme col «Che fo?»; il *fo* appare anche nel *Mastro* (p. 80); «Ti fo venire adesso il raffreddore» (p. 105) e in lettere (p. 81).

In *disfare* invece il *disfo* («io l'ho fatto e io lo disfo!» nel *Mastro*, pp. 80-81) non suona come toscanismo, il verbo essendo coniugato non come prefissato («*dis-fare*») ma come verbo semplice di I coniugazione («*disf-are*»).

5.3. Morfologia lessicale

Nell'ambito della morfologia lessicale, il genere femminile in «quelle otri verdi» (p. 90) dei *Malavoglia* è ricalcato sul sic. *utri* s.f., che ritornerà per es. nel *Gattopardo*. Il costrutto «*un casa del diavolo*» (p. 76) appare due volte al maschile (nei *Malavoglia* 1881 e nel *Mastro* 1889) e due al femm. «*una casa del diavolo*» (*Pentolaccia* 1880, *Pane nero* 1883).

Il femminile popolareggiante del composto *la dormiveglia* (in *Cos'è il re* 1883) è opportunamente corretto - in quanto attribuibile agli editori e non al Verga - nel corrente maschile *il dormiveglia* (p. 79), a partire dall'edizione della Riccardi 1979. A livello di *Wortbildung*, il parasintetico e letterario *scorbacciare* 'deridere' (*Mastro*, p. 97) è preferito al lessicografico *scorbacchiare* lessicograficamente di «BassoUso»; La «sedia a bracci-ali» del *Mastro* 1888 nella «Nuova Antologia» per 'sedia a bracciuoli' in quanto «travisamento nella lettura del manoscritto» (p. 71), pur sfuggito «alla rilettura del Verga», non trattandosi invero di un suffissato dialettale, è stato invece opportunamente corretto.

6. Discordanze a livello sintattico

A livello sintattico, il costrutto settentrionaleggiante «*sentire a + inf.*» («si sentì a bussare al portone» del *Mastro* 1889), è inopportuno corretto, rileva Tropea (p. 64), dalla Riccardi nella sua edizione critica (1993).

Mantenuto è invece l'oggetto preposizionale personale, di matrice siciliana, in *Sentite a me* (*ibid.*) ricorrente nei *Malavoglia*.

Fra frasi ad eco o «foderate», dialettalizzanti, ricorrenti in citazioni del saggio sono: (i) «Bisogna vedere quel che ha raccolto alla Canziria, bisogna vedere!» (*Mastro*, p. 73); (ii) «Va a finire brutta, va a finire, con questi italiani» (*I Malavoglia* p. 84).

A livello di reggenze, il costrutto *imbattersi col* 'imbattersi in' sembra analogico, piuttosto che dialettale, su *incontrarsi con* qn.: «S'imbatte col Peperito giusto sull'uscio del corridoio» (*Mastro*, p. 76).

6.1. Sintassi popolareggiante

Una costruzione sicilianizzante e popolareggiante, di dipendente infinitivale con soggetto diverso da quello della reggente («sgrammaticature» p. 92), affiora in due ess. del *Mastro*: (i) «gli alveari coperti di drappo nero tutti in giro, per sedere [perché sedessero', 'per far sedere'] i parenti» (p. 68); (ii) «Farai conto di essere [che sia/che è'] una regalìa» in bocca a don Gesualdo rivolto alla figlia (p. 92).

L'accordo iper-popolareggiante al plurale maschile del soggetto sing. collettivo femm. col verbo al plurale appare nell'es.: «La gente di casa, un po' colle minacce, un po' col denaro, furono messi [fu messa', 'furono messe'] a tacere» (*Mastro*, p. 100).

Un es. di accordo popolare(ggiant) *ad sensum* nei *Malavoglia* è «ogni sorta di gente che scorazzavano di qua e di là» (p. 97).

Ancora più popolareggiante, dietro la suggestione dialettale, è l'accordo al maschile nel sintagma «C'erano state scene violenti [violent-e'] tra madre e figlia» (p. 113) del *Mastro* 1889 autografo, opportunamente non normalizzato dalla Riccardi 1993, diversamente che in altre edizioni (Ghidetti 1987, Riccardi 1988, Luperini 1992, Mazzacurati 1992), nel sic. il plur. in *-i* essendo ambigenere. A non voler ipotizzare qui la sottostante presenza dell'arcaico ambigenere sing. «violent-e», pl. *-i*.

Numerosi i clitici *li* riferiti - popolarmente - a nomi femminili nell'epistolario: «festeggiarli... invitarli... le condurrete... invitarli... condurle...» (p. 70).

Decisamente sub-standard («sgrammaticatura» *ibid.*), popolare è il periodo ipotetico controfattuale, col doppio condizionale, in una lettera al Capuana: «Se avresti sacrificato qualche volta la verità dell'analisi all'effetto drammatico, avresti avuto più largo consenso di pubblico grosso» (*ibid.*), certamente dovuto «per attrazione» del condizionale-potenziale dell'apodosi.

L'ausiliare (popolare) *avere* con *volerci* v. pron., suggerito dal sic., è invece corretto nelle bozze dei *Malavoglia* in due ess.: «ci avrebbe (> sarebbe) voluto l'argano»; «ci avrebbe (> sarebbe) voluto il cuor contento per mangiarsi tutto» (p. 71).

Un *che* relativo con il clitico *l'* popolareggiante è altrove all'interno di una citazione: «e era rimasto in mente uno di quei marinai che l'avevano pescato dopo dodici ore» (*I Malavoglia*, p. 83). Un altro es. con *che* polivalente popolareggiante all'interno di un'altra citazione è: «La Regina, lei, badava, a chiacchierare [...] in un linguaggio che [dove'] nessuno ci capiva una maledetta» (*Cos'è il Re*, p. 84). Un originale es. di anacoluto nel corso ancora di una citazione è il seguente: «Poi, alla prima cannonata, e come incomincia il parapiglia, vi vien voglia di ballare, [a] voi che non vi terrebbero le catene» (*I Malavoglia*, p. 87).

6.2. Sintassi dell'italiano medio

Il dativo etico (affettivo) dell'italiano medio appare in *Jeli il pastore* (1880): «Tirami una buona sassata allo zaino, che *mi fa* il signorino» (p. 107); e altrove all'interno di una citazione nei *Malavoglia*: «stavano per mangiarselo i pescecani», peraltro con

testa del composto invariabile (anziché *i pescicani*), come se si trattasse di un lessema semplice (p. 83).

Italiano medio piuttosto che dialettalismo si configura

(i) l'uso di *gli* per 'le' (dialettale invece sarebbe stato il *ci* per 'gli/le/loro' e popolare la forma *le* per 'gli') in tre ess.: (a) «Mena [...] si sentiva il cuore che gli sbatteva e gli voleva scappare dal petto» (*Malavoglia*, p. 81); (b) «tutta contenta [Ràzia] che gli avessero parlato» (*Mastro*, p. 110); (c) «la vesticciuola sbrindellata non gli arrivava più a coprire le gambe» (*ibid.*).

All'interno di varie citazioni dei testi verghiani, numerosi sono gli ess. in tal senso di italiano neostandard:

(ii) il *gli* 'a loro': «Una sciocchezza hanno detto! Avrei voluto condurli per mano alla *Canziria*, e fargli vedere se non vale tutti i vostri ritratti affumicati» (*Mastro*, p. 73);

(iii) *L'a me mi* in «A me mi sembrano tanti pazzi costoro!...» (*I Malavoglia*, p. 88);

con altri ess. di dislocazione a sinistra: «questo cappello lo si può portare

sull'orecchio» (*I Malavoglia*, p. 87); «A Trezza non ci si può più vivere» (*I*

Malavoglia, p. 111); «Io di romanzi ne fo, ma non ne mangio» (lettera p. 81, peraltro con toscanismo morfologico).

Ma anche (iv) la cosiddetta dislocazione a destra: «ma voi dovrete mangiarvelo qualche uovo, quando avete voglia» (*I Malavoglia* p. 91); «vorrei starci un mese

laggiù» (*Fantasticheria*, p. 110); «Avrebbe dovuto rispondergli che ce n'erano

ancora, degli eredi nati prima di lei, sangue suo stesso» (*I Malavoglia* p. 93); «quasi ce l'avesse avuta dentro di sé quell'arsura» (*Malavoglia* p. 83); con

(v) *l'averci* che ritorna in un altro es.: «si sentiva fitte nel cuore tutte quelle spade d'argento che ci aveva la Madonna» (*I Malavoglia* p. 83).

(vi) **II**; con

(v) *l'averci* che ritorna in un altro es.: «si sentiva fitte nel cuore tutte quelle spade d'argento che ci aveva la Madonna» (*I Malavoglia* p. 83); (vi) con un clitico locativo in: «la Longa dimenticò per un momento i suoi guai buttandosi addosso a quel ragazzo il quale si era fatto così grande e grosso che non ci arrivava più a gettargli le braccia al collo» (*I Malavoglia* p. 113).

(vi) Il sintagma preposizionale col partitivo: «[...] Vorrei lasciare qualche legato a delle persone verso cui ho degli obblighi...[...]» (in bocca a don Gesualdo, p. 92);

«quando lo volevano pagare con delle chiacchiere, e' diceva che [...]» in combinazione stridente col letterario *e'* 'egli' (*I Malavoglia*, p. 80).

7. Discordanze a livello lessicale

A livello lessicale, numerosi sono i toscanismi (pp. 101-10) nell'analisi di M. Tropea e degli studiosi da lui citati, spesso parole colte, che non di rado la lessicografia più agguerrita (quella demauriana) connota ora come CO(muni), note cioè a diplomati e laureati, o anche parole di BassoUso, che segnano diacronicamente le pagine verghiane.

7.1. Toscanismi

Il parasintetico *ammammolato* 'chiuso dal sonno' («coll'occhietto ammammolato» *Mastro*, p. 102) lessicograficamente («REgionalismo tosc.»), è poi sostituito dal Verga col non marcato *imbambolato*.

Il suffissato *cianaio* (lettera del 1913, pp. 102-103) è assente nella lessicografia che riporta invece la base *ciana* «RE tosc.» 'popolana sguaiata e volgare'.

Il lessema *babbo* (*Vita dei campi* p. 107, e *Storia di una capinera* p. 108) appariva come «una stonatura» (per De Roberto p. 108).

ingrullito agg. «REgionalismo tosc.» 'stordito': «la chiocchia, tutta ingrullita [...] scuoteva il becco» (*I Malavoglia* p. 105).

Accanto al corrente s.m. *materasso*, tale anche in sic. (*u matarazzu*), Verga adopera il «Reg. tosc.» s.f. *materassa* (pp. 84-85): «sotto la materassa» (*Malavoglia*), «fra le materasse» (*Mastro*), «imballando le materasse» (*Vagabondaggio*).

Il lessema *uscio* è presente in varie citazioni (pp. 76, 91, 98).

Voce «LE(tteraria)» è *la servente* s.f. 'inserviente' (*Storia di una capinera*, p. 108).

7.2. Voci «CO(muni)» i.e. colte

Voci colte in quanto voci demaurianamente «CO(muni)», cioè, come detto, note a diplomati e laureati, sono non pochi lessemi verghiani, collocati da Tropea ed altri studiosi tra i «Toscanismi» (pp. 101-10):

coccoloni avv. CO 'in posizione accovacciata' (*Mastro*, p. 103);

grullo: («toscanismo» per Mazzacurati 1992 e Cecco), 1) s.m. CO 'stupido': «state lì come un grullo» (*Mastro*, p. 102); «Jeli rimase istupidito [...] con una faccia da bue» (p. 105); «faccia di grullo» (*Jeli il pastore, ibid.*); «uno di quei grulli» (*Malavoglia, ibid.*); 2) agg. BassoUso 'rimbambito': «era rimasto un po' grullo» (*Mastro* p. 104);

7.3. Lessico di «BassoUso»

Tra le voci lessicograficamente di «BassoUso»:

ciangottare «BassoUso» (*Mastro*, p. 110);

ristucco «marcato toscanismo», di BassoUso, 'sazio fino alla nausea': «gridò il marchese ristucco con la voce fessa» (*Mastro*, p. 103);

sgrugno s.m. BassoUso 'sgrugnata': «Ti dò uno sgrugno» (*Mastro*, p. 105);

strutto agg. BassoUso 'liquefatto': «sorbetti [...] strutti» (*Mastro*, p. 103);

treccóne s.m. «BassoUso lett.», spreg., 'imbroglione' (*Vita dei campi*, p. 107);

surrogare «TS buocr.»: «l'avea surrogato» (*Vita dei campi*, p. 107).

7.4. «REgionalismi»

« REgionalismo siciliano» è *il saponetto* in una lettera (p. 70) preferito al canonico s.f. *la saponetta*; al pari di *minchione*: «più minchioni di voi» (*Mastro* p. 106).

«REgionalismo merid.» è il *gastaldo* 'castaldo' (*Storia di una capinera*) col valore di 'campiere', «una stonatura» come accennato per De Roberto (p. 108), ovvero con altro RE centromerid. *massaro*.

Dialettalismo lessicale è lo *scìa* nel sintagma «nè scìa nè vossìa» (*I Malavoglia*, p. 86), non siciliano però come mal inteso da critici quali Russo 1925 o il Nardi 1939, per via del vicino *vossìa*, questo sì siciliano, ma da far risalire con analogo significato allocutivo ai dialetti settentrionali (genovese) con Gabriella Alfieri 1965 e presente, aggiunge ora Tropea (pp. 89-90), anche in De Amicis 1889 «scìa sente» 'lei, senta', ecc.

7.5. Usi fraseologici

Quanto alla fraseologia, «toscanismi» sono: *fare il nesci* 'fare lo gnorri' (*Mastro*, p. 106) «RE tosc.» (DeM);

gli è venuto l'uzzolo RE tosc. 'desiderio acuto' (*Mastro*, pp. 103-4);

fare lo gnorri (pp. 105-106), «evidente il toscanismo» (p. 106), voce lessicograficamente CO(mune), cioè colta: «Prima fate lo gnorri, non ci sentite da quell'orecchio» (*Mastro* p. 106);

vuol passar mattana s.f. **CO**, in bocca al servitore (*Mastro*, pp. 103-4);

col ['con lo'] *squinci e linci* «BassoUso» (*Mastro*, p. 106).

Il sintagma «una maledetta»: «BU pop.», in frasi negative, 'nulla, niente affatto': «nessuno ci capiva una maledetta» (*Cos'è il re*, p. 84).

7.6. Estensioni semantiche

A livello semantico, Tropea ricorda (pp. 68-69) la crux degli *alveari* del *Mastro* indicanti le 'arnie coperte di drappi, che servivano da seggiole'.

Il verbo *scappare* è oggetto di più interpretazioni in diverse combinazioni. Così (i) il fraseologico *scapparla* in «L'hanno scappata! [...]; non hanno a temere più di niente» (*Malavoglia*) è interpretato come 'l'hanno scampata' («sarebbe più ortodosso e di lingua» p. 95); «L'hai scappata? Come hai fatto?» (*L'amante di Gramigna*, p. 96).

(ii) Analogamente il pronominale *scapparsela* 'scamparla': «ma se la scappa, furbo com'è, con un alibi» (Schemi dei *Malavoglia*, p. 96).

(iii) Il sintagma *scappare in folla* è metafora animata («quasi una svista tipografica», invece per Tropea p. 96): «scapparono pel cielo gli ultimi razzi in folla» (*Jeli il pastore*).

7.7. Usi idiolettali

Idiolettale, ovvero «conio personale» (p. 82) si direbbe con Tropea, il sintagma avverbiale *dell'intutto* 'completamente': «Jeli allora lasciò la prese dell'intutto» (*Jeli il pastore* 1880).

E ancor prima il sintagma appare, stando alla *LIZ/BIZ*, nel romanzo *Una peccatrice* (1866):

«Io avrei paura che [...] tutto questo tesoro di dilette [...] non vada perduto dell'intutto per me!» .

Stando sempre alla *LIZ/BIZ*, ne *I carbonari della montagna* (1862) c'è anche la variante *all'intutto*: «Dio non mi vorrà lasciar sola all'intutto sulla terra!... » .

Il pronominale *slogarsi* 'sbracciarsi, darsi da fare con energia, rischiando quasi di slogarsi le braccia dallo sforzo', in realtà «di certissima interpretazione» (p. 68), appare in *Vagabondaggio*: «il sagrestano si slogava sempre a sonare a messa» (*ibid.*); registrato anche nel Battaglia (vol. XIX, 1998).

8. (Top)onomastica

A livello di (top)onomastica, Tropea distingue (pp. 72-76) due toponimi omonimi, con diverso etimo:

(i) la *Canziria* (la 'conceria') di Vizzini: « nei fichidindia della Canziria» (*Cavalleria Rusticana*), «i monti della Canziria» (*Jeli il pastore*), il «vallone della Canziria»; in un precedente abbozzo di *Jeli*, indicato in maniera più trasparente: «al di là dei monti della Conceria»; «costa della Conceria» (*Vita dei campi*), e

(ii) la *Canziria* presso Francofonte (del *Mastro*), arabismo indicante etimologicamente il 'luogo di porci selvatici, di allevamento': «andare alla Canziria», «arrivò alla Canziria», «dalla Canziria fin qui a piedi», «quel che ha raccolto alla Canziria»; «condurli per mano alla Canziria», «Dalla Canziria e da Mangalavite giungevano fattori e mezzadri» .

Alla base dell'etimo arabo è da ricondurre anche il toponimo *Canzirrò*: «il parroco di Canzirrò» in *Quelli del colera* (p. 75).

Estremamente intrigante è infine il caso, ricordato da Tropea (p. 85), di «*Fra Girolamo dei Mercenari*» (*Mastro*), «*Frà Girolamo dei Mercenerarj*» (*Mastro* 1888) presente nel testo in quanto banalizzazione dallo stesso Verga, rispetto al ben più pregnante «*Fra Girolamo dei Mercedari*» (p. 85), suggerito per primo da Aurelio Navarra, e poi da Luperini 1988 e Mazzacurati 1993.

Come si è anticipato (§ 2), numerosi sono infine i nomi di (Top)onomastica per lo più regionale con qualche soprannome, che ricorrono all'interno di varie citazioni riportate da M. Tropea, tra cui:

Agnone (p. 80), massaro Agrippino (p. 68), compare Alfio (p. 72), Àlia (p. 66), don Bastiano (p. 104), cognato Burgio (p. 72), Camemi (p. 73), zio Carmine (p. 98), Centuripe (p. 75), Cinghialenta (p. 95), Cirino lo scimunito (p. 112), zia Cirmena (p. 98), zio Crocifisso (pp. 78, 80, 88, 95), Diodata (p. 72), donna Fifi Margarone (pp.

97, 104), Francofonte (pp. 72, 73), Jeli (pp. 84, 91, ecc.), Leonforte (p. 73), Lia (p. 95), figlio della Locca (p. 111), la Longa (pp. 78, 83, 111, 112, 113), Mangalavite (pp. 73, 98), Mara (p. 82), Maruzza la Longa (pp. 78, 91, 112), Mena (pp. 81, 84, 91, 95, 111), compare Menu (p. 91), compare Mommu il cantoniere (p. 112), il Mongibello (p. 80), Santo Motta (p. 94), Nanni l'Orbo (p. 106), massaro Neri (p. 96), baronello Ninì (p. 97), padron 'Ntoni (pp. 69, 90, 91, 95, 98, 111, 112), comare 'Ntonia (p. 113), gnà Nunzia (p. 91), la Nunziata (p. 95), pianura di Passanitello (p. 72), Peppa (p. 96), gola del Petrajo (p. 73), Piedipapera (pp. 64, 88, 95, 111), Pippuzza (p. 91), Pirtuso (p. 102), Ràzia (p. 110), Regalbuto (p. 75), Rocco Spatu (pp. 87, 95), Salonia (p. 66), Santa la Vespa (pp. 81, 96), Sara (p. 112), Don Tinu (p. 110), Trao (p. 100), Trezza (p. 111), comare Tudda (pp. 111-13), compare Turiddu (p. 72), Vanni Pizzuto (p. 95), Vizzini (p. 73), lo Zannu (p. 110), comare Zuppidda (p. 65), compare Zuppiddu (p. 78), mastro Turi Zuppiddo, il calafato (pp. 84, 111).

Dario Stazzone

Gli articoli di Patti, Levi, Comisso e Sofia sull'«Illustrazione Italiana» del 1952: un ritratto della Sicilia

Nel dicembre del 1952 «L'Illustrazione Italiana» pubblicò un numero monografico dedicato alla Sicilia, firmato da intellettuali, scrittori e uomini politici di diversa sensibilità e formazione. Il numero era così intitolato: «Fascicolo speciale dedicato alla Sicilia Natale 1952». Sedici articoli si proponevano di indagare l'isola da diverse angolature, analizzando problemi economici, lavorativi e occupazionali, aspetti specifici della cultura materiale e del paesaggio isolano, descrivendo particolari aree geografiche come le Isole Eolie, rappresentando peculiari valori artistici come il medagliere del museo archeologico di Siracusa o il trionfo musivo di Monreale.¹ Di immediato valore politico erano articoli come *Rinascita siciliana* di Luigi Sturzo ed *Aspetti dell'agricoltura* di Francesco Platzer. Il numero monografico proposto dalla storica rivista rispondeva all'esigenza assai avvertita negli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento di riscoperta e conoscenza dell'Italia, segnatamente delle sue zone eccentriche e meridionali, nei termini della riflessione sui possibili paradigmi di sviluppo economico e sociale, dello studio del suo patrimonio artistico e della descrizione affidata a letterati di vaglia.

Tra i diversi scrittori che firmano gli articoli del 1952 spicca il nome di Carlo Levi, il «torinese del Sud»² che, condannato al confino in Lucania, seppe trasfigurare la sua esperienza in un romanzo come *Cristo si è fermato a Eboli*. Il *Cristo*, pubblicato nel 1945 dall'Einaudi, connotò decisamente, con le *Lettere dal carcere* di Gramsci, l'identità della giovane casa editrice torinese, mentre la misura della sua prosa si impose come esempio per l'intera temperie neorealista. Accanto al testo leviano sono presenti interventi di scrittori diversi come il vociano Prezzolini, il solariano Comisso e il realista Patti che sembrano dar vita al fraseggio strumentale di una complessa sinfonia letteraria. L'operazione della prestigiosa rivista, in coerenza con la sua storia, era completata dal corredo fotografico concepito in virtù di un calcolato rapporto testo-immagine.

Dei tanti articoli che compongono il numero monografico de «L'Illustrazione Italiana» si analizzano qui gli scritti di Patti, Levi, Comisso e Sofia. Scrittori di diversa formazione e sensibilità, due siciliani, un veneto e un torinese: la sequenza

¹ Si tratta del Fascicolo speciale, dedicato alla Sicilia, de «L'Illustrazione Italiana», pubblicato da Garzanti nel dicembre 1952. Questa è la successione degli articoli: *Rinascita siciliana* di Luigi Sturzo; *Sviluppo economico della Sicilia* di Angelo Conigliaro; *Aspetti dell'agricoltura* di Francesco Platzer; *Arrivo nell'isola* di Ercole Patti; *Attorno all'Etna* di Carlo Levi; *Templi e vestigia greche* di Giovanni Comisso; *La via dei "dandies" a Catania* di Alfredo Mezio; *La masseria siciliana* di Corrado Sofia; *Il medagliere di Siracusa* di Leone Lombardi; *Siciliani di New York* di Giuseppe Prezzolini; *Le feste dei santi popolari* di Roberto Minervini; *La gloria di Monreale* di Francesco Gabrieli; *Problemi del lavoro* di Italo Pietra; *Isole Eolie* di Gian Paolo Callegari; *Scrittori siciliani* di Orio Vergani; *Guida sentimentale e pratica della Sicilia*, privo di firma.

² Questo il suggestivo titolo della biografia leviana curata da Gigliola De Donato e Sergio D'Amato, *Un torinese del Sud: Carlo Levi*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001.

stabilita dalla rivista descrive le tappe di un *iter siculum* che dall'approdo messinese si spinge fino a Catania, dal territorio etneo prosegue fino a Siracusa ed al cuore dell'isola, dove si ergono i classici delubri di Agrigento, Segesta e Selinunte. Oltre ai testi che costituiscono un'originale declinazione novecentesca dell'odeporica, non va trascurato l'intervento di uno scrittore-saggista raffinato come Sofia, che guarda all'aspetto specifico del paesaggio rurale siciliano, quello delle masserie.

Del catanese Ercole Patti è l'intervento iniziale, intitolato *Arrivo nell'isola*. Il dettagliato e fresco descrittivismo pattiano rappresenta il viaggio in treno che conduce turisti e migranti in Sicilia attraversando lo Stretto di Messina. Superato il braccio di mare tra Scilla e Cariddi in traghetto, il treno può finalmente correre, con un movimento «sciolto e leggero», sulle rotaie lambite dallo Ionio, costeggiando la mondana Taormina e incuneandosi tra le distese di basalto lavico del territorio etneo, dove il paesaggio costiero è definito dalle «rocce nere orlate di candidissima spuma». Può sembrare strano che un siciliano abbia vergato lo scritto che fa da soglia alla silloge letteraria proposta da «L'Illustrazione Italiana» mentre altri scrittori abbiano rappresentato le città siciliane e le loro eminenze monumentali, ma così facendo Patti, oltre ad introdurre il lettore nella sua regione, rimodula un motivo topico, la discesa in treno verso l'isola, una sorta di rito, di anabasi e di simbolico *regressus ad uterum* che trova un correlativo nella sostanza memoriale della sua scrittura. L'autore di *Giovannino* tratta il tema da par suo, con «la sorprendente freschezza d'immagini e di impressioni», con «la più scaltra misura» che gli attribuiva Montale, riconoscendo certamente l'«arte di farsi leggere» alla sua prosa.³ Ed evidentemente l'articolo, sciolto e leggero come il treno che descrive, attinge alla memoria autobiografica, ai frequenti viaggi da Catania a Roma e viceversa che segnarono l'esistenza dello scrittore.

Arrivo all'isola presenta un occhiello che anticipa il descrittivismo sensoriale del testo: «Quasi a tutte le ore c'è un traghetto che parte e uno che torna tra Messina, Reggio Calabria e Villa S. Giovanni. Un curioso odore di Oriente circola nei sottopassaggi fra le travature metalliche del ponte inferiore che è pieno di folla». La medietà della prosa pattiana, forgiatasi attraverso un lungo magistero giornalistico, vibra di una forte sensorialità e sensualità: quasi ogni percezione è coinvolta nello scritto, la vista, l'olfatto, l'udito e persino il gusto, in una sequenza di *verba sentiendi* e di determinazioni aggettivali che a queste percezioni alludono. La corsa del treno è anche una corsa dello sguardo attraverso i finestrini, mentre le diverse località sono definite ricorrendo ad una variegata tavolozza cromatica che allude persino alla complessità geologica della Sicilia ed alle tonalità della materia lapidea dominante. Se il cielo è infatti di un «azzurro lavato» e l'Etna è dominata da una «neve bianchissima», se i passeggeri attraversano lo Stretto nel «bianco traghetto per Messina», il viaggiatore che si è assopito lungo la tratta messinese può risvegliarsi osservando «le pietre rosate di Taormina o addirittura la nera lava alle porte di Catania». L'area taorminese è connotata dalle cromie dei monti che la circondano:

³ Diversi gli interventi critici che Montale ha dedicato a Patti: *Un amore a Roma*, in «Corriere della Sera», 29 giugno 1956; *Patti*, in «Corriere della Sera», 30 giugno 1959; *Un romanzo di Ercole Patti* □ «Un bellissimo novembre», in «Corriere della Sera», 30 aprile 1967.

«Intorno, sul paesaggio, le pietre sono spruzzate di un leggerissimo colore di cacao che in certe ore diventa rosato, il colore di Taormina», un'allusione all'aspra e scabra bellezza dei luoghi ed alla pietra rosea che, adeguatamente lavorata, venne usata per decorare i monumenti gotico-catalani e barocchi della ridente località o le raffinate quinte settecentesche di Catania. Ma la prosa pattiana non è improntata solo alla retorica dello sguardo, al tecnema della finestra, alle determinazioni coloristiche enfatizzate, talvolta, dalla prolessi aggettivale. Sono ripetute le percezioni olfattive che segnano lo stesso ingresso in Sicilia, l'isola dove «il profumo di zàgare ristagna nella strada ferrata» avvolgendo i passeggeri. La descrizione è completata dai riferimenti al cibo ed al gusto, con un cenno ai sapori che i viaggiatori possono provare già nel pranzo a bordo del traghetto. È interessante notare come per Patti l'arrivo nell'isola sia segnato da un netto cambiamento di aria, luce e odori. Almeno in questo testo che contraddice il consueto cronotopo di uno scrittore amante della stagione autunnale,⁴ una luce primaverile, calda e diffusa, rende i colori netti e vividi: una luce del tutto priva di quella natura di tenebra e di quell'implicito luttuoso di cui parlava Brancati in *Paolo il caldo*.⁵

Arrivo all'isola ha la forza seducente di certi bozzetti di *Diario siciliano*, la raccolta pattiana di racconti, memorie, ritratti e frammenti autobiografici caratterizzata da un'affascinante antinarratività: ma nell'articolo del 1952 tutto è movimento, dinamismo e gioia del ritorno, senza quei ripiegamenti malinconici, quei cenni al disfacimento che pure danno sostanza alla scrittura del siciliano.⁶ L'accelerazione progressiva del treno dopo le complesse manovre del traghettamento sembra tradire l'ansia dello stesso autore di tornare alla sua città, cui è dedicato l'*explicit* dello scritto: «Il treno precipita irresistibilmente verso Catania». Ma ad un'altra località legata alla vicenda biografica di Patti è dato rilievo, Taormina, la prima stazione turistica siciliana, il luogo di un perdurante mito mondano ed erotico qui condensato in un breve cenno alle bagnanti di Mazzarò, rappresentate secondo una singolare analogia: «Le gambe delle ragazze stese al sole hanno un colore caldo di biscotti appena sfornati». Nei rapidi cenni agli alberghi ed alla vita taorminese traspare la sagacia del cronista mondano, di cui Patti aveva dato prova, oltre che in una pletora di articoli giornalistici, nei giovanili bozzetti letterari di *Quartieri alti*:

I grandi alberghi se ne stanno in alto abbarbicati alle rocce, a strapiombo sul mare. [...] La natura soggiace un poco alla formidabile organizzazione alberghiera. Precisione e inappuntabilità, torpedoni di grandi alberghi in attesa, maestosi portieri gallonati, miliardari sofferenti in arrivo, cartellini in quattro lingue. Ogni cosa è scrupolosamente predisposta per far godere meglio le bellezze della natura. Certe rocce erbose che si protendono sul mare hanno un aspetto selvaggio. Ma

⁴ Cfr. P. M. Sipala, *La narrativa diaristica di Ercole Patti*, ne *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia e altri saggi*, Bologna, Pàtron Editore, 1992, pp. 241-249. Il saggio analizza, tra l'altro, il cronotopo pattiano e l'abbondanza di riferimenti cronotopici presenti nella sua opera.

⁵ V. Brancati, *Romanzi e saggi*, a cura di M. Dondero, con un saggio introduttivo di G. Ferroni, Milano, Mondadori 2003, pp. 829-830.

⁶ E. Patti, *Diario siciliano*, introduzione di M. Onofri, bibliografia e cronologia a cura di S. Z. Muscarà, Milano, Bompiani, 1996. Nell'introduzione a questa edizione Onofri riflette sulla descrizione muliebre di Patti, sul tema del disfacimento fisico, sulla crudeltà misogina che caratterizza l'opera del catanese: «Una misoginia, aggiungiamo, che apre sulla pagina improvvise fenditure. Fenditure da cui guardare il nulla a cui può ridursi la vita».

quell'aria selvaggia è sotto il severissimo controllo di importanti società alberghiere, quelle asperità e quei ciuffi di àgavi sono rigorosamente sorvegliati da attentissimi occhi di uomini in "redingote" che spiano dall'alto; occhi trepidi di azionisti, di albergatori, di direttori di azienda.

Dopo Taormina la corsa del treno costeggia i Faraglioni di Acitrezza, il paese dove ancora vivono e operano «i pescatori di Verga»: il cenno ai *Malavoglia* è l'unico riferimento intertestuale che è possibile rintracciare nell'articolo. Il testo accenna velocemente ai sobborghi di Catania, ai giardini di Cannizzaro ed alle nere scogliere di Ognina, non senza soffermarsi sulle «casine» di villeggiatura dei signori catanesi «con le terrazze sopraffatte dai fiori rampicanti». Sono questi gli edifici caratterizzati da un'architettura tra il rurale e il pretenzioso, siti nei sobborghi cittadini o nei paesi alle falde dell'Etna, come Trecastagni o Viagrande, tante volte descritti nelle opere pattiane, particolarmente in romanzi come *La cugina* o *Un bellissimo novembre*. Meta ultima di *Arrivo all'isola* è Catania, una Catania odorosa di zagara e distesa sul mare, il cui respiro penetra tra gli edifici barocchi e i decori mistilinei di Porta Uzeda. L'articolo trova la sua conclusione in una piccola gemma descrittiva dedicata al centro etneo, aperto alla campagna ed allo Ionio, visto a volo d'uccello lungo l'asse dei viali, il rettilineo di via Etna fino a piazza Teatro Massimo e piazza Duomo: con una felice immagine Patti immagina l'odore di zagare espandersi per la città, lambire i suoi locali e la vita notturna, quella vivace vita mondana tra caffè *nouveau* e piazze settecentesche cui aveva intensamente preso parte.

Caratteristiche diverse ha l'articolo di Carlo Levi, *Attorno all'Etna*, che è opportuno leggere tenendo conto del coerente percorso intellettuale dell'autore. Si è già detto del significato che ha avuto, in seno alla cultura italiana del secondo dopoguerra, la pubblicazione di *Cristo si è fermato a Eboli*, non un semplice memoriale del confino ma un'opera letteraria che sottintende una complessa sinopia di pensiero: i saggi *Paura della libertà*, *Paura della pittura* e *Note sul ritratto* che propongono una profonda riflessione sulla crisi della cultura europea, sulle possibilità poetiche dello scrittore e del pittore.⁷ Risemantizzando il mito classico, attingendo a motivi della letteratura antropologica coeva, citando temi anticotestamentari e rimeditando i contenuti della psicoanalisi freudiana, il giovane Levi, memore di Spinoza, dichiarava la sua *deprecatio metus*: non a caso fin dal titolo due dei suoi saggi alludono al tema della paura, alle sue implicazioni politiche, alla distorsione dei rapporti interpersonali che essa determina. In coerenza con questa impostazione la riflessione sul ritratto era incentrata sulla riscrittura del mito di Narciso, inteso non come rappresentazione di una mortifera chiusura in sé, ma come metafora della conoscenza per proiezione dell'Altro. Il mito classico, che nella redazione delle *Metamorfosi* di Ovidio teneva assieme il tema del riflesso e quello della ripetizione ecoica, si fa per Levi immagine dell'Altro come se stesso, divenendo allusione ad una serena capacità di relazione da cui scaturisce la creazione pittorica e letteraria.

Con alle spalle questo percorso di pensiero il torinese seppe fare del confino in Lucania, comminatogli per la sua militanza antifascista, il vero *clinamen* della sua

⁷ Cfr. R. Galvagno, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2004.

esistenza. Egli rappresentò pittoricamente, in oltre settanta tele, le abbacinanti argille di Gagliano e Grassano, gli occhi neri dei bambini insidiati dalla malaria, i paesaggi mobili dei calanchi lucani, le ruvide fattezze delle streghe contadine. I dipinti che alternavano paesaggi e ritratti, nati da questa tensione dello sguardo e del pensiero, furono il vero avantesto del *Cristo*, un'opera che, appena pubblicata nel 1945, ha conosciuto uno straordinario successo di pubblico. Sarebbe tuttavia sbagliato considerare Levi, in virtù della fama del suo primo romanzo, un *auctor unius libri*: dopo l'esperienza lucana e la pubblicazione del *Cristo* egli continuò a viaggiare per i Sud del mondo, cercando ovunque quell'universo contadino che aveva ritratto con tanta efficacia nella sua pittura dal *ductus* ondoso e nella sua pagina. Dai successivi viaggi reali sarebbero nati altrettanti viaggi letterari, *Le parole sono pietre* del 1955, affascinante romanzo dedicato alla Sicilia, *Il futuro ha un cuore antico* del 1956, nato da un'esperienza di viaggio in Unione Sovietica di cui lo scrittore scorgeva l'antico cuore contadino e *Tutto il miele è finito* del 1960, dedicato alla Sardegna nuragica ed archetipica.

Le parole sono pietre rappresenta un momento di svolta per Levi. In un'intervista di pochi anni successiva alla pubblicazione del romanzo l'autore affermava:

Questa azione creatrice ha vari gradi. Nei miei libri mi pare si possa trovare, dapprima nel *Cristo si è fermato a Eboli*, l'espressione di una realtà immobile, la scoperta della relazione amorosa con la realtà immobile di un mondo distinto da sé, che in quel caso è il mondo contadino fuori della storia e del tempo, pieno di tutte le infinite realtà non in atto. Poi, attraverso questo rapporto amoroso, la realtà che ne nasce acquista vita e movimento. È il mondo dell'*Orologio*, animato e mosso dalla pura energia liberata, fuori dalla immobilità delle convenzioni. Poi questo movimento si obietta nell'azione, entra nella realtà come organismo, trova, drammaticamente, la sua giustizia, afferma la sua libertà, si apre alla parola: è il mondo di *Le parole sono pietre*. Ma questa successione che è avvenuta in me, e che si è espressa nei miei libri, mi pare sia la stessa che caratterizza dappertutto, e in tutti, il nostro tempo nel suo crescere e progredire.⁸

Il romanzo siciliano costituisce dunque, secondo la stessa intenzionalità dell'autore, il momento culminante del suo percorso creativo. Fin dal titolo esso allude ad un mondo marginalizzato, caratterizzato dal silenzio e dalla precarietà d'immagine che, attraverso un atto di parola, si apre alla denuncia ed alla lotta. Nel libro del '55 Levi descrive lo sciopero dei minatori di Lercara Friddi, la vivacità di Catania, l'eterna forza mitopoietica di Acitrezza dove Luchino Visconti si era da poco recato per girare *La terra trema* e la disperazione dei contadini di Bronte. *Le parole sono pietre* si conclude con un ritratto del sociologo Danilo Dolci e di Francesca Serio, una donna che, dopo l'uccisione mafiosa del figlio, il giovane sindacalista di Sciara Turi Carnevale, decise di denunciarne i mandanti. Sono proprio le parole pronunciate da questa *mater dolorosa* in un dialetto molto stretto, tradotto per Levi dal poeta Ignazio Buttitta, a dare titolo al romanzo. La vicenda della Serio, prima donna che abbia avuto il coraggio di denunciare la tracotante violenza mafiosa, è posta ad *explicit* del

⁸ C. Levi, *Il contadino e l'orologio*, in Id., *Prima e dopo le parole*, a cura di G. De Donato e R. Galvagno, Roma, Donzelli Editore, 2001, p. 54.

romanzo definendolo come la rappresentazione di una *gradatio* ascendente da una condizione originaria di sofferenza alla necessaria realizzazione di un mondo più umano e più giusto.

Nel sessantesimo anniversario della pubblicazione de *Le parole sono pietre* è utile tornare al suo essenziale avantesto, l'articolo del 1952 apparso ne «L'Illustrazione Italiana». *Attorno all'Etna* contiene le descrizioni di Taormina e Catania, i cenni alla festa di Sant'Agata, lo scenario di povertà e sofferenza del bracciantato di Bronte, tutti temi destinati ad essere riproposti nel libro del 1955. L'articolo leviano, a differenza di quello di Patti, è scandito da diversi elementi paratestuali, il titolo generale, il sottotitolo e i titoli dei diversi paragrafi: *Sant'Agata, L'opera dei pupi, La «sciara di Curia», Sosta a Bronte e La Ducea di Nelson*. Non è un caso: le molteplici soglie rappresentano le tappe di una scrittura cadenzata ed attenta, certamente lontana dalla veloce ed anelante sovrapposizione di paesaggi dell'intervento pattiano.

Con serenità Levi racconta il passaggio in traghetto per lo Stretto di Messina, fa cenno ai due mostri mitologici raffrontati di Scilla e Cariddi ed all'italiano complesso parlato dai siciliani, ricco di connettivi logici, espressione della greca chiarezza e della greca sofistica: «“con cui, del quale, dopo i quali”»: legamenti logici di un pensiero raziocinante e naturalmente complesso, eredità popolare dell'antica chiarezza greca». Il suo sguardo si sofferma, con quella «dolcezza sociologica» che gli riconosceva Pasolini⁹ e l'attitudine del ritrattista, su un'umanità varia e socialmente differenziata, contadine, impiegati, studenti, giovani venditori che affollano i ponti dell'imbarcazione. Colpisce la prosopografia di una zingara paragonata ad un fiore multicolore. Tutte le opere leviane, memori forse dell'atmosfera numinosa di Lucania, sono caratterizzate dalla ricchezza aggettivale e da similitudini fitomorfe e zoomorfe, quasi ad evocare gli indistinti confini metamorfici che caratterizzano la visione contadina del mondo: «Una zingara si aggira fra i gruppi con un fazzoletto giallo zolfo sul capo, una camicetta giallo arancio, la sottana rosa e le calze grigio ferro, come uno strano fiore colorato». Come nell'articolo di Patti il treno descritto da Levi corre lungo la riviera ionica, «sulla più bella costa del mondo, la greca costa dei pescatori e dei contadini», ma la descrizione di Taormina è radicalmente diversa da quella del catanese e nulla concede al mito mondano, deprecando anzi le povere eccentricità dei suoi ospiti. I cenni alla cittadina di Timeo, senza indugiare nelle consuete oleografie, consegnano invece una ricca successione di immagini ed aneddoti: tra gli altri l'apparizione della famiglia contadina che, lavorando sotto i ruderi del teatro ellenistico, si identifica con l'ambiente naturale e il ricordo del soggiorno taorminese di David Herbert Lawrence. Il futuro traduttore di Verga, l'autore de *L'amante di Lady Chatterly*, era scappato dall'isola singolarmente spaventato dalla «mancanza di anima» dei siciliani: «Dall'altra parte della città, oltre i Cappuccini, alla “Fontana Vecchia”, abitò Lawrence e di qui partì per il suo viaggio in Sardegna, fuggendo l'Etna demonica e i demonici siciliani dell'Etna, strane creature, secondo lui, intelligenti e senza anima. Qualcuno lo ricorda come uno dei tanti bizzarri inglesi accampati in questa eterna

⁹ Così scriveva Pasolini nella sua poesia *In morte del realismo*. Cfr. P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, Vol. I, Milano, Mondadori, 2003, p. 1035.

natura». Levi, in un divertito gioco contrappuntistico, oppone spesso ai nomi dei grandi viaggiatori o alla rievocazione di importanti vicende storiche l'ironia popolare: così la padrona della casa dove aveva soggiornato Lawrence ne conserva appena un vago ricordo ed, annoiata per esser stata troppe volte interrogata su di lui, accenna invece ai momentanei affittuari del povero edificio, due scrittori tedeschi. Un altro ricordo della frequentazione internazionale della cittadina è consegnato ad una scritta irrispettosa tracciata da un muratore all'ingresso del paese: «30 luglio 1935. Entrata di asini. Spicch inglesi».

Abbandonata Taormina il viaggio leviano prosegue costeggiando il fronte dell'eruzione del 1928 che investì il paese di Mascali, un evento drammatico molto amplificato dalle fotografie dell'epoca e dai filmati dell'Istituto Luce. Il paragrafo intitolato *Sant'Agata* è dedicato in buona parte alla descrizione di Catania, mentre i brevi cenni alla festa religiosa sono dati solo *de relato*. In virtù delle sue caratteristiche materiche, Catania è rappresentata quale città dalla pietra nera. Il brano che rappresenta l'ingresso nei quartieri cittadini dalla zona della stazione è una virtuosistica ripetizione di «nero» con valore aggettivale, ricorrente ben cinque volte, accanto alla determinazione «fumoso» e i sostantivi «fumo» e «lava»: «E già entriamo nei neri sobborghi di Catania, tra le case di Ognina costruita sul fumo rappreso di una lava in tempesta, ed eccoci nella nera Catania costruita di fumo. Saliamo alla stazione su una vecchia carrozza sgangherata, dai neri cuoi consunti e dal nero mantice chiuso, tirata a gran corsa da un vecchio cavallo nero; e per lunghe, diritte strade popolari affumicate sbocchiamo nel centro, tra le meraviglie della città del Settecento».

Catania, per un momentaneo oscuramento, appare allo scrittore nel buio della sera, appena rischiarato dalla luna che effonde la sua luce argentea sulle architetture del Vaccarini esaltandole. Via Crociferi dischiude i suoi monumenti nella breve successione conclusa dall'arco di San Benedetto. Descrivendo questa via Levi accenna al suo fascino misterioso ed alla leggenda del cavallo senza testa, lo spettro che, secondo una credenza locale, passava sotto l'arco barocco allo scoccar della mezzanotte: «Via dei Crociferi, una delle più belle d'Italia, ha, la notte, un incanto misterioso tra le sue chiese e l'arco, anche se più non vi si aggira, come nelle notti del Settecento, il cavallo senza testa». Sono brevi pennellate, poetiche e competenti, quelle che il torinese dedica ai monumenti catanesi, accennando al Castello Ursino, documento tra i più eloquenti del gotico federiciano, allontanato dal mare dalla grande colata lavica del 1669 o la chiesa di San Nicola l'Arena, lo sfarzoso tempio benedettino il cui prospetto è rimasto incompiuto. Proprio l'incompiutezza della facciata, dove il nitore marmoreo è contraddetto dalla struttura apicale in pietra lavica che avrebbe dovuto sostenere un timpano mai realizzato, colpisce la fantasia dello scrittore: «la nera torre incompiuta dei Benedettini sulla grande facciata si leva più nera sul cielo nero». Non sfugge a Levi il diffuso simbolismo agatino, i dipinti rappresentanti il martirio della Santa presenti ovunque in città. Alla protomartire ed alla sua «selvaggia festa», una festa ancor oggi estremamente vitale e vibrante delle connotazioni ambigue del sacro, sono dedicate poche note acute: «Parliamo della Santa, della sua selvaggia festa, dei dolci che fanno le suore e che si chiamano

“minne di vergine”, del fatto evidente che la mammella di Sant’Agata non è che l’Etna, questa mammella tellurica, e degli evidenti rapporti del martirio con le eruzioni e la rinascita della terra». Catania è per lo scrittore città greca per eccellenza, nell’idea della bellezza della vita come opera d’arte, nell’ironia del suo popolo e nelle espressioni idiomatiche, persino nella concezione del furto come opera d’arte: alla furbizia catanese *Attorno all’Etna* dedica gustosi aneddoti.

Il tono dell’articolo cambia nei paragrafi conclusivi: *La «sciara di Curìa»* è un attraversamento di grandi paesi contadini del comprensorio etneo, Paternò, Adrano, Biancavilla e Santa Maria di Licodia. Di Paternò viene ricordata la storia del brigantaggio e le lotte bracciantili, in particolare l’uccisione di Girolamo Rosano, il giovane bracciante colpito a morte dalla polizia il 17 gennaio 1951 in occasione di una manifestazione per la pace e contro l’ingresso dell’Italia nella NATO. I due paragrafi successivi, *Sosta a Bronte* e *La Ducea di Nelson*, sono dedicati ai contadini di Bronte, alle loro disperanti condizioni di vita, ai cortili maleodoranti da loro abitati che per singolare antitesi hanno nomi eufonici come «Cortile dei garofani», «Cortile delle magnolie» o «Cortile delle orchidee». ¹⁰ Levi afferma: «Di rado può vedersi, in un paesaggio lussureggiante, sulle falde del più illustre e fertile vulcano, nell’aria abitata dai più illustri dèi, tanta miseria». Rappresentando queste «tane», le stanze dove uomini, donne e bambini vivono troppo numerosi, i «grandi occhi neri dei bambini malarici», i loro «splendidi visi di angeli» lo scrittore ritrova i toni vibranti del *Cristo*, segnatamente quelli usati per narrare il *descensus ad inferos* tra i Sassi di Matera. Le parole dedicate ai «cortili dei poveri» di Bronte anticipano le celebri denunce di Dolci sul Cortile Cascino di Palermo, altra realtà di forte marginalità e sofferenza sociale che lo stesso Levi richiamerà più volte nel suo libro fotografico del 1960, *Un volto che ci somiglia. Ritratto dell’Italia*. ¹¹

Attorno all’Etna contrappone alla dignità ed al dolente orgoglio dei contadini l’azione esercitata dalla Ducea di Bronte sul territorio circostante. La storia della Ducea è nota: la vasta tenuta di terre e l’antica Abbazia benedettina di Maniace, già appartenute all’Ospedale di Palermo, furono donate da Ferdinando I di Borbone ad Orazio Nelson come ricompensa per la sua azione contro la Repubblica Partenopea. L’operato degli amministratori della Ducea è stato, nei secoli, improntato alla più retriiva e violenta mentalità feudale. Dopo lo sbarco dei Mille il malcontento popolare e il desiderio di incisive riforme sociali determinarono, il 2 agosto del 1860, la rivolta di Bronte e la dura repressione di Nino Bixio: sono questi i fatti ben noti narrati nella novella *Libertà* di Giovanni Verga. Di un’altra rivolta e di un’altra repressione coeva, quella di Alcara Li Fusi, si sarebbe ricordato anche Vincenzo Consolo nel suo romanzo più noto, *Il sorriso dell’ignoto marinaio*, facendone un episodio paradigmatico del Risorgimento come mancata rivoluzione. L’oscurantismo feudale

¹⁰ Il nome dei cortili è contrapposto alla triste sorte dei contadini di Bronte. Riferendo i loro nomi Levi non allude solo all’antitesi simbolica tra l’odore dei fiori e i miasmi che pervadono le povere abitazioni, ma più sottilmente parla della crudeltà e del germe di violenza implicita in questi nomi oleografici. Al tema della toponomastica, infatti, il torinese ha dedicato un’acuta riflessione in C. Levi, *La toponomastica di Linguaglossa*, in Id., *Prima e dopo le parole*, cit., pp. 83-86.

¹¹ Si tratta del volume fotografico che Levi, su sollecitazione di Giulio Einaudi, ha dedicato all’Italia. Cfr. C. Levi, *Un volto che ci somiglia. Ritratto dell’Italia*, con foto di J. Reismann, Torino, Einaudi, 1960.

degli eredi di Nelson e dei loro amministratori è stato denunciato, volta per volta, da Benedetto Radice, Michele Pantaleone e Franco Pezzino. Levi, dal canto suo, racconta dell'incredibile meccanismo che gli amministratori del feudo avevano escogitato per aggirare le leggi di riforma agraria in danno dei contadini, imponendogli con cinismo di acquistare le terre che essi lavoravano prima del termine del 27 dicembre 1950 stabilito dalle norme regionali. I contadini, dunque, erano costretti a comprare le terre facendosi prestare il denaro dagli usurai di Tortorici e Randazzo, subendo così un duplice sopruso. Narrando la vicenda brontese per un attimo lo scrittore sembra indugiare in una considerazione amara, difficilmente riscontrabile in altri passi della sua opera: «Partimmo dalla Ducea turbati. È forse destino che le cose rimangano in eterno nella loro cristallizzata ferocia, e che il contadino debba sempre combattere, senza armi, contro i signori feudali, gli eroi del mare, e gli avvocati delle amministrazioni». Ma coerentemente con le sue idee di impegno e la sua riflessione sull'attività poetica Levi ha dato voce e forma letteraria alle denunce dei contadini affermando con risolutezza che la Ducea «può essere presa a esempio (come le miniere di Lercara Friddi) del più assurdo anacronismo storico, della persistenza di un perduto mondo feudale, e dei difficili tentativi contadini per esistere come uomini». Si sente vibrare in queste pagine la proiezione leviana verso l'Altro, quell'«amore» di cui ha parlato Vincenzo Consolo.¹² La vicenda dei contadini di Bronte, come le lotte dei minatori di Lercara Friddi contro un padrone rozzo e violento, le innovative pratiche didattiche e sociali di Dolci, il coraggio della Serio sarebbero confluiti tutti nel romanzo *Le parole sono pietre*, un'opera letteraria dalla prosa tersa, un atto determinato di denuncia ma anche un'apertura alla speranza di un mondo più umano e più giusto.

Tutt'altro tono ha l'articolo di Giovanni Comisso, *Templi e vestigia greche*, che da subito introduce ad una Sicilia sognata, ellenica o araba, concrezione sineddochica delle civiltà mediterranee. Scrive Comisso, ad *incipit* del suo articolo: «Andare verso la Sicilia è come un addormentarsi e subito essere presi da un concatenato susseguirsi di sogni che si svolgano in epoche non vissute». Poco importa al più inquieto ed estroso tra gli scrittori che avevano partecipato all'esperienza di «Solaria» di studiare guide o compulsare bibliografie. Per questo «italiano errante per l'Italia», per l'avventuriero che viaggiava ed avrebbe ancora viaggiato in Europa, Africa ed Asia, la Sicilia è già Oriente: «È poi inutile che la memoria o le guide di viaggio, che sono nella mia valigia, vogliano documentare su quest'isola una trama storica fatta con l'impresa di Garibaldi, col terremoto del 1908 o con lo sbarco delle armate inglesi e americane; la sola storia che predomina su di essa è quella delle epoche di penetrazione greca e araba». Ignorando ogni evidenza storica, le testimonianze archeologiche e monumentali, persino la permanenza nell'isola di dialetti gallo-italici, Comisso nega che dominazioni come quella romana e normanna vi abbiano lasciato tracce significative. Il suo viaggio è ad un tempo l'inseguimento di un sogno e la descrizione di una realtà sensuale, è la ricerca di una cuna ellenica, di vestigia moresche e decori fratti in alveoli, di perturbanti nenie arabe. Anche la metafora

¹² V. Consolo, *Prefazione a C. Levi, Le parole sono pietre*, Torino, Einaudi, 2010, p. VI.

dell'isola-fiore che percorre l'intero articolo vibra di erotismo e serve a render manifesta la visione che lo scrittore ha della Sicilia: «E ci si convince, se si raffigura quest'isola triangolare, sospesa tra l'azzurro del mare e la luce irruente del suo cielo, come un fiore creato in modo da essere soltanto penetrato e fecondato da determinati insetti e non da altri. I greci insofferenti della propria patria, smaniosi di fondarne una nuova e gli arabi che trovavano insufficiente la breve fascia costiera della terra d'Africa, sono stati i naturali insetti destinati ad accrescere la straordinaria splendidezza di questa isola-fiore». Usando un'altra immagine, quella del vento, efficace in una terra spesso sferzata dallo Scirocco, Comisso afferma in altra maniera la sua visione della Sicilia, improntata ad una *reductio ad unum* della sua complessità storica ed antropologica, delle intricate vicende che l'hanno segnata: «Oppure, passando ad altra immagine, i venti buoni non possono essere per la Sicilia quelli che spirano dal settentrione, ma quelli che formandosi ad oriente o a mezzogiorno di essa vi arrivano apportatori di sementi, di uccelli gai e canori, temperando con il loro tepore la dura terra. Delle due epoche feconde, quella greca e quella araba, vive ancora la impronta nel sangue della gente che è in parte dolce e danzante e in altra parte ardente, belluina e come scenario stanno ancora i ruderi dei templi solenni e le vestigia salienti delle moschee e delle ornamentazioni moresche». E in fondo non stupisce questa descrizione della Sicilia se si tiene conto delle costanti contenutistiche dell'opera di Comisso, nei libri di viaggio come nei romanzi: basterebbe pensare alla Fiume multietnica de *Il porto dell'amore, trait d'union* tra Oriente e Occidente, al viaggio verso i porti asiatici descritto in *Gioco d'infanzia* tra molteplici accensioni erotiche, ai temi consimili di *Amori d'Oriente*, romanzo incentrato sul viaggio da Porto Said al Giappone e sulla difficoltà di ritorno ad un'Europa opprimente e claustrale: «La gaiezza lo prese come una liberazione, il mondo non gli si chiudeva inesorabile come aveva creduto, anche fosse stato costretto a un lavoro quotidiano, ebbe la certezza che la vita sarebbe stata ancora come nel lontano Oriente».¹³

L'articolo del '52 è improntato a temi solariani, al motivo del viaggio, dell'avventura e dell'amore per l'esotico: vi si percepiscono un'energia, una curiosità e una motilità giovanili. Comisso descrive la Sicilia con la leggerezza del «grande *croniquer*», per usare le parole di Guido Piovene,¹⁴ e lo fa usando una prosa di sole coordinate, espressione di un modo di pensare basato sulla virgola, sulla velocità, sull'immagine emblematica. La sua scrittura, tuttavia, memore della prosa d'arte, non rinuncia all'inserito di forme ricercate, come nel ricorrente plurale «templi» per «templi».

L'articolo di Comisso è scandito anch'esso in paragrafi interni dai titoli *Agrigento* e *Il tempio di Segesta*, consta dunque di tre brevi nuclei descrittivi giustapposti. Anche per lo scrittore veneto oltrepassare lo Stretto di Messina è trapassare ad un'altra realtà, è anzi l'ingresso nel sogno: «Quel passaggio dello Stretto di Messina è veramente un trapasso, ci si stacca non solo dall'Italia e dall'Europa, ma dalla vita per entrare in un'altra». Dopo le descrizioni del lussureggiante paesaggio siciliano ecco Taormina, rappresentata concretamente nelle sue rocce e nel fascino unico del panorama, senza alcun cenno, positivo o negativo, alla vita mondana esaltata da Patti

¹³ G. Comisso, *Opere*, a cura di R. Damiani e N. Naldini, Milano, Mondadori, 2002, p. 1090.

¹⁴ G. Piovene, *Prefazione* a G. Comisso, *La gatta attraversa la strada*, Milano, Mondadori, 1954, p. IX.

e condannata da Levi. Il panorama ha una bellezza tale da impedire allo scrittore di rimanere chiuso in una stanza. La curiosità e la pulsione scopica lo dominano. Ed è il panorama che torna nella rapida descrizione del teatro greco insinuandosi attraverso lo squarcio della scena. Singolarmente il mondano Comisso non fa cenno al turismo taorminese, tace del tutto degli scatti fotografici del barone Wilhelm von Gloeden, ma un episodio ch'egli narra ha la grazia che caratterizza i suoi momenti letterari migliori: «Alla svolta del viottolo saliva un pescatore col canestro del pesce sulla testa, era scalzo e vecchio, e si fermò per calmare l'ansia della salita. Guardava timido, con la mano cercò qualcosa nel canestro che teneva sempre sulla testa e mi offerse in dono una stella marina rossa, come di corallo. Non volle denaro, gli bastava in cambio soltanto il resto della sigaretta che stavo fumando, come per una comunione tra noi. Ogni incontro diventava fermo e indimenticabile, afferrava ed era subito come uscito dal tempo».

Il viaggio dell'autore veneto prosegue verso Siracusa: egli fa appena un cenno alle lave etnee ed alle saline di Augusta, trascurando del tutto Catania che pure era stata oggetto di un'originale descrizione nel racconto *Il pastore di Segesta* del 1945.¹⁵ Siracusa appare all'autore bianca, euriata e petrosa: nel cumulo di macerie dell'antico quartiere di Neapoli si succedono le «misteriose voragini delle Latomie» e la «conchiglia del teatro greco» dove, con un'immagine statutaria, l'autore immagina ancora riecheggianti i lamenti di Edipo o le invocazioni amorose di Fedra. Nella zona di Epipoli egli scorge le antiche architetture militari del Castello Eurialo. Ma è la cattedrale barocca della città aretusea a colpirlo, meglio le colonne doriche che vi sono inglobate. A suo modo Comisso scopre una caratteristica del barocco della ricostruzione che nella Sicilia Orientale, dopo il terremoto del 1693, salvò e riutilizzò le preesistenze: «...giunsi nella piazza del Duomo e dopo avere osservato distrattamente la facciata barocca, mi accorsi che la parete della chiesa era da un lato formata da massicce colonne doriche. Stavano queste colonne tutte di un pezzo interposte alla muratura che le congiungeva e tentava di nasconderle togliendo quell'aria e quella luce che un tempo circolavano attorno a loro. La chiesa cristiana soffocava quelle colonne che erano state del tempio di Minerva, ma esse reagivano con la potenza della loro massa. Era una lotta tra due architetture, tra due idee della divinità, tra la stessa pietra che aveva assunto due forme diverse, ma quella che appariva soccombente infine trionfava nel dare all'altra la forza di reggersi». Se per Siracusa l'autore conia la bella immagine delle due architetture in lotta tra loro, quella barocca e quella greca, tanto maggiore è l'attenzione con cui guarda ai templi di Agrigento. Ma è proprio nella descrizione della città dei templi, cantata da Pindaro come la più bella dei mortali, che si insinua il sentimento del tempo edace, espresso in primo luogo dal valore simbolico dell'asfodelo, il fiore che gli antichi consacravano ai morti, e poi nella rappresentazione delle stesse rovine d'epoca greca. Tuttavia è di fronte al mare magno delle rovine di Selinunte, al loro «crollo spaventoso», all'infuocato vento di Scirocco che soffia dall'Africa, all'aprirsi di

¹⁵ Cfr. G. Comisso, *Opere*, cit., pp. 929-956. Altro cenno alla Sicilia ed a Catania è in G. Comisso, *In Sicilia*, in Id., *Il sereno dopo la nebbia*, a cura di S. Guarnieri e G. Bertocchini, Milano, Longanesi, 1974, pp. 15-20. La raccolta di racconti *Il sereno dopo la nebbia* fu pubblicata postuma.

quello scenario sul Mediterraneo che Comisso si accende di entusiasmo: «Era la Grecia dei nostri sogni che si vedeva nel suo accordo di colonne e di onde. Era come un veliero carico di miti e di eroi che partito dal Pireo fosse venuto ad arenarsi a quella spiaggia connaturandosi in eterno con essa».

La conclusione dedicata a Segesta è una piccola gemma dell'opera comissiana, un momento in cui vivido descrittivismo, fantasia ed abbandono si compenetrano. Prima di giungere al grande tempio, intatto e svettante sopra un colle, l'autore percorre sentieri curvilinei nella solitudine e nel silenzio della campagna, fantasticando sull'antica città greca: «Scorsi tra l'erba gigli azzurri d'un profumo dolcissimo, presto mi trovai su di uno spiazzo da cui apparve tutta la posizione dell'antica città e il tempio intatto, che stava solo superstite. La varietà e il ritorno continuo delle curve delle alture che delimitavano quella valle, un giorno abitata dai greci, mi convinsero che solo un poeta o un architetto potevano avere scelto quel luogo. Qui una vita civica può subito iniziarsi e svolgersi come in un teatro la trama di un'opera».

Il tempio dalle colonne di pietra non scanalate ha affascinato un'infinità di viaggiatori impegnati nel *Grand Tour d'Italie* che ne hanno reso una descrizione dettagliata. Anche Comisso ne fa una veloce descrizione per poi distendersi dentro la «chiostra delle colonne tutelari» e immaginarsi come un pastore, forse per memoria letteraria di Teocrito e Mosco o forse per memoria iconica delle tante incisioni settecentesche dedicate al monumento. In questa posizione la sua fantasia divaga, si allarga ai venti che da ogni dove convergono in Sicilia, si accende al desiderio, etimologicamente inteso, di veder le stelle in una notte limpida tra quelle pietre antiche. In una circolarità simbolica, ad *explicit* dell'articolo, lo scrittore si rappresenta dunque nella posizione recumbente di un sognatore, per quanto i suoi occhi rimangano aperti. Il suo viaggio è stato forse un sogno, una metafora della vita che è essa stessa, necessariamente, sogno, anelito e desiderio. Una ambiguità, una contraddizione che riesce a trovare degna rappresentazione e sintesi solo nelle parole di un vero poeta in prosa.

L'intervento di Corrado Sofia, *La masseria siciliana*, non è uno studio rigoroso dedicato al paesaggio rurale siciliano, è invece un'evocazione improntata alla nostalgia ed al gusto dell'aneddoto. Sono queste le caratteristiche della scrittura saggistica di Sofia, una scrittura colta, ricca di riferimenti storici e incline all'aneddotica. Nato a Noto nel 1906 l'autore si è presto dedicato al giornalismo culturale, con interventi su «Omnibus» di Longanesi, «Il Mondo» di Pannunzio, «Novecento» di Bontempelli, quindi articoli ed elzeviri su «La Stampa» e sul «Corriere della Sera». Intensa è stata la sua collaborazione alla realizzazione di sceneggiature cinematografiche come l'attività di regista e vasto il quadro delle sue amicizie: tra gli altri Pirandello, Lanza, Cardarelli, Mezio, Trombadori, Guttuso, Patti, Consolo e Leone. Tra i libri pubblicati dal netino vanno ricordati *Avventura in Cina*,¹⁶ la raccolta di racconti *La ragazza di Algeri* illustrata da Guttuso¹⁷ e

¹⁶ C. Sofia, *Avventura in Cina*, Milano, Garzanti, 1987.

¹⁷ C. Sofia, *La ragazza d'Algeri*, illustrazioni di R. Guttuso, Siracusa, Ediprint, 1987.

Pirandello, storia di un amore, ricostruzione della relazione tra il commediografo e Marta Abba.¹⁸

Scrittore e intellettuale da riscoprire nella sua poliedrica attività Sofia ha affermato con forza l'idea della valorizzazione della Sicilia e in particolare della sua Noto attraverso il turismo colto. Da questa idea e dalla passione per la terra natale sono nati raffinati libri fotografici, illustrati dagli scatti di Giuseppe Leone: *Noto città barocca*,¹⁹ *Amorosa Ortigia* che vanta una prefazione di Vincenzo Consolo²⁰ e *Noto. Le pietre del barocco*.²¹ Colpisce la dovizia di particolari storici, artistici ed architettonici sui quali si sofferma l'autore che, anche quando parla dell'incomparabile *theatrum* barocco di Noto, del cantiere dovuto a Gagliardi, Sinatra, Labisi e Sortino, dell'esplosione di fantasia dei *lapidum incisores*, si sofferma con attenzione lenticolare persino sulla provenienza del ferro che venne poi lavorato a definire le grate panciute di conventi e dimore aristocratiche o sui diversi materiali lapidei che vennero usati per il basolato della cittadina. Stessa attenzione è riscontrabile nelle pagine dedicate ad Ortigia, al cuore medievale di Siracusa che nel dopoguerra è stato abbandonato al degrado da cittadini che preferivano abitazioni moderne, frutto di un'edilizia anonima e speculativa. All'Ortigia sospesa tra decrepitezza e sorriso aurorale dell'infanzia, dove le splendide foto di Leone immortalano i guizzi improvvisi e i giochi dei bambini, ad una Siracusa affascinante e decadente come l'Atene di Savinio, Sofia non dedica solo pagine erudite e rimemorazioni storiche, ma considerazioni improntate ad una forte tensione civile che affermano la necessità del suo recupero e della sua valorizzazione. La stessa tensione è riscontrabile nei volumi dedicati a Noto, alla città dal calcare dorato di cui Sofia immagina il dettagliato restauro, il recupero degli intonaci, il ripristino dell'antico basolato con attenzione alla cultura materica del luogo, ben sapendo che l'architettura non è solo disegno, astrazione intellettuale, ma tecnica, statica e materialità lapidea. Se lo scrittore ha avuto un ruolo essenziale nel rilanciare la città di Ducezio, non meraviglia che la sua villa a pochi chilometri da essa sia diventata punto di riferimento per l'intelligenza italiana. Nell'antica abitazione di famiglia che Enzo Papa ha definito un'«isola nell'isola» egli è morto nel 1997.

Alla penna di Sofia si deve l'intervento su «L'Illustrazione Italiana» del 1952 dedicato alle masserie siciliane. Un breve intervento introdotto da un occhietto che ne anticipa il tono nostalgico: «I baroni di una volta sono scomparsi. Oggi il proprietario che resiste sulla sua terra è un sognatore che non può fare a meno dello spettacolo dei campi, del canto dei galli, del pane fatto in casa o dei frutti del suo orto». Lo scrittore accenna al declino dell'agricoltura siciliana, alla tassazione eccessiva dei proprietari, al costo della manodopera, ma il pregio del suo intervento non è certo politico, è invece da rintracciare nella rievocazione di un intero mondo legato alla terra, prossimo a scomparire. Sofia ricorda dettagliatamente usi e costumi dei contadini:

¹⁸ C. Sofia, *Pirandello, storia di un amore*, Enna, Il Lunario, 1992.

¹⁹ C. Sofia, *Noto città barocca*, fotografie di G. Leone, Milano, Silvana Editoriale, 1986.

²⁰ C. Sofia, *Amorosa Ortigia*, prefazione di V. Consolo, fotografie di G. Leone, Siracusa, Edizioni dell'Ariete, 1989.

²¹ C. Sofia, *Noto. Le pietre sacre del barocco*, fotografie di G. Leone, Milano, Electa, 1991.

C'è niente che possa eguagliare la quiete o i colori delle nostre colline? O l'aria di festa quando si accende il forno per cuocere il pane? Le donne preparano per i loro figli e mariti grandi pani a forma di mezzaluna. Il forno non si accende che una volta la settimana. Ma allora, in quel giorno, la casa viene invasa di pani che attendono di essere cotti; se ne vedono sui tavoli, sulle scansie, sulle sedie, se ne vedono dovunque, sui letti e sui pagliericci. Il pane è il vero nutrimento del contadino siciliano, quello che più gli permette di saziarsi.

Il fuoco attorno a cui si riuniscono i contadini evoca memorie verghiane, perché «è attorno al fuoco che i contadini raccontano le loro imprese», le stesse narrate da Verga nelle sue novelle e nei suoi romanzi maggiori. La rimemorazione di Sofia è legata alla figura del nonno: «Mio nonno aveva una fattoria nella quale ogni anno spendeva tutti i denari che ricavava. Parlo della sua fattoria perché è la sola che conosca in ogni metro di terra, una fattoria circondata di colline che la separavano dal resto del mondo. D'estate, alle volte, era piacevole dormire sull'aia; prima ancora delle luci del sole ci svegliavano le voci dei contadini o lo scampanio delle vacche che i garzoni conducevano alla fontana. Nell'aria grigia sentivamo nascere un nuovo giorno che di lì a poco sarebbe diventato pieno di movimento, di fatica, di sudore, di mosche e di grano». Questi ricordi idillici, nel momento in cui Sofia scriveva, erano minacciati dalla decadenza del lavoro agricolo: sia la vecchia classe padronale, impossibilitata a vivere del provento delle sue terre e ridotta al lavoro impiegatizio (situazione, questa, rappresentata da tanta letteratura meridionale), sia il mondo contadino erano travolti dalle profonde trasformazioni della struttura economica. Più che proporre dei rimedi organici, dopo aver ricordato la vita che ruotava attorno alla masseria, lo scrittore si affida al lavoro ed alle inchieste della classe politica regionale, accennando giustamente alla necessità di vietare il lavoro infantile nei campi e di agevolare la libera migrazione (col rischio, tuttavia, di deprezzare il lavoro agricolo). Ma come si diceva il pregio dell'articolo non è politico e va rintracciato nello scavo memoriale, nella ricerca di un tempo perduto evocato talvolta con un coinvolgimento sensoriale che ricorda la migliore prosa pattiana. Ben si capisce perché Sofia abbia perpetuato le suggestioni dell'infanzia nella sua villa netina tra le estreme propaggini degli Iblei e lo Ionio, un luogo incantato da cui osservare splendidi tramonti africani e le stelle che aveva scorto bambino dall'aia.