

Gualberto Alvino  
«For de la bella caiba»\*  
Le varianti pizzutiane

La sua scrittura è effettivamente leggibile solo a patto che il lettore accetti l'invito, quasi una sfida, di ripercorrere il processo di costituzione del testo, il suo farsi; di ascoltarne la "coralità", e di ricostruirne la trama, il "tessuto" e quindi la "coesione".

Rosalba Galvagno

1. A Ruggero Jacobbi che, nel 1971, in piena area di *pagelle*,<sup>1</sup> lo interrogava circa l'attività letteraria anteriore alla stagione ufficiale inaugurata da *Signorina Rosina* e sul rinnovamento del linguaggio narrativo «verificatosi a partire soprattutto da *Paginette*», Antonio Pizzuto dichiarava:

quegli scritti rimangono per me semplici esercitazioni sulle quali non val la pena indugiare. Il poco di accettabile che potevano contenere l'ho peraltro impiegato in seguito nei miei lavori, e ciò significa, per esempio, l'incipit della pagella *Piccolo albergo*: «ove Serpentina e lo Spirit of St. Louis», che ricorda semplicemente, a me stesso, il momento, nel 1927, in cui, dall'emozione per il volo di Lindbergh, scaturì quel piccolo mito dei serpenti onde si intitola la I lassa di *Sinfonia*. [...] Fa parte degli elementi insoliti offerti da questi lavoretti<sup>2</sup> qualche riforma della punteggiatura, tanto nel negativo che in positivo. Vi sono bandite le interpunzioni enfatiche, quali il punto ammirativo, i segni di reticenza, i corsivi, gli accapo, e ridotti al minimo gli interrogativi; è introdotto intanto [...] il punto in alto alla greca. [...] La già nota minuscola — rarissima in me — dopo un punto consente attenuazioni di iato. In un caso, e per l'appunto in *Bagattella*, tronco l'inciso latino dal Prologo di S. Anselmo,<sup>3</sup> la pausa reticente è affidata al lettore. Si possono cogliere poi particolari dosature, con ritardi o anticipazioni, nel regime delle virgole. Rimarrebbe da esaminare il problema della sostanza narrativa.<sup>4</sup>

Sfuggì al richiedente l'intenzionalità fortemente elusiva, ironica, perfino umoristica del beffardo interpellato cui, diversamente, sarebbe corso l'obbligo di esaminare in prospettiva diacronica retroterra culturale e successive tappe della propria formazione letteraria, per approdare all'esplicitazione (a quei tempi avvertita da fautori e oppugnatore come primaria) dei principî estetici, oltreché della peculiarissima *Weltanschauung*, presidenti all'atto, su su fino alle estreme condensazioni immanenti agli ultimi esiti di *Pagelle*. Nulla di tutto questo: non il minimo cenno all'inaudita

---

\* Il saggio è uscito a stampa in Gualberto Alvino, *Chi ha paura di Antonio Pizzuto? Saggi, note, riflessioni*, intr. di Walter Pedullà, Firenze, Polistampa, 2000. Abbreviazioni bibliografiche: H = *Hallali*, N = *Natalizia*, NNPP *Nuove paginette*, PA = *Paginette*, RQ = *Requiem*, S = *Sinfonia*, SR = *Signorina Rosina*, SRB = *Si riparano bambole*, TR = *Il triciclo*.

<sup>1</sup> Così Pizzuto, a partire dalle due ultime sezioni di *Testamento* (Milano, Il Saggiatore, 1969), battezza i propri componimenti, caratterizzati dalla soppressione dei modi finiti del verbo.

<sup>2</sup> Le *Pagelle* allora in composizione (*Pagelle I e Pagelle II*, Milano, Il Saggiatore, 1973 e 1975, con trad. francese e note di Madeleine Santschi).

<sup>3</sup> «Aliquid quo maius nihil cogitari qui tu astretto fra gretole inestricabili» (A. Pizzuto, *Pagelle I*, cit., p. 105).

<sup>4</sup> Ruggero Jacobbi, *Antonio Pizzuto*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, pp. 2-3.

concezione del personaggio; non una parola circa il radicale sconvolgimento delle tecniche affabulatorie; men che nulla sopra i valori tematici espressi nelle sue opere. Internato nella ferrea consapevolezza della propria unicità (o, che è lo stesso, emarginazione), il poliziotto in quiescenza sembra ignorare decisamente l'interlocutore — così come, di lì a poco, ammetterà non curarsi affatto dello stesso lettore —<sup>5</sup> e indugia sulle minuzie con una vena di sardonico compiacimento, aggira gli ostacoli, lavora di lente, discetta di «riforma della punteggiatura» e di «attenuazioni di iato» con la solennità di chi s'attenti a rivelare la legge dell'universo. Interpunzioni enfatiche, pause di reticenza, corsivi, accapo, ritardi, troncamenti d'incisi in proslogi, regime delle virgole: mezzo secolo d'oscura ma infaticabile laboriosità ripudiato in blocco, salvo coagularlo — e siamo al magistero, al trionfo dell'ironia — in un puro *incipit*: «ove Serpentina e lo Spirit of St. Louis». Otto parole lapidarie a sintesi d'una vita?

«Rimarrebbe da esaminare il problema della sostanza narrativa»: e non è chi non colga nel finto condizionale *humilitatis* un duplice ordine di contrastanti tensioni: da un lato, la profonda, rassegnata sfiducia dell'isolato vegliardo in una comunità letteraria troppo spesso rivelatasi miope, uniforme, sprovvista di strumenti adeguati a discernere tempestivamente i segni dell'autentico mutamento; dall'altro, la fraterna indicazione dell'unica e sola via da seguire, pena l'incomprensione totale: quella, per l'appunto, della minimalità, dei piccoli numeri, dell'attenzione oltre la soglia dell'immediato sensibile: come dire auscultazione della parola intesa quale sopra mondo cui non dato accedere se non previa abdicazione all'orizzonte d'attesa, sottomissione incondizionata alla normativa che lo governa.

Ma parola, si badi — qui l'apice teoretico —, considerata nella sua fisica, materica plasticità: contenitrice, mai contenuta; autopensiero, non già strumento, mediazione o rinvio. La pagina pizzutiana può così farsi territorio dell'esplorazione capitale, costringendo il lettore a tramutarsi quando in filologo quando in stoico prosettore o dragomanno, come solo sa chi ha avuto il privilegio d'avventurarsi nella dimensione autografa delle ultimissime prove.

«Sono un narratore, — sembra avvertire il palermitano nei suoi scritti teorici — non un poeta; e tuttavia dovrete assumermi a piccole dosi, compulsando sillaba dopo sillaba, *au raléanti*, come dinanzi al verso o alla partitura musicale; diversamente, la mia pagina resterà muta, inerte, infeconda». E proprio nella scia di tanto suggestivo ammonimento trova ragione il presente scrutinio variantistico (frutto dunque non già di, come pare si dica, patologico filologismo, ma di necessità esegetica, se non latamente conoscitiva) condotto sulla base della collazione di tutte le successive ristampe sorvegliate dall'Autore: esattamente dieci, per un corpo di complessivi duecentoventicinque interventi (ove non si scorporino la sicura svista tipografica di SR 34C e le rettifiche di mende di stampa rappresentate da SR 12; SRB 63; TR 2, 4 e

<sup>5</sup> «No, il problema della comprensività è questo: che il lettore deve educarsi a comprendere quello che legge, non che lo scrittore deve sforzarsi a fargli capire, perché sennò diventa Fröbel lo scrittore, no? Noi non abbiamo preoccupazioni pedagogiche, l'autore non ha preoccupazioni di questo genere [...]. Il lettore non interessa, il lettore non deve interessare. Lo scrittore non deve preoccuparsi del lettore. Io avrò venticinque lettori, forse meno. Ma che cosa mi importa?» (*Pizzuto parla di Pizzuto*, a cura di Paola Peretti, intr. di Walter Pedullà, Cosenza, Lerici, 1978, pp. 81-83).

5; PA 11 — solo per quanto concerne un peregrino «chi cui» ripristinato in «di cui» — e RQ 3) fra correttorî e, mai speciosamente, riscrittorî, dall'unico ma significativo di *Bagattella* (sostituzione di una virgola con un punto seguito da minuscola: pratica ritmica già esperita in regime di *lasse*) ai novantaquattro di *Si riparano bambole*.

2. Nel 1956, pare involontariamente, Pizzuto pubblica per la prima volta *Signorina Rosina* presso un artigiano della piccola editoria romana;<sup>6</sup> seguirono l'edizione lericiiana del 1959 e la ristampa in paperbacks del 1967: venti le varianti di prima istanza (B), ventiquattro le terminali (C), ivi comprendendo il ritorno alla lezione originaria costituito da 29C (il, se non frutto d'errore, neologistico «ravvivere», nel senso di 'restituir vita', in luogo del più inerte «ravvivare»: semplicemente 'render più vivo, vivacizzare').

Meritano un ruolo prioritario — benché, come avviene nei massimi autori, nessun'operazione pizzutiana risulti categorizzabile né, più elementarmente, classificabile in insiemi omogenei gerarchizzati — gli interventi di natura essenzialmente programmatica (autentiche incarnazioni di conquiste teoriche costantemente attive nelle prove a venire), quali finalizzati alla soppressione d'ogni tensione allusoria o puramente enfatico-emozionale (di tal segno l'abolizione dei punti sospensivi in 21C, tanto più drastica in quanto operata a livello di congiunzione avversativa, e del punto ammirativo in 24, 27, 28, 31 e 46B), quali alla sliricazione di voci o usi d'estrazione poetico-letteraria (è il caso dell'espunzione di «viandante» in 37-41B, sempre soppiantato dal più facile «passante» — contraddicendola il solo transito da «sfiorare» a «lambire» di 13, 15, 18C —, e della rinuncia alla riduzione dell'imperfetto di terza persona in 5B: «dovea» → «doveva»), quali, ed è sicuro acquisto, al distanziamento dalla genericità del parlato (eliminazione di «fare» nel senso di 'dire' in 2C). Quanto al definitivo disloggiamento di lemmi come «tranne» e «controllare» (22, 30 e 32C), occorrerebbe invocare personalissime predilezioni dell'artefice.

Delle cinque riforme in sede di punteggiatura, 1B e 11C paiono inerire all'ambito della perspicuità a sicuro danno di certe suggestioni musicali (spia clamante della tendenza — sempre operante nel Nostro, anche e, diremmo, soprattutto nelle più ingegneristiche prestazioni degli anni Settanta — a privilegiare le ragioni della trasparenza di contro al mero scrupolo formale), mentre 23B, 35C e 33C, garantendo il contesto condizioni di chiarezza, perseguono effetti propriamente ritmici: accentuazione di iato il primo, attenuazione di iato il secondo, spezzatura prosodica il terzo.

<sup>6</sup> «Allora, quando io l'ho scritto, venne a trovarmi la signora Pieraccini, che è amica di famiglia, e le chiesi di farmi il piacere di copiare il manoscritto. La signora mi disse: "Sì, senz'altro"; e si portò questo manoscritto. Però non fece niente. Passarono i mesi, e io non vedevo spuntare niente. Quando finalmente io fui a Roma, una volta, di passaggio, lei mi fece trovare una edizione completa di mille copie tirata in multilith (sai, quelle che ora sono le fotocopie): un'edizione completa! E, essendo andato a trovarla Bobi Bazlen, lei prese una di queste copie e gliela diede. Il Bazlen corse a Milano e andò da Lerici. Lerici stette tutta la notte a leggere questo libro. L'indomani prese un fotoreporter, un assegno da cinquantamila, un contratto, e spuntò qui a Roma, da me, viene a cercarmi: facciamo il contratto. Questa è l'origine del libro» (*Pizzuto parla di Pizzuto*, cit., pp. 97-98).

Non richiede che un rapido *excursus* una serie d'interventi tra poco e pochissimo compariscenti — ancorché istruttivi se inquadrati in una dinamica ampiamente filologica — dettati ora da esigenze squisitamente eufonico-dissimilative, come avviene precipuamente in poesia (4B: «ad andarle appresso» in luogo di «a andarle a.»; 6B: «è eguale» → «è uguale»; apocope fonosintattica operata in 8C con la trasformazione di «ad essere impeccabile» in «ad esser i.»; trattamento sincopato d'avverbio in 14B: «ormai» dal meno stringente e vanamente evocativo «oramai»; a ben vedere, però, anche 25B imporrebbe l'annessione al drappello, se è vero che «del denaro» evolve in «del danaro» non, come parrebbe in prima giunta, per predilezione di registro, ma in virtù d'un chiaro impulso antiallitterativo); ora da procedure semplificatorie o d'eliminazione di ridondanza (è il caso di 10C); ora da scrupoli chiarificatori (19C: «Egli era un loico oltre che ingegnere moderno» dal più approssimativo «Egli era insomma un autentico i. m.»; 36C: «Di corsa risali stimolando Gisa nel tratto ineguale e sassoso che portava alla via», imprimente un forte dirottamento sintattico rispetto a 36A: «Di corsa risali stimolando Gisa il tratto...», in cui «stimolando Gisa» costituisce un inciso totalmente avulso dalla principale, e l'atto di risalire ha per oggetto «il tratto ineguale e sassoso», mentre la variazione lo trasforma in complemento di luogo dipendente dal gerundio); ora da intenzionalità comico-caricaturali (cfr. il dantesco «Io non Ettore»<sup>7</sup> — 17C — scarnificato dal vagamente manzoniano «Non tutti devono essere degli Etori»); ora, infine — nell'opposta direzione — da provvedimento attenuativo di soverchia scabrosità in ambito onomastico (provvidenziale il rotacismo a governo di 44C: «Marmelloni» in luogo dell'infelice «Mammelloni» già inesplicabilmente varato in B).

3. Affidando ai tipi del Saggiatore, nel 1973, la ristampa di *Si riparano bambole* — la cui *princeps* lericiiana aveva visto la luce nel 1960 — Pizzuto si produce in una più energica e diffusa attività correttoria, ancora una volta caratterizzata da operazioni di natura prevalentemente formale (spogliata la qualifica d'ogni valenza riduttiva, e anzi assimilandola, quanto a portata, al polo di norma opposto della sostanzialità) in cui, oltre al perdurare di talune innovazioni di principio già investite in SR B e C (assenza di punti ammirativi e di sospensione; eliminazione di «sfiorare» e «controllarsi», rispettivamente in 28 e 41; soppressione di «fare» nell'accezione di 'dire' in 6, 7, 14, 17, 40, 45, 49-51, 76, 80, 87 e 89, soppiantato da una ricca gamma di sostituti, dal puro «dire» a «labitare», da «murmurare» a «chiedere», da «ingiungere» a «interrogare» a «dettare»), campeggiano ulteriori dispositivi d'indole programmatica, il più vistoso dei quali è rappresentato dall'espunzione categorica di «domestica» in 2-4, 11, 15, 19, 26, 29, 34, 82 e 92, variato in «fantasca», «donna», «servetta», «servotta» e — solo nel caso di 26 a fini prosodici — in un arcaicissimo «fante», per giunta posposto all'aggettivo («delatrice») su mozione dissimilativa (occorrerà, dunque, dar credito alla ventilata soggezione lessicologica di Pizzuto rispetto al

<sup>7</sup> Dante, *Inf.* II 32: «Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede? | Io non Enëa, io non Paulo sono;».

dizionario del Fanfani che, alla voce *Domestico*, così pontifica: «*sost.* Familiare, Persona di casa. || Servitore: ma sa di francese troppo.<sup>8</sup> || per Servitore è usato generalmente nella milizia; ma non dal popolo. I lustrini lo riprendono; ed il Viani in un lungo articolo quasi quasi dà loro ragione; ma poi lo ammette per l'autorità del Tommasèo, e con un esempio del Giordani. Io nol biasimerò né lo loderò; sono col Viani quando asserisce che, negli esempj recati da altri, la voce *Domestico* non istà veramente per Servitore»). Seguono fraterni, ma dietro meno trasparenti istanze, la sostituzione di «appuntare» e «appunti» con «annotare» e «note» rispettivamente in 24 e 91; la bocciatura di «rubinetto» (meramente espunto in 31 e surrogato dal metonimico «cannella» in 37)<sup>9</sup> e la predilezione di «a giro» in 54 e 66 e di «ogni sua volta» in 55 di contro ad «a turno» e «ogni turno». Per sorvolare sul forse soverchio perfezionismo da incontentabilità relativo a 60: «bollo» in luogo di «timbro». Con la sola eccezione della variante 90 — rinunzia all'elisione in «un'asina» —, prosegue pure l'impegno eufonico-dissimilativo già presente in quota non infima nella duplice ricognizione di *Rosina* (20: «sopracciglia in su» variato in «sopracciglia levate» a evitar consonanza tra le coppie sillabiche d'esordio e clausolare, avverso la notoria tendenza antiverbale della sintassi pizzutiana, benché «levate» *partecipi* della doppia natura, verbale e nominale; 22: «andò appresso» in luogo d'un — non d'altronde cacofonicissimo — «andò dietro»; il già parzialmente esaminato 26: «domestica delatrice» corretto in «delatrice fante» piuttosto che in «fante delatrice» con evidente intenzione anti-letteraria; 43: «tutt'altro che capace a concedere castelletti» mutato in «tutt'altro che propenso a c. c.», a purgare almeno una delle ben quattro ricorrenze velari in capo alle parole. E non esula dalla categoria la variante 67: «È banale influenza. [...] Futile influenza» in sostituzione di «È banale influenza. [...] Banale influenza»).

Una menzione di riguardo compete a una coppia d'interventi caratterizzati da una tensione ipertropica destinata a divenire uno dei maggiori tratti distintivi nelle ultime prove (la revisione in esame avvenne d'altronde in territorio di *pagelle*): l'umanizzazione metaforica d'oggetti e animali in dimensione ironico-ludica, come nel caso di 16B («foglie invulnerabili») e di 18B («passi dotti» in luogo di «passi lenti», detto di cavallo). Ma si noti come la variante 65 contraddica la tendenza («l'allucinante fiamma ossidrica» normalizzato in «l'abbacinante f. o.»); ed è evidente: laddove le procedure di rietimologizzazione («allucinare» qui nell'insindacabile accezione di 'accecare con la luce') non riescano ad armonizzarsi sul piano semantico con l'uso invalso, ecco scattare l'opzione smetaforizzante, e si dica acquiescenza alle ragioni della chiarezza.

L'indicata via della minimalità e dell'attenzione induce allo scrutinio di talune riduzioni classificabili in due gruppi strettamente congeneri. Al primo si riferiscono gl'interventi per così dire di arricchimento per sottrazione, tendenti a levigare la superficie scrittoria mondandola, scultoreamente, d'ogni esuberanza affettivo-

<sup>8</sup> Cfr. nota successiva.

<sup>9</sup> «Il triciclo reca a p. 30, al rigo quarto, un orrendo francesissimo “al rubinetto” da correggere: “a cannella”» (da una lettera di Pizzuto a Margaret Contini del 16 dicembre 1966, in A. Pizzuto, *Telstar*, a cura di G. Alvino, Firenze, Polistampa, 2000, p. 196).

descrittiva (9: «Nel sottovoce saltuario il suo pianto incompreso diede un disagio» condensato, con un forte guadagno sul piano ritmico, in «Nel sottovoce il suo pianto incompreso diede un disagio ...»; 27: «un trascorrere di rinuncia in rinuncia» diminuito in «un trascorrere di rinunce»; 53: «barche in secco, alga, odori, pescatori, monelli» variato in «barche in secco, alga, pescatori, monelli»; ma anche 79 — recessione dal neologico «pazieimpazienti» — sembrerebbe obbedire alla medesima urgenza).

Appartengono invece al secondo manipolo provvedimenti di portata antiverbale, nominalizzante (è il caso di 5: «scendendo fino all'arco dai vetri multicolori» → «dritta fino...»; di 46: «e poi per mesi anni lustri uno nella memoria ritrovava infine sfaccettature dal faceto al serio» contratto in «e poi per mesi anni lustri vive nella memoria infinite sfaccettature...»; e di 83: «Meta delle passeggiate un boschetto dove» tratto da un originario «Meta delle passeggiate fu un boschetto dove»). L'unica occorrenza a contrasto (32: «il pettine allo specchio» ricondotto a «il pettinarsi allo specchio») sarà da inscrivere nel detto ambito della perspicuità contro scrupolo formale (la lezione primitiva, infatti, non lasciava trapelare alcun indizio semantico concernente l'azione del pettinarsi).

4. Dei sei interventi operati sulla piccola narrazione *Il triciclo* (pubblicato nel 1960 in un volume antologico d'area industriale, quindi riproposto in plaquette da Scheiwiller nel 1962 e ristampato identico dal medesimo quattro anni dopo con l'aggiunta di *Canadese*), ben tre (e precisamente 2, 4 e 5) sono di stretta pertinenza tipografica (soppressione dei capoversi: ma la loro totale assenza già nel contemporaneo *Si riparano bambole* non dà adito a dubbî: trattasi, come s'è detto, di pure rettifiche di mende di stampa),<sup>10</sup> uno concerne i contigui settori dell'interpunzione e della perspicuità (1: «le trivelle [...] rovesciavano di ritorno dalle profondità [...] fango e tritume» chiarificato in «le trivelle [...] rovesciavano, di ritorno dalle profondità [...] f. e t.»), uno muove da potenti necessità dissimilativo-antiripetitive<sup>11</sup> (3: «spostato su nuovo piedistallo», ricavato dal primitivo «spostato su altro p.» al fine di ridurre la fitta insistenza dentale indurente il segmento; ma non si manchi di notare che la parola precedente il lacerto è, significativamente, «altrove»).

Quanto, infine, al movente del sesto e ultimo emendamento, siamo ancora in area di procedura riduttiva e, data la fattispecie clausolare, di arricchimento per sottrazione: «vecchio vanaglorioso dei tuoi gran salti giovanili» mirabilmente compendiato — con proventi cospicui anche in sede metrica — in «vecchio vanaglorioso dei salti giovanili» (coppia di settenari).

<sup>10</sup> Erroneo, dunque, anche il capoverso a p. 41 di *Canadese*, purtroppo riprodotto in A. Pizzuto, *Narrare. Tutti i racconti*, a cura di Antonio Pane, postf. di Gabriele Frasca, Napoli, Cronopio, 1999, insieme a un *pulsante per pulsate* («a p. 40 rigo 15 l'atroce "pulsante" in luogo di "pulsate". Ci tengo a segnalarlo col terrore di ciò che ne avrà pensato Lui! [G. Contini]», da una lettera di Pizzuto a Margaret Contini del 16 dicembre 1966, in *Telstar*, cit., p. 196).

<sup>11</sup> «Guarda, anche lì una guida sicura alla quale io mi sono attenuto, è stata quella della ricchezza e della varietà. Tu, nelle mie pagine, due volte ripetuta la stessa parola non la trovi, neanche "in", neanche una preposizione. Se c'è un "sul" o un "del", tu non li ritrovi più in tutta la pagina, in tutto il componimento» (*Pizzuto parla di Pizzuto*, cit., pp. 71-72).

5. Ancorché relativamente meno diffusa e trasfigurante, la revisione di *Paginette* — effettuata nel 1972, a otto anni dalla *princeps* lericiiana — può offrire più d'un elemento di sommo interesse a chi si proponga di penetrare nel cuore dell'officina pizzutiana per decifrarne gli enigmi sotto un profilo esegetico tanto generale quanto puntuale.

Non si potrà allora trascurare, in primo luogo, una serie di riforme interpuntive, parte adibite a mansioni prettamente musicali (di tal segno l'accentuazione di iato prodotta dalla sostituzione della virgola col punto e virgola in 1-4, 9 e 10 e il particolare rimpasto ritmico di 21: «Chi ignora la soverchieria del pedone o sa opporvisi» → «Chi ignora la soverchieria del pedone, chi opporvisi»; e si noti come in 7 si retroceda dall'innovazione — rinuncia al punto fermo seguito da minuscola — per ragioni tra prosodiche e chiarificatorie), parte finalizzate quando a maggior perspicuità quando a modificazione semantica (6: «vool, dicevo, ora, avvicendatasi Frau» corretto in «vool, dicevo, ora a. F.», al fine di trasferire la competenza dell'avverbio dall'io sottinteso a «Frau»; ma si vedano pure 8, 11, 12, 14, 15).

E non si potrà neppure sorvolare sui provvedimenti dissimilativi e di *variatio* rappresentati da 13 («appresso pellicce» → «appresso visoni»), da 19 («qual bimbetta dai ragionari alla bambola» in sostituzione di «qual bimbetta dai ragionari con bambole», a causa d'un appena precedente «con»), da 26 («e barattar sempre in cause qualche realtà, farne un tutt'altro irreale» variato in «e barattar sempre in cause qualche realtà, farne un tutt'altro assunto» all'evidente fine di scongiurare il binomio *realtà-irreale*) e da 32 («sgranocchiando grissini» modificato in «sgranocchiando mandorle» per motivazioni davvero inesplicabili se non riferite all'assonante prossimità d'un «aperitivi»); nonché su alcune procedure d'arricchimento per sottrazione, come in 18 («A porta Inferi. Poi quel saputello antipatico di liceo osservava a cena essere errore ne nos inducas, invece doversi dire ne nos induxeris, sicuro, Orazio ha scritto Tu ne quaesiveris, scommettiamo? Neutrale il babbo. E ciascun volto esprimeva» drasticamente disseccato in «A porta Inferi. E ciascun volto esprimeva») e in 24 («prima che il gallo, allorché pensieri, chissà quali, più fervono, raro grati. Aliene sorelle» prosciugato nel puro «prima che il gallo. Aliene sorelle»), con l'unica occorrenza a contrasto rappresentata da 23 («scarse le finestre illuminate, giallastro, scorci modesti, una massaia traversare con la zuppiera fumante» accresciuto in «scarse le finestre illuminate, scorci modesti, massaia traversare giallastro andito sorreggendo vasta z. f.»: ma si noti come la variazione, pur lambendo i limiti della riscrittura in senso estensivo, non manchi di ridurre le determinazioni attualizzanti interpretate dagli articoli «una» e «la»).

E non potrà sfuggire, da ultimo, la menzionata umanizzazione degli animali, come nel caso di 20: «i cavalli mogi essoterici» estratto dall'originario — non, peraltro, meno umanizzante — «i cavalli scossi strafottersene», soprattutto al fine di riparare all'esondante affettività turpiloquiale.

6. L'esiguità numerica degl'interventi relativi alle altre opere qui collazionate consentirà infine di compiere un velocissimo *excursus* a raggio globale, movendo, per

esempio, dalle modificazioni interpuntive, sempre oscillanti tra istanze esplicative e meramente ritmiche, come avviene in N 6, NNPP 4-7, 9 e 16 (ove, tra l'altro, si rettifica l'erroneo «quarant'ottanni») ed H 1 (punto in alto alla greca in luogo degli originari due punti), per passare ai provvedimenti del genere dissimilativo-antiripetitivo caratterizzanti N 8 («Subitanea via ai primi apparecchi» mutato in «Subitanea ira ai p. a.» per la presenza nella medesima *lassa* d'un altro «via»: cfr. variante 6), NNPP 3 («Chiocciavano impertinenti al suolo tolte scarpe» condensato in «Chiocciavano al suolo tolte scarpe»: e si noti, oltre all'antropomorfizzazione dell'oggetto, la natura prettamente semantica della ripetizione: infatti, la qualità espressa dal termine espunto è intrinseca al verbo *chiocciare*), NNPP 15 («stabili ma distanti» convertito in «fervidi ma distanti» a rimedio della dura allitterazione) ed RQ 1 («in» a sostituire un «onde» già presente, quantunque distanziatissimo, nel componimento).

Non più di due le operazioni di accrescimento da perspicuità: una contenuta in N 7 («giro giro spaventi, pinacoteche a rime bacciate, enfi cartigli, colossale, giongin, ottanta elefanti» aumentato in «giro giro spaventi, pinacoteche con strenui collabieggianti, burbanzose leggende, super, colossale, giongin, ottanta elefanti» con evidente acquisto sul piano musicale: quasi una jazzistica sincopatura), l'altra in RQ 4 («E scopertele, farne arbitrio estremo giammai primo di raggranellate scorte, previdenziali» → «E scopertele, farne arbitrio piccoli grandi perché, questi dileguandosi nell'assomiglianza: estremo giammai primo di raggranellate s., p.»).

Unico il caso dell'inversa procedura scultorea: la massiccia espunzione in S 1 dei versi dugenteschi posti — non si dice quanto ingenuamente — sulla bocca del bimbo che piange l'usignolo evaso «for de la bella caiba».

Un rapido cenno conclusivo (oltre all'apocope fonosintattica su istanza eufonica presente in NNPP 17: «vuol risolvere dolcemente» da un «vuole r. d.») meritano le rare quanto emblematiche procedure nominalizzanti, come quelle a governo di N 1 («Cittadini colà smontando a diporto» → «Cittadini colà discesi a diporto»), di N 3 («simboliche oltre i tetti appena racchiusi sventolando bandiere» evolvente in «simboliche oltre i tetti appena racchiusi vivide in osanna bandiere») ed S 2 («Che mai del sole» a fronte d'un primitivo «Che mai ne era del sole»).

\* \* \*

*Signorina Rosina:*

A) Roma, Macchia, 1956

B) Milano, Lerici, 1959

C) Milano, Lerici paperbacks, 1967

- 1A. ella mosse verso il tram e gridandogli Vado da tua moglie sali, con lui appresso. (6)  
 1B. ella mosse verso il tram e gridandogli Vado da tua moglie, sali con lui appresso. (8)  
 1C. *come B* (14)

- 2A. Ti voglio bene, Compiuta, le faceva e si ritrovarono nella via popolosa, (8)  
 2B. Ti voglio bene, Compiuta, le faceva e si trovarono nella via popolosa, (9)  
 2C. Ti voglio bene, Compiuta, le diceva e si trovarono nella via popolosa, (15)



- 3A. Egli divertito glielo fece ripetere (9)  
3B. *come A* (11)  
3C. Egli dilettrato glielo fece ripetere (16)
- 4A. a andarle appresso, (12)  
4B. ad andarle appresso, (15)  
4C. *come B* (19)
- 5A. e doveva puntellarsi contro il pavimento. (14)  
5B. e doveva puntellarsi contro il pavimento. (17)  
5C. *come B* (21)
- 6A. l'evento che mai è eguale a se stesso. (17)  
6B. l'evento che mai è uguale a se stesso. (21)  
6C. *come B* (25)
- 7A. E Compiuta prese a gironzare, (19)  
7B. *come A* (23)  
7C. E Compiuta prese a gironzolare, (26)
- 8A. Ma teneva ad essere impeccabile (20)  
8B. *come A* (25)  
8C. Ma teneva ad esser impeccabile (27)
- 9A. Al termine del secondo semestre la società si scioglieva (24)  
9B. Al termine del secondo semestre la società si scioglierà (29)  
9C. *come B* (31)
- 10A. In tale occasione si stabilirà circa la nuova riorganizzazione, (24)  
10B. *come A* (29)  
10C. In tale occasione si stabilirà circa la nuova organizzazione. (31)
- 11A. si passava nel salone, ricolmo pure di scaffali, quadri alle pareti armonio da un lato, pianoforte dall'altro, (29)  
11B. *come A* (35)  
11C. si passava nel salone, ricolmo pure di scaffali, quadri alle pareti, armonio da un lato, pianoforte dall'altro, (37)
- 12A. geranei (31)  
12B. gerani (36)  
12C. *come B* (38)
- 13A. appena sfiorato il vertice, (31)  
13B. *come A* (37)  
13C. appena lambito il vertice, (39)
- 14A. ogni cosa, oramai ridotta all'asciutto, (35)  
14B. ogni cosa, ormai ridotta all'asciutto, (42)  
14C. *come B* (43)
- 15A. sfiorava con una zampina (43)  
15B. *come A* (49)  
15C. lambiva con una zampina (51)
- 16A. fra le unghie tutte irte. (48)  
16B. *come A* (53)

- 16C. fra le unghie tutte erte. (55)
- 17A. disse: «Non tutti devono essere degli Ettori» (49)  
17B. *come A* (55)  
17C. disse: «Io non Ettore» (56)
- 18A. senza sfiorare il suolo: (53)  
18B. *come A* (60)  
18C. senza lambire il suolo: (60)
- 19A. Egli era insomma un autentico ingegnere moderno. (56)  
19B. *come A* (64)  
19C. Egli era un loico oltre che ingegnere moderno. (64)
- 20A. tutt'altri erano i preparativi laggiù, (61)  
20B. *come A* (68)  
20C. tutt'altri erano gli apparecchi laggiù, (68)
- 21A. Treossi era intimo col capo del personale, con tutta la cricca anzi, ma... (65)  
21B. *come A* (73)  
21C. Treossi era intimo col capo del personale, con tutta la cricca anzi, ma. (73)
- 22A. C'erano tutti i viaggiatori che esistono tranne Bibi. (69)  
22B. *come A* (77)  
22C. C'erano tutti i viaggiatori che esistono fuorché Bibi. (76)
- 23A. delle cose sue chi altri si interessava? era poi lei stessa a leggere (70)  
23B. delle cose sue chi altri si interessava? Era poi lei stessa a leggere (77)  
23C. *come B* (77)
- 24A. In futuro una sola lettera per settimana! (71)  
24B. In futuro una sola lettera per settimana. (79)  
24C. *come B* (79)
- 25A. fece il conto, guardando nella borsetta, del denaro rimastole. (74)  
25B. fece il conto, guardando nella borsetta, del danaro rimastole. (82)  
25C. *come B* (82)
- 26A. la prima corsa del pulma (80)  
26B. *come A* (87)  
26C. la prima corsa del pulman (87)
- 27A. Sempre lei! (84)  
27B. Sempre lei. (91)  
27C. *come B* (91)
- 28A. Fausto aveva certi fettoni! (85)  
28B. Fausto aveva certi fettoni. (92)  
28C. *come B* (92)
- 29A. chino a ravvivere la fascina col punteruolo. (86)  
29B. chino a ravvivere la fascina col punteruolo. (92)  
29C. *come A* (92)
- 30A. Tranne l'interessata non si dormì quella notte. (90)  
30B. *come A* (97)

- 30C. Salvo l'interessata non si dormì quella notte. (97)
- 31A. Com'era piccola nella grande vettura verde! (91)  
31B. Com'era piccola nella grande vettura verde. (97)  
31C. *come B* (97)
- 32A. seimila candidati da controllare. (91)  
32B. *come A* (98)  
32C. seimila candidati da riscontrare. (97)
- 33A. Desinarono in piedi, anzi camminando. (91)  
33B. *come A* (98)  
33C. Desinarono in piedi, anzi, camminando. (97)
- 34A. assorto e sognante, (92)  
34B. *come A* (99)  
34C. assorto e sognante, (99)
- 35A. qualche raro elogio del parroco. Per un po' di tempo si nutrirebbero di uova, (100)  
35B. *come A* (106)  
35C. qualche raro elogio del parroco, per un po' di tempo si nutrirebbero di uova, (106)
- 36A. Di corsa risalì stimolando Gisa il tratto ineguale e sassoso che portava alla via. (101)  
36B. *come A* (108)  
36C. Di corsa risalì stimolando Gisa nel tratto ineguale e sassoso che portava alla via. (108)
- 37A. L'incontro con un viandante (106)  
37B. L'incontro con un passante (114)  
37C. *come B* (114)
- 38A. Ella volle conoscere chi fosse mai quel viandante. (106)  
38B. Ella volle conoscere chi fosse mai quel passante. (114)  
38C. *come B* (114)
- 39A. Quale viandante? (106)  
39B. Quale passante? (114)  
39C. *come B* (114)
- 40A. No, no, un viandante, (106)  
40B. No, no, un passante, (114)  
40C. *come B* (114)
- 41A. La storia del viandante non finì più. (106)  
41B. La storia del passante non finì più. (114)  
41C. *come B* (114)
- 42A. Le parole non bastano per descriverle. (114)  
42B. *come A* (122)  
42C. Le parole non bastavano per descriverle. (122)
- 43A. e scivolava, svicolava nel labirinto. (129)  
43B. e svicolava, svicolava nel labirinto. (137)  
43C. *come B* (137)
- 44A. Egli si alternò con Mammelloni. (129)  
44B. *come A* (137)

- 44C. Egli si alternò con Marmelloni. (137)
- 45A. bestie randage. (132)  
45B. *come A* (140)  
45C. bestie randagie. (140)
- 46A. egli balbettò, zia Rosina, signorina Rosina! (133)  
46B. egli balbettò, zia Rosina, signorina Rosina. (141)  
46C. *come B* (140)
- 47A. Le bottiglie cozzando tintinnivano come dei sonaglini. (139)  
47B. *come A* (148)  
47C. Le bottiglie cozzando tintinnavano come dei sonaglini. (146)

*Si riparano bambole:*

A) Milano, Lerici, 1960

B) Milano, Il Saggiatore, 1973

- 1A. Ben altre conversazioni, qui se vi era ammesso qualche raro visitatore. (12)  
1B. Ben altre conversazioni, qui, se vi era ammesso qualche raro visitatore. (10)
- 2A. domestica (16)  
2B. fantesca (15)
- 3A. domestica (17)  
3B. donna (16)
- 4A. domestica (17)  
4B. servetta (16)
- 5A. scendendo fino all'arco dai vetri multicolori: (22)  
5B. dritta fino all'arco dai vetri multicolori: (22)
- 6A. Su, andiamo, gli faceva Giulia. (25)  
6B. Su, andiamo, gli diceva Giulia. (25)
- 7A. Tu qui, fece. (36)  
7B. Tu qui. (40)
- 8A. il traguardo (37)  
8B. la meta (41)
- 9A. Nel sottovoce saltuario il suo pianto incompreso diede un disagio (38)  
9B. Nel sottovoce il suo pianto incompreso diede un disagio (42)
- 10A. l'uno di qua l'altro di là (39)  
10B. l'uno di qua l'altra di là (43)
- 11A. domestica (49)  
11B. fantesca (54)
- 12A. senza incontrare persone, pure delle volte appariva (52)  
12B. senza incontrare persone; pure delle volte appariva (58)
- 13A. illustrazioni colorate (54)

- 13B. figure a colori (61)
- 14A. Vuoi leggere? gli faceva, (55)  
14B. Vuoi leggere? gli diceva (62)
- 15A. le domestiche, situate là abbasso (57)  
15B. la fantesca, situata là abbasso, (64)
- 16A. zampilli spruzzanti nelle vasche foglie di paradiso, (59)  
16B. zampilli spruzzanti nelle vasche foglie invulnerabili, (67)
- 17A. Avete sbagliato un diesis fece, (60)  
17B. Avete sbagliato un diesis disse, (68)
- 18A. Si udiva ogni tanto il passo di qualche cavallo [...], passi lenti e sonanti, (61)  
18B. Si udiva ogni tanto il passo di qualche cavallo [...], passi dotti e sonanti, (69)
- 19A. domestica (63)  
19B. servetta (71)
- 20A. insinuò mamma, sopracciglia in su. (73)  
20B. insinuò mamma, sopracciglia levate. (83)
- 21A. La giacca di suo padre reietta sulla spalliera (81)  
21B. La giacca di suo padre finita sulla spalliera (92)
- 22A. Poverino Pofi le andò dietro; (84)  
22B. Poverino Pofi le andò appresso; (95)
- 23A. Interest e refert. (84)  
23B. Interest, refert. (95)
- 24A. quello ratto già era immerso a appuntare nei suoi quaderni, (100)  
24B. quello ratto già era immerso a annotare nei suoi quaderni, (113)
- 25A. domestiche (109)  
25B. servotte (123)
- 26A. domestica delatrice (111)  
26B. delatrice fante (125)
- 27A. un trascorrere di rinuncia in rinuncia. (111)  
27B. un trascorrere di rinunce. (126)
- 28A. fino a un passo da lei, sfiorarsi magari, (112)  
28B. fino a un passo da lei, rasentarla magari, (127)
- 29A. domestica (116)  
29B. fantesca (132)
- 30A. rombi da treni remoti (120)  
30B. rombi di treni remoti (136)
- 31A. aprire armadi rubinetto casseti, (126)  
31B. aprire armadi casseti, (143)

- 32A. il pettine allo specchio (126)  
32B. il pettinarsi allo specchio (143)
- 33A. Ella rinveniva [= riveniva] finalmente asciugandosi gli occhi, (128)  
33B. Ella tornava finalmente asciugandosi gli occhi, (144)
- 34A. domestica (128)  
34B. serva (145)
- 35A. prenderli non più da una imbrattata busta, dalla sua mano; e la mamma, (132)  
35B. prenderli non più da una imbrattata busta, dalla sua mano. E la mamma, (149)
- 36A. un rifiuto a lui, che scherziamo, e lo stimava. (136)  
36B. un rifiuto a lui, che, scherziamo, e lo stimava. (154)
- 37A. il piccolo serbatoio dell'acqua, che sete, col rubinetto sottilissimo, (138)  
37B. il piccolo serbatoio dell'acqua, che sete, la cannella sottile, (156)
- 38A. la maestra [...] mi additava ai cattivi, (138)  
38B. la maestra [...] mi additava ai ribelli, (156)
- 39A. Anatole France de l'Académie Française Les dieux ont, (143)  
39B. Anatole France de l'Académie Française / Les dieux ont, (161)
- 40A. Pum, faceva Archidamo. (149)  
40B. Pum, labitava Archidamo. (169)
- 41A. Ci vuole ben poco per controllarsi. (150)  
41B. Ci vuole ben poco per dominarsi. (170)
- 42A. aggiunse, non senza cattiveria, (152)  
42B. aggiunse, non senza malignuccia, (172)
- 43A. tutt'altro che capace a concedere castelletti (154)  
43B. tutt'altro che propenso a concedere castelletti (174)
- 44A. ufficiali (154)  
44B. uffiziali (174)
- 45A. Dica pure, fece Visconti (156)  
45B. Dica pure, murmurò Visconti (176)
- 46A. per mesi anni lustri uno nella memoria ritrovava infine sfaccettature dal faceto al serio, (156)  
46B. per mesi anni lustri vive nella memoria infinite sfaccettature dal faceto al serio, (177)
- 47A. sedendoglisi rimpetto (159)  
47B. sedendogli rimpetto (179)
- 48A. pronunciava la semplice parola provvedere, (160)  
48B. pronunciava la semplice parola: provvedere, (180)
- 49A. come lo ha saputo? fece (160)  
49B. come lo ha saputo? chiede (180)
- 50A. basta, faceva la maestra, (165)  
50B. basta, ingiungeva la maestra, (186)

- 51A. Dov'è, fece Pofi, (168)  
51B. Dov'è, interrogava Pofi, (189)
- 52A. beve vermut. (169)  
52B. trinca vermut. (191)
- 53A. barche in secco, alga, odori, pescatori, monelli. (171)  
53B. barche in secco, alga, pescatori, monelli. (193)
- 54A. dovettero rifocillarsi a turno (171)  
54B. dovettero rifocillarsi a giro (193)
- 55A. era da vederlo all'approssimarsi di ogni turno (172)  
55B. era da vederlo all'approssimarsi di ogni sua volta (194)
- 56A. Ma ecco la picchiata convenzionale, (172)  
56B. Poi ecco la picchiata convenzionale, (194)
- 57A. Però, un momento, di sfondo, o di scorcio, (173)  
57B. Però, un momento: di sfondo, o di scorcio, (195)
- 58A. Trovato, il ricevitore del registro. (174)  
58B. Trovato; il ricevitore del registro. (197)
- 59A. anche sotto i tappeti se ce n'erano, dietro specchi, tende nei materassi, (175)  
59B. anche sotto i tappeti se ce n'erano, dietro specchi, tende, nei materassi, (198)
- 60A. Questo il passaporto, [...] i margini del timbro non combaciano, (177)  
60B. Questo il passaporto, [...] i margini del bollo non combaciano, (199)
- 61A. piccoli cortei oratori su palchi (191)  
61B. piccoli cortei, oratori su palchi (215)
- 62A. Gli stessi uscieri erano altri. (196)  
62B. Anche gli uscieri erano altri. (220)
- 63A. Cala, cala. Vi legano il mio panino. (203)  
63B. Cala, cala, Vi legano il mio panino. (227)
- 64A. Rumori e voci per casa, Pofi si confinò, (206)  
64B. Rumori e voci per casa. Pofi si confinò, (230)
- 65A. l'allucinante fiamma ossidrica a friggere, (207)  
65B. l'abbacinante fiamma ossidrica a friggere, (232)
- 66A. Esso venne scosso e riscosso a turno dalle signore, (208)  
66B. Esso venne scosso e riscosso a giro dalle signore, (234)
- 67A. È banale influenza. [...] Banale influenza. (210)  
67B. È banale influenza. [...] Futile influenza. (235)
- 68A. frenandola a mani avanti e forzati sorrisi il meno era poi lasciare che gli sputasse pazienza sopra il tomaio, (211)  
68B. frenandola a mani avanti e forzati sorrisi. Il meno era poi lasciare che gli sputasse, pazienza, sopra il tomaio, (236)

- 69A. E bloccava tutto. (212)  
69B. E impediva tutto. (238)
- 70A. adorni di bullette, alti, fino all'anca del segaligno padrone. (213)  
70B. adorni di bullette, alti fino all'anca del segaligno padrone. (239)
- 71A. non crediamo via, di essere pettegoli (219)  
71B. non crediamo, via di essere pettegoli (245)
- 72A. invece di un bel mi annoiava la terribile dichiarazione per farti piacere. (219)  
72B. invece di un bel mi annoiava, la terribile dichiarazione: per farti piacere. (245)
- 73A. Ritrovarsi al cantuccio, sentimi il cuore, che è stato, (220)  
73B. Ritrovarsi al cantuccio, sentirmi il cuore, che è stato, (246)
- 74A. quelle solenni parole [...] come tanti ipse dicit. (220)  
74B. quelle solenni parole [...] come tanti ipse dixit. (247)
- 75A. No la sonda no mangio, lo giuro. (223)  
75B. No la sonda no, mangio, lo giuro. (250)
- 76A. sarà un secondo nome, fece egli guardingo, (229)  
76B. sarà un secondo nome, dettò egli guardingo, (256)
- 77A. pen? penna; pencil? matita; pitcher? vassoio. (231)  
77B. pen? penna; pencil? matita. Pitcher? vassoio. (259)
- 78A. potevano esservene alcune molecole dove era scritto pènsil, (232)  
78B. potevano infine esservene molecole dove era scritto pènsil, (260)
- 79A. pazieimpazienti (237)  
79B. impazienti (266)
- 80A. Il signore ha chiamato? Fa quel fedele (241)  
80B. Il signore ha chiamato? chiede quel fedele (270)
- 81A. Venirono fuori da sotto le vetture, (243)  
81B. Apparvero fuori da sotto le vetture, (271)
- 82A. domestica (248)  
82B. fantesca (277)
- 83A. Meta delle passeggiate fu un boschetto dove (249)  
83B. Meta delle passeggiate un boschetto dove (279)
- 84A. τηρήσαντης τὸν πορθμὸν, che voleva mai dire, (252)  
84B. τηρήσαντης τὸν πορθμὸν che voleva mai dire, (282)
- 85A. petronciani (257)  
85B. melanzane (288)
- 86A. scorreva quasi un arpeggio visibile, Già era tratto su il gran pavese elettrico (260)  
86B. scorreva quasi un arpeggio visibile, già era tratto su il gran pavese elettrico (292)
- 87A. Come vuoi che lo sappia, faceva Cesare. (260)



- 87B. Come vuoi che lo sappia, diceva Cesare. (293)
- 88A. salvandolo dall'immanente pericolo di essere stracciato, Era sì una buona creatura, (262)  
88B. salvandolo dall'immanente pericolo di essere stracciato. Era sì una buona creatura, (294)
- 89A. fece (262)  
89B. disse (295)
- 90A. un'asina per visitare i dispersi beni paterni, (269)  
90B. una asina per visitare i dispersi beni paterni, (302)
- 91A. intento a pigliare appunti, (273)  
91B. intento a pigliare note, (307)
- 92A. domestiche (273)  
92B. serve (307)
- 93A. lampadario in ferro. (273)  
93B. lampadario in ferro battuto. (307)
- 94A. era suo gusto scagliarla sul pavimento loro incontro, (274)  
94B. era suo gusto scuoterla, finiva consunta sul pavimento da muoverti incontro, (307)

*Il triciclo:*

A) in *I giorni di tutti*, Roma, Edindustria Editoriale s.p.a., 1960, pp. 175-78

B) *seguito da Canadese*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1966

- 1A. le trivelle [...] rovesciavano di ritorno dalle profondità [...] fango e tritume; (175)  
1B. le trivelle [...] rovesciavano, di ritorno dalle profondità [...] fango e tritume; (27)
- 2A. subito appresso gli apparecchi del successivo. || L'assistente immobile (175)  
2B. subito appresso gli apparecchi del successivo. L'assistente immobile (28)
- 3A. spostato su altro piedistallo. (175)  
3B. spostato su nuovo piedistallo. (29)
- 4A. Il Signore ci aiuti. || E si ritrovò solo (177)  
4B. Il Signore ci aiuti. E si ritrovò solo (32)
- 5A. non ci rimane che inchinarci. || Frattanto il triciclo (177)  
5B. non ci rimane che inchinarci. Frattanto il triciclo (34)
- 6A. vecchio vanaglorioso dei tuoi gran salti giovanili. (178)  
6B. vecchio vanaglorioso dei salti giovanili. (36)

*Paginette:*

A) Milano, Lerici, 1964

B) Milano, Il Saggiatore, 1972

- 1A. ve n'è di bravi ed attenti, precisi, inappuntabili, quello. (9)  
1B. ve n'è di bravi ed attenti, precisi, inappuntabili; quello. (11)
- 2A. aggrottato, senza vederlo. (10)  
2B. aggrottato; senza vederlo. (12)

- 3A. D'incanto vicina una presenza, faceva così Enrico, (10)  
 3B. D'incanto vicina una presenza; faceva così Enrico (12)
- 4A. torna subito su, va bene, Lumpi salutava in fretta (11)  
 4B. torna subito su, va bene; Lumpi salutava in fretta (14)
- 5A. casino (15)  
 5B. casinò (19)
- 6A. vool, dicevo, ora, avvicendatasi Frau, (16)  
 6B. vool, dicevo, ora avvicendatasi Frau, (20)
- 7A. se ne andò a suon di musica. una pubblica penitenza (24)  
 7B. se ne andò a suon di musica. Una pubblica penitenza (28)
- 8A. e imbattersi spesso nel marito pur bello raso, ma un dubbio, ne è rimasto per me? (27)  
 8B. e imbattersi spesso nel marito pur bello raso; ma un dubbio: ne è rimasto per me? (32)
- 9A. che c'è di meglio oggi, l'industria, il commercio, (31)  
 9B. che c'è di meglio oggi; l'industria, il commercio, (35)
- 10A. Chi [...] apprestargli squallide lampadine, chi tranquillanti. (39)  
 10B. Chi [...] apprestargli squallide lampadine; chi tranquillanti. (43)
- 11A. Versi, egli cantava, se — umili metri, poiché — unta boccuccia a retro, spiraglio fuggevole per il sorriso infantile, non te mirando — colei che, chi cui, la dispietata mia donna senza pietanza per me — e sia, io vi abbandono. (55)  
 11B. Versi, egli cantava, se / umili metri, poiché / unta boccuccia a retro, spiraglio fuggevole per il sorriso infantile, non te mirando / colei che, di cui, la dispietata mia donna senza pietanza per me / e sia, io vi abbandono. (59)
- 12A. per stendere quelle lettere, addosso fogli e buste, copiosi, (75)  
 12B. per stendere quelle lettere, addosso fogli e buste copiosi, (79)
- 13A. appresso pellicce (95)  
 13B. appresso visoni (99)
- 14A. presentarlo concisamente ella, mio cugino, (103)  
 14B. definirlo concisamente lei mio cugino, (108)
- 15A. Limpido infine, l'acquaio, ella (108)  
 15B. Limpido infine l'acquaio, ella (112)
- 16A. passarsela certo come Dio in Francia; (109)  
 16B. passarsela laggiù davvero bene; (113)
- 17A. Tre ormai, vicendevolmente alleviandosi, la assisterebbero meglio; (111)  
 17B. Tre d'essi, vicendevolmente alleviandosi, la assisterebbero meglio; (115)
- 18A. A porta Inferi. Poi quel saputello antipatico di liceo osservava a cena essere errore ne nos inducas, invece doversi dire ne nos induxeris, sicuro, Orazio ha scritto Tu ne quaesiveris, scommettiamo? Neutrale il babbo. E ciascun volto esprimeva (111)  
 18B. A porta Inferi. E ciascun volto esprimeva (116)
- 19A. qual bimbetta dai ragionari con bambole. (117)  
 19B. qual bimbetta dai ragionari alla bambola. (121)

- 20A. i cavalli scossi strafottersene, (126)  
20B. i cavalli mogi essoterici, (132)
- 21A. Chi ignora la soverchieria del pedone o sa opporvisi, (131)  
21B. Chi ignora la soverchieria del pedone, chi opporvisi, (139)
- 22A. inoltrarsi o no fra sauriani e felini, opzioni danesi, asperrimi salvamenti. (135)  
22B. inoltrarsi o no fra pantere e nemei, opzioni danesi, asperrimi salvamenti. (143)
- 23A. scarse le finestre illuminate, giallastro, scorci modesti, una massaia traversare con la zuppiera fumante. (136)  
23B. scarse le finestre illuminate, scorci modesti, massaia traversare giallastro andito sorreggendo vasta zuppiera fumante. (145)
- 24A. prima che il gallo, allorché pensieri, chi sa quali, più fervono, raro grati. Aliene sorelle (141)  
24B. prima che il gallo. Aliene sorelle (151)
- 25A. ciambellani (143)  
25B. cortigiani (153)
- 26A. e barattar sempre in cause qualche realtà, farne un tutt'altro irreale. (143)  
26B. e barattar sempre in cause qualche realtà, farne un tutt'altro assunto. (154)
- 27A. *Tit. della XVIII lassa: «(Epicedio)»*  
27B. *Tit. della XVIII lassa: «(Incantamento)»*
- 28A. fra ulivi e viti, (147)  
28B. fra pomi e viti, (157)
- 29A. bagno (149)  
29B. tuffo (159)
- 30A. una conversazione leggera. (150)  
30B. una conversazione nonnulla. (160)
- 31A. Femminili mani irrequiete emendavano una negligente cravatta, (152)  
31B. Femminili mani irrequiete emendavano una negligente annodata, (163)
- 32A. sgranocchiando grissini. (159)  
32B. sgranocchiando mandorle. (170)

*Natalizia:*

- A) «Letteratura», XXX (NS XIV) 1966, 79-81 pp. 249-51  
B) *Sinfonia* (VIII), Milano, Lerici, 1966

- 1A. Cittadini colà smontando a diporto, (249)  
1B. Cittadini colà discesi a diporto, (79)
- 2A. Il reflusso crepuscolare, passetti furiosi giù nella estrema pendice, (249)  
2B. Il reflusso crepuscolare, passettini furiosi giù nell'estrema pendice, (80)
- 3A. simboliche oltre i tetti appena racchiusi sventolando bandiere. (250)  
3B. simboliche oltre i tetti appena racchiusi vivide in osanna bandiere. (80)

- 4A. nel bigio crepuscolare, (250)  
4B. nell'inoltrato bigio, (81)
- 5A. scintillarvi invetriate, esse da violini tradirle, (250)  
5B. scintillarvi invetriate, esse da violini esclamarle, (82)
- 6A. Sono, ripetilo: sono; un piccolo, via piccolo. (251)  
6B. Sono, ripetilo: sono; un piccolo, via, piccolo. (82)
- 7A. giro giro spaventì, pinacoteche a rime bacciate, enfi cartigli, colossale, giongin, ottanta elefanti, (251)  
7B. giro giro spaventì, pinacoteche con strenui collabieggianti, burbanzose leggende, super, colossale, giongin, ottanta elefanti, (83)
- 8A. Subitanea via ai primi apparecchi (251)  
8B. Subitanea ira ai primi apparecchi (84)

*Sinfonia:*

A) Milano, Lerici, 1966

B) Milano, Il Saggiatore, 1974

- 1A. un bimbo piange l'usignolo fuggito: For de la bella caiba / fuge lo lixignolo. / Plange lo fantino / però che non trova / lu so oxilino / ne la gaiba nova, / e dize cum dolo: / chi gli avri l'usolo? / E in un buscheto / se mise ad andare, / senti l'oxoleto / sì dolze cantare: / Oi bel lixignolo / torna nel meo brolo. Sopire indiscernibile entro l'ammanto notturno (12)  
1B. un bimbo piange l'usignolo fuggito. Sopire l'indiscernibile entro ammanto notturno (12)
- 2A. Che mai ne era del sole, (13)  
2B. Che mai del sole, (13)
- 3A. gli astri fra satelliti, i planetari intra sé vigili (19)  
3B. gli astri fra satelliti, i vassalli intra sé vigili (19)
- 4A. cui sotto apparente pace qualsivoglia creatura vive perpetue insidie (20)  
4B. cui sotto apparente pace qualsia creatura vive perpetue insidie (20)
- 5A. Inqueta (70)  
5B. Inqueta (64)
- 6A. rincorrersi scale scale i piccoli, (73)  
6B. rincorrersi per le scale i piccoli, (67)
- 7A. millimetro millimetro, sottovoce ordini, (121)  
7B. millimetro, millimetro, sottovoce ordini, (105)
- 8A. orfanatrofio (136)  
8B. orfanotrofio (120)
- 9A. Dipanarsi perpetuo, da impercettibile spola: (162)  
9B. Sdipanarsi perpetuo, da impercettibile spola: (147)

*Nuove paginette:*

A) «L'Approdo Letterario», XII 1966, 36 (NS) pp. 42-54

B) *Testamento* (I-IV)

- 1A. con gran sternuti (42)  
1B. con gran sternuto (11)
- 2A. dissolventisi sempre in altre (43)  
2B. dissolventisi sempre in altre via via (12)
- 3A. Chiocciavano impertinenti al suolo tolte scarpe (43)  
3B. Chiocciavano al suolo tolte scarpe (12)
- 4A. visi stolti chiamose mamma (44)  
4B. visi sdati, chiamose, mamma (13)
- 5A. senza che decreto mutasse, né alcun romano appello (45)  
5B. senza che decreto mutasse; né alcun romano appello (20)
- 6A. esule per deserti anditi conventuali (45)  
6B. esule, per deserti anditi conventuali (20)
- 7A. con attentassinistr e ogni altro (46)  
7B. con attentassinistr, e ogni altro (21)
- 8A. canizie crepolosa (47)  
8B. canizie crepulosa (22)
- 9A. nel silenzio boreale si diffondevano (47)  
9B. nel silenzio boreale, si diffondevano (23)
- 10A. paziente scolto (49)  
10B. paziente ascolto (29)
- 11A. ogni sera questo montaggio era posposto dal molo (50)  
11B. ogni sera questo montaggio via via era posposto dal molo (29)
- 12A. entro munito (51)  
12B. dentro munito (35)
- 13A. belligeri emuli, ben in gregge (51)  
13B. belligeri emuli, buoni in gregge (35)
- 14A. in schiera (52)  
14B. in fila (36)
- 15A. stabili ma distanti i curiosi (52)  
15B. fervidi ma distanti i fedeli (37)
- 16A. Incrociarsi placidi i non sequitur, le nebulose proposte: per esser morto a quarant'ottanni (53)  
16B. Incrociarsi placidi i non sequitur, le nebulose proposte; per esser morto a quarantott'anni (37)
- 17A. vuole risolvere dolcemente (54)  
17B. vuol risolvere dolcemente (40)

*Hallali:*

- A) «Paragone», XXI 1970, 250 pp. 29-30  
B) *Pagelle I* (IX)

OBLIO VIII, 30-31

- 1A. vigile dabbasso l'apostrofante famiglio: lor effluvio cordoverbarumme (30)  
1B. vigile dabbasso l'apostrofante famiglio: lor effluvio cordoverbarumme (71)
- 2A. Eccolo presto, amen, fatto il fatto (30)  
2B. Eccolo presto, amen, spaso il balzo (71)

*Bagattella:*

- A) «L'Approdo Letterario», XVI 1970, 52 pp. 19-20  
B) *Pagelle I* (XIII)

- 1A. Oh rivederla una volta una volta solo, a distanza (20)  
1B. Oh rivederla una volta una volta solo. a distanza (107)

*Requiem:*

- A) in JACOBBI 1971: 3-4  
B) *Pagelle II* (XXI)

- 1A. ed avventurarvici grazia trasfigurante i plebei dilemmi onde alterne università invano luciate. (3)  
1B. ed avventurarvici grazia trasfigurante i plebei dilemmi in alterne università invano luciate. (9)
- 2A. sol frutto in giudizio via via migliore la forma raggiunta dianzi, (3)  
2B. sol frutto in giudizio via via migliore tal forma raggiunta dianzi, (9)
- 3A. le scambe coercenti imperfezioni, (3)  
3B. le scambie coercenti imperfezioni, (9)
- 4A. E scopertele, farne arbitrio estremo giammai primo di raggranellate scorte, previdenziali. (3)  
4B. E scopertele, farne arbitrio piccoli grandi perché, questi dileguandosi nell'assomiglianza: estremo giammai primo di raggranellate scorte, previdenziali. (9-11)
- 5A. càttolo cirtide (4)  
5B. cattolo certide (11)

Rosalba Galvagno

Vincenzo Consolo: un critico d'arte *sui generis*

Indipendentemente dalle splendide *ekfraseis* dispiegate nei romanzi, è possibile delineare un ritratto di Vincenzo Consolo critico d'arte, grazie anche ad alcuni dei suoi scritti apparsi su cataloghi, *brochures*, giornali di recente raccolti dal critico e poeta Miguel Ángel Cuevas,<sup>1</sup> tra i quali figura anche un *Autoritratto* dello scrittore, una sorta di carne figurato o di calligramma o ancora, secondo la terminologia della teoria visuale di William Mitchell, una *image-text*,<sup>2</sup> con la quale quasi impercettibilmente e con cruda ironia il soggetto-ritrattato passa dalla somiglianza con un uovo o una pera o un limone a quella con una maschera funerea, per approdare al ritratto fotografico, «che è la morte», come si legge nell'*explicit* del componimento poetico:

A  
un  
Uovo, a una pera o meglio  
a un limone assomiglia il mio volto.  
Ma del limone sembra abbia solo il lunare  
pallore, e le rughe e i pori, non l'acre o l'acidulo  
dentro.  
D'un limone, sì, ch'abbia l'umore, sia ormai avvizzito.  
Che delle due fessure o ferite della sua buccia mostri occhi  
penosi che guardano ma sembra non vedano. Se si chiudono  
quelle fessure, se s'imbiancano gli occhi potrebbe anche  
assomigliare il mio volto a una maschera, di quelle che si  
cavavano una volta col gesso dai volti distesi, resi ormai  
fermi dal rigore assoluto.  
Ha ragione quel tale che disse che la foto è la

<sup>1</sup> V. CONSOLO, *L'ora sospesa e altri scritti per artisti*, a cura di Miguel Ángel Cuevas, Valverde, Le Farfalle (collana turchese - Saggistica), 2018. Le citazioni sono tratte da questo volume che è corredato da una densa introduzione intitolata *L'arte a parole* e da preziose note che indicano con impeccabile precisione le variazioni di ciascun testo a seconda della diversa collocazione editoriale. Di Miguel Ángel Cuevas valga il puntuale profilo tracciato da Sebastiano Burgaretta nella recensione alla traduzione spagnola de *La Sicilia passeggiata (Sicilia paseada)*, Granada, Ediciones Traspíes, 2016) pubblicata nel sito ufficiale di Vincenzo Consolo curato da Claudio Masetta Milone: «Docente di Letteratura italiana all'Università di Siviglia, critico letterario, traduttore e raffinato poeta, particolarmente legato alla Sicilia, dove ha insegnato e risieduto lungamente, e alla sua cultura letteraria e antropologica. Cuevas ha tradotto dall'italiano allo spagnolo opere di Luigi Pirandello, Maria Attanasio, Angelo Scandurra e di altri. Ha anche tradotto dallo spagnolo all'italiano versi di José Ángel Valente nonché sue stesse poesie. Di Consolo è attento studioso e curatore per edizioni spagnole. Sull'opera dello scrittore siciliano ha scritto vari saggi e ne ha tradotto *La ferita dell'aprile* e *Di qua del faro*; ha tradotto, curato e pubblicato in Spagna e successivamente pubblicato anche in Italia *Conversazione a Siviglia*, volume nel quale sono raccolti i testi degli interventi che Vincenzo Consolo tenne nella città andalusa nel 2004, quando fu invitato a partecipare a delle giornate di studio sulla sua opera, organizzate dall'Università di Siviglia su iniziativa dell'Istituto di Italianistica». S. BURGARETTA, *L'illusione di Consolo e la Sicilia paseada* <http://vincenzoconsolo.it> - 21 maggio 2018.

<sup>2</sup> W. J. T. MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London 1993, The University of Chicago Press, p. 95.

Morte?<sup>3</sup>

Cuevas ha ricostruito, grazie ad un lavoro certosino, il particolare modo di Consolo di riprendere e variare certi suoi testi matriciali o architesti considerati minori – come questi scritti d’occasione dedicati agli artisti – ma che non lo sono affatto, anzi, essi permettono di individuare la strategia occultante della scrittura di Consolo, attraverso quella che il curatore chiama l’ecfrasi nascosta.

In *L’ora sospesa* si possono leggere, oltre all’Autoritratto, altri due frammenti lirici, *Blu* e *La Palma celeste*, quest’ultimo costituito da strofe e dedicato al pittore Enrico Muscetra, il primo invece è una prosa lirica dedicata alla pittura di Marcello Lo Giudice, del quale tre quadri accompagnavano il testo di Consolo nel volume *Opera di luce*<sup>4</sup> e dal quale citiamo qualche frammento in cui ricorrono, accanto ad altri colori, il «blu» con le varianti dell’«azzurro», il «colore dell’origine», del «lapislazzulo» e del «cobalto», riferiti ad un «imperioso» fiume:

Per isole di calce, passaggi di carminio, per sprazzi gialli e sfumature verdi, ai bordi, sul ciglio d’un ignoto mondo, del più profondo *azzurro*, ci muoviamo. [...]. Denso, compatto come *lapislazzulo* precipita, scorre tra sponde d’oro, argini di smalti. Ci prende e ci trascina questo fiume *imperioso* nella *Venezia* e *Samarconda* del racconto, della favola, nell’*oriente* di splendori, nella *Bisanzio* al culmine del fasto e della grazia. Si ritrae e stempera l’*azzurro*, ristagna e vortica tra scialbature, muschi, biacche. [...]. Tracima ora dagli argini, scorre per invisibili passaggi, colma ogni vuoto, abisso, s’addensa a strati, spegne ogni luce, riflesso, culmina nella notte del mondo, nel *blu* più cupo. *Compiamo questo viaggio dentro le quinte mobili e fugaci, dentro l’illusione, l’inganno, la malia dei colori, fra l’apparenza della pittura.* Dentro l’avventura dell’*azzurro*, del colore dell’origine, dell’infinito spazio e dell’eterno, del

*dolce colore d’oriental zaffiro.*

[...]. Una mano d’istinto e di irruenza sembra abbia predisposto questo gioco, la mano d’un pittore che rapito dall’incanto del colore, dall’energia primigenia del *cobalto*, abbia superato, per il nostro rapimento, il nostro incanto, la superficie della tela, il confine del suo spazio, sia andato, per illuminazione, naufragio, oltre ogni grammatica, ogni sintassi».<sup>5</sup>

Si riconosce in questo brano scritto per le tele di Marcello Lo Giudice, definito pittore «tellurico» da Pierre Restany, non solo il ritmo inconfondibile e la tensione lirica della prosa consoliana, ma soprattutto quella «icasticità» che, con termine mutuato dallo stesso Consolo, Miguel Ángel Cuevas ha identificato essere la posta in gioco del delicato e complesso rapporto tra scrittura e immagine nell’opera dello scrittore di Sant’Agata di Militello. Per il momento mi preme suggerire che per la sua icastica energia, *Blu*, oltre ad evocare esplicitamente l’oriente, o meglio un certo oriente che di frequente ritorna nella scrittura di Consolo, illumina circa l’origine e l’importanza fantasmatica di questo tema (dell’oriente), proprio perché inserito in un testo cosiddetto d’occasione:

*L’ora sospesa* parla [...] di pittori scultori fotografi architetti, e delle loro opere. Ma Vincenzo Consolo non è un critico d’arte; nel laboratorio consoliano ogni scritto d’occasione può diventare occasione di scrittura, se

<sup>3</sup> CONSOLO, *L’ora sospesa e altri scritti per artisti*, cit., p. 131. Questa poesia fu pubblicata nel volume di Stefano Baroni, *Vanitas. Maschere e volti della cultura contemporanea* (Siena, Alsaba Grafiche), per la mostra fotografica omonima al Bagno Principe di Piemonte, Viareggio, Agosto 1999.

<sup>4</sup> Un progetto di MARCO NEREO ROTELLI, Firenze-Siena, Maschietto-Musolino, 1995, pp. 24-28.

<sup>5</sup> CONSOLO, *L’ora sospesa e altri scritti per artisti*, cit., pp. 121-122, corsivi nostri eccetto il verso di Dante, *Pur.* I, 13.



non altro sul proprio mestiere di scrittore. Qui, appunto, risiede l'interesse del libro: segna le tappe di un'intera opera; mostra le modalità della scrittura e della manipolazione autoriale della stessa; offre, soprattutto dei romanzi maggiori dell'autore, le prime forme di alcune delle pagine più alte; ricostruisce – ma sarà il lettore futuro ad operare o meno questa ricostruzione – il retroterra dal quale parte in buona misura la poetica consoliiana.

Leggere *L'ora sospesa* offrirà anche la possibilità di rileggere tutto Consolo. Con la sola eccezione del primo romanzo, *La ferita dell'aprile*, il lettore riconoscerà nelle sue pagine momenti e presenze che avrà già incontrato negli spazi degli altri libri dell'autore. Oppure, al contrario, potrà significare la prima soglia, il primo ingresso per il lettore nuovo.<sup>6</sup>

Consolo fa quindi delle autentiche prove di scrittura coi suoi esercizi d'occasione, tanto è vero che molti dei testi raccolti specialmente nella seconda sezione del volume, non a caso intitolata *Bozze di scrittura*, verranno ulteriormente utilizzati nelle grandi opere di finzione, più o meno modificati, con spostamenti e condensazioni, non senza essere stati riproposti in altre diverse sedi editoriali.

Qualche esempio: *Guida alla città pomposa* confluirà in *Lunaria* (1985), *Paludi e naufragi* in *Retablo* (1987), *L'ora sospesa* in *Nottetempo, casa per casa* (1992), *I Barboni* in *Lo spasimo di Palermo* (1998).

*Marina a Tindari*, scritto per una mostra di Michele Spadaro<sup>7</sup> confluirà parzialmente ne *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976). Esiste inoltre una versione metrica di *Marina a Tindari* di Sergio Spadaro, fratello dell'artista, pubblicata nell'opuscolo intitolato *Intorno alla «Marina» di V. Consolo*.<sup>8</sup> Citiamo la splendida *ekphrasis* iniziale:

Il sole raggianti sopra la linea dell'orizzonte illuminava la rocca prominente, col santuario in cima, a picco sopra la grande distesa di acque e di terra. Era questa spiaggia, un ricamo di ori e di smalti. [...]. Luceva sulla rena la madreperla di mitili e conchiglie e il bianco d'asterie calcinate. [...]. Un'aria spessa, umida, con lo scirocco fermo, visibile per certe nuvole basse, sottili e sfilacciate, gravava sopra la spiaggia. Qual cosmico evento, qual terribile tremuoto avea precipitato a mare la sommità eccelsa della rocca e, con essa, l'antica città che sopra vi giaceva?<sup>9</sup>

Un'altra magnifica evocazione dell'oriente si legge in *Pittore di una città tra sogno e nostalgia*, che apre la III sezione de *L'ora sospesa*, intitolata *Vedute su Antonello*. I tre scritti che la compongono sono infatti i primi incunaboli su Antonello da Messina, il pittore amatissimo sul quale Consolo ci ha lasciato delle pagine indimenticabili consegnate ai testi maggiori, primo fra tutti *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. In *Pittore di una città tra sogno e nostalgia* (confluito in *Vedute dello stretto di Messina* 1993, *Di qua dal faro* 1999, *L'olivo e l'olivastro* 1998), si incontra ancora, come dicevamo, l'allusione a un Oriente nel quale Consolo ama iscrivere la città di Messina:

Città di luce e d'acqua, aerea e sicura, riflessione, inganno, Fata Morgana e sogno, ricordo e nostalgia. Messina che non esiste. Esistono miti e leggende, Cariddi e Colapesce. [...] Ma forse, [Ibn-Gubayr e Idrisi,

<sup>6</sup> M. Á. CUEVAS, *L'arte a parole: intertesti figurativi nella scrittura di Vincenzo Consolo*, in V. CONSOLO, «Diverso è lo scrivere». *Scrittura poetica dell'impegno in Vincenzo Consolo*, a cura di Rosalba Galvagno, Introduzione di Antonio Di Grado, Avellino, Sinestesie, 2015, p. 18.

<sup>7</sup> Galleria Gioivo, Como, aprile 1972.

<sup>8</sup> Vercelli 1972, edizione fuori commercio di 100 copie.

<sup>9</sup> CONSOLO, *L'ora sospesa e altri scritti per artisti*, cit., p. 25.

due autori arabi] raccontano di un'altra Messina d'Arabia o d'Oriente. Perché nel luogo dove si dice sia Messina, rimane qualche pietra, meno di quelle d'Illo o di Micene. [...]

Ma a Messina, dicono le storie, nacque un pittore grande, di nome Antonio D'Antonio. E deve essere così se ne parlano le storie. [...] E dipingeva anche la città, con la falce del porto, i colli di San Rizzo, le Eolie vaganti come le Simplegadi, e le mura, il forte di Matagrifone, la Rocca Guelfonia, i torrenti Bocchetta, Portalegni, Zaera, e la chiesa di San Francesco, il monastero del Salvatore, il Duomo, le case, gli orti...<sup>10</sup>

Nel secondo testo del trittico dedicato ad Antonello, *Lasciò il mare per la terra. L'esistenza per la storia*, s'incontra invece una delle più celebri opposizioni della poetica consoliana, quella tra «esistenza» e «storia» come suggerisce il titolo stesso del pezzo. Si trova in questo precedente articolo di giornale<sup>11</sup> un'altra interessante divisione, quella tra gli scrittori «marini» (i siciliani orientali) e gli scrittori «terrestri» (i siciliani occidentali), declinata nel più ampio contesto di una divisione geografica letteraria e linguistica dell'isola (Messina, Catania, Vizzini da un lato, e Palermo, Girgenti, Racalmuto dall'altro), nella quale Consolo iscrive tre grandi scrittori siciliani, D'Arrigo, Lampedusa, Sciascia:

Nel palcoscenico del teatro siciliano – schema, paradigma d'un più vasto teatro – abbiamo sempre pensato che città come Messina e Catania, fortemente compromesse con la natura per terremoti e eruzioni, abbiano da sempre avuto questa sorte: di regressione, di frustrato, continuo tentativo di risalita, di abbandono e di resa. Ci siamo così spiegati – semplicisticamente, schematicamente, com'è di chi non possiede scientifici strumenti – i differenti modi d'essere dei siciliani orientali e occidentali, degli artisti, degli scrittori delle due parti, che per comodità abbiamo chiamati *marini* e *terrestri*, simboleggiando nel mare l'esistenza (che invenzione!) e nella terra la storia. E ci siamo accorti che molti conti tornavano, che nelle sue ampie, rudimentali caselle facilmente scivolavano, da una parte, fenomeni di Messina, Catania, Vizzini, dall'altra, fenomeni di Palermo, Girgenti, Racalmuto. Messina, poi, ci sembrò precisamente rappresentata, qualche anno fa, nella sua natura acquorea, nei suoi miti e nei suoi simboli, nella sua storicità, nella sua esistenzialità precaria, nella sua irrealtà e nel suo inganno di Fata Morgana, dal libro *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo. Rappresentata ed espressa soprattutto nel linguaggio. Un linguaggio di trepidazione, di paura. Che procede verso la realtà per accumulo e lenta progressione – per chiarimenti, ritorni, soste, ripetizioni, diminutivi, vezzeggiativi – senza mai raggiungerla. E dovrebbe essere un bel divertimento per un linguista mettere a confronto per esempio il linguaggio apodittico, sentenzioso, 'mascolino e mafioso' dei palermitani con quello trepidante, sfuggente, laconico e 'femminile' dei messinesi (o con quello furbesco, levantino, buffonesco e ambiguo dei catanesi); o mettere a confronto il linguaggio approssimato, accumulato e fermentato di D'Arrigo con quello preciso, asciutto, definitivo di un Lampedusa, mettiamo, o di uno Sciascia; del lirismo e del pathos dell'uno con lo storicismo e l'ironia degli altri...<sup>12</sup>

Nello scritto *A occidente trovai l'«Ignoto»* viene ribadita l'opposizione tra esistenza (o natura) e storia, vengono descritte con rapidi e precisissimi tratti storici e urbanistici le diverse stratificazioni di Palermo, viene apertamente dichiarato l'innamoramento per Cefalù («M'innamorai di Cefalù»),<sup>13</sup> e infine viene raccontata la scoperta dell'*Ignoto* di Antonello nel Museo Mandralisca del quale dice: «Fu questo piccolo, provinciale, polveroso e cadente museo Mandralisca il mio primo museo»,<sup>14</sup> tutti temi cari a Consolo che migreranno in altri suoi testi. Si può inoltre enucleare,

<sup>10</sup> Ivi, pp. 101-102.

<sup>11</sup> «Il Messaggero», 18-11-1981.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 104-105.

<sup>13</sup> Ivi, p. 112.

<sup>14</sup> Ivi, p. 116.

disseminata in quasi tutti questi scritti per artisti, una sorta di compendio della poetica di Vincenzo Consolo.

Nel saggio dedicato al pittore Rino Scognamiglio, si fa riferimento ad esempio, insieme ad altri autori, a un testo famosissimo di Freud, *Il delirio e i sogni nella «Gradiva» di Wilhelm Jensen (1907)*.<sup>15</sup> Mi era già capitato di imbartermi in un Consolo freudiano a proposito dell'analisi di un suo stupendo racconto *La grande vacanza orientale occidentale*,<sup>16</sup> e ho avuto la sorpresa di imbartermi ancora in una citazione freudiana, esplicita questa volta, concernente quella che mi piace definire la pulsione archeologica di Consolo, che è stata, com'è noto, anche quella del padre della psicoanalisi. Desidero citare a proposito di questa passione di Consolo per le antiche rovine un bellissimo e commovente aneddoto narrato da Sebastiano Burgaretta:

Ho avuto l'onore e la gioia di essere stato tra i suoi *amici costanti lungo il tempo (L'olivo e l'olivastro, p. 107)*, di averlo accompagnato spesso in giro nel Siracusano tutto e di averlo visto intenerirsi fino alle lacrime sulle rovine della greca Eloro, che andava accarezzando lievemente con le mani, come stesse accarezzando delle persone, quelle che, ebbe a dirmi, andando via da quel luogo e scusandosi per le lacrime che gli erano spuntate agli occhi, erano passate e vissute tra quelle pietre». <sup>17</sup>

Ora, non avendo trovato su Internet nessuna immagine dell'opera dell'artista, probabilmente per mia imperizia, mi sono affidata interamente all'*ekfrasis* di Consolo, per figurarmi l'arte di Rino Scognamiglio. D'altronde si è rivelato un utile esercizio per mettere alla prova l'«icasticità» della scrittura consoliana. L'incipit dello scritto *Per Rino Scognamiglio* evoca già imponenti resti archeologici:

La vita occultata da magma e cenere, ammassi, strati d'eruzioni ignorate, crolli oscuri e silenti, da scorie, accumuli lenti, di sabbie desertiche: un mondo sepolto, Ur Ilio Micene Babilonia Pompei. [...]. Schliemann, Dostoevskij e Kafka, Freud... Viaggiatori, archeologi di giovani sogni, nascoste pene e gioie, d'antica vita bloccata, pietrificata in gesti, smorfie, cave sagome d'Ercolano e Pompei, gessi di Segal, ci hanno riportato *memorie del sottosuolo* che hanno sciolto e sconvolto le dure croste, gli illegittimi, chiusi orizzonti.

Norbert Hanold, nel racconto di Jensen, s'imbatte per caso nella fanciulla di marmo, Gradiva, l'avanzante, e la cerca in delirio nella città sepolta. Incontra Zoe, la vita, alla casa di Meleagro, il ramoscello di asfodelo in una mano. "Naturam expellas furca, tamen usque recurret" ("anche se la cacci con la forca, la natura continua a tornare") ammonisce Orazio.<sup>18</sup> E Freud dice di Hanold "Un pezzo d'antichità, il bassorilievo d'una donna, è quello che ha strappato il nostro archeologo dal suo distacco dall'amore, sollecitandolo a pagare alla vita il debito che con essa abbiamo contratto con la nostra nascita".

Abbiamo rimosso, seppellito, creato i sottosuoli. Il sottosuolo in ognuno di noi, come quello di Hanold, e i sottosuoli delle forme, dell'uomo, della civiltà, della storia. [...]

Solo i poeti, gli scrittori di fantasia, gli artisti ci hanno fatto sospettare, più con le *immagini* che con le idee, più con l'implicito che con l'esplicito, quello che dell'uomo s'era perduto, la parte dell'uomo che non possiamo conoscere attraverso la scienza e l'ideologia.

<sup>15</sup> Cfr. W. JENSEN-S. FREUD, *Gradiva*, Traduzione e note di Raffaele Oriani, Prefazione di Mario Lavagetto, Edizioni Studio Tesi, 1992.

<sup>16</sup> Cfr. R. GALVAGNO, *La grande vacanza orientale-occidentale*, in *Geografie della modernità letteraria*, Atti del XVII Convegno Internazionale della MOD, Perugia 10-13 giugno 2015, a cura di Siriana Sgavicchia e Massimiliano Tortora, Pisa, Edizioni ETS, 2017, tomo II, pp. 209-219.

<sup>17</sup> BURGARETTA, *L'illusione di Consolo e la Sicilia paseada*, cit.

<sup>18</sup> *Epist.* I, 10, 24.

E in pittura, cosa sono le *Bagnanti* drappeggiate e distese su lidi mediterranei, le serene *Maternità* in pepi romani di Picasso, se non vagheggiamenti, ricordi di stagioni ‘umane’ e felici? E i bassorilievi, le arcaiche e stupefatte figure, i loculi e le grotte di Sironi, se non la riscoperta del sepolto?

Reperti. E reperti. Forme-reperti troviamo anche nei quadri di Rino Scognamiglio.

Sembrano queste tele del pittore marchigiano, immagini di un sottosuolo ritrovato attraverso un’operazione di scavo verticale: come se una immaginaria lama o un immaginario filo d’acciaio abbia tagliato in due parti la forma, la realtà nascosta.<sup>19</sup>

Un altro testo dalla sorprendente eco freudiana è quello, variamente riprodotto, dedicato a Fabrizio Clerici (*I «Corpi di Orvieto» di Fabrizio Clerici*), un artista prediletto da Vincenzo Consolo, che ne ha fatto il protagonista del romanzo *Retablo*, uscito nella prima edizione einaudiana del 1987 proprio con alcune illustrazioni dello stesso Clerici.

*I «Corpi di Orvieto» di Fabrizio Clerici* comincia curiosamente con un piccolo e suggestivo racconto dedicato alle origini, e alle memorie di queste origini, di Luigi Pirandello, a partire dalle quali Consolo si interroga su quelle stesse di Fabrizio Clerici per cercare di deciptarne in qualche modo il destino artistico: «Quali sono state le percezioni, le impressioni, al di là di ogni memoria, di Fabrizio Clerici?». Segue quindi una puntuale biografia dell’artista, punteggiata anche da splendide citazioni leopardiane (dalla *Ginestra* e dal *Gallo silvestre*), per spiegare, infine, le scelte artistiche proprie di Clerici, che come nessun’altro, scrive Consolo:

ha saputo accusare la Madre della nostra caduta, della nostra ferina mutazione, della nostra ottusa ferocia. Su questo terreno di umano dolore, di pietà, di orrore durante una notte di tenebre spesse, di violenza, – [...] – e da un ultimo incontro con la signorelliana *Divina Commedia* nascevano le straordinarie tavole, i disegni dei *Corpi di Orvieto*. Il corpo umano, l’uomo, la meraviglia del mondo, che nel *Giudizio Universale* del Duomo di Orvieto, nel miracolo della cappella di San Brizio, il Signorelli ha esaltato nella virgine armonia, nella luminosa innocenza di una resurrezione [...]

La chiave di lettura del poema di Signorelli da parte di Clerici fu l’incontro fortuito del suo sguardo con un particolare di una delle pareti affrescate. «Nel piccolo spazio di un rettangolo un tavolo rovesciato, tra cavalieri armati che lottano fra loro e un gruppo di dame terrorizzate in quel caos imperante, diventa simbolo della violenza circostante e assume così funzione di protagonista della rappresentazione di quella mischia» racconta [Clerici].

La violenza, l’orrore: Clerici coglie in quell’aleph nascosto, quasi invisibile il sentimento che mosse la mano di Signorelli a Orvieto, il suo rimandare a violenze, orrori medievali, a quelli d’ogni passato e d’ogni futuro; coglie il dolore, la crisi di quell’uomo, di quell’artista per la morte del figlio, la crisi di quel mondo d’armonia antica che fu il Rinascimento. [...]

In un prezioso diario dell’estate del 1981, nella sua casa presso Siena, il pittore ci racconta la fatica, il travaglio, la pena nel dipingere quella sequenza orvietana. [...]. Egli legge – [...] – brani, frammenti del grande libro signorelliano e li fa suoi, li trasferisce nella cripta sotto il suolo della memoria, li riporta alla luce, alla scansione del tempo, alla sua poetica, li dispone nel suo spazio.<sup>20</sup>

Segue una *ekfrasis* minuziosa di «questa pittura orvietana di Clerici [...] dove tutto si mostra conchiuso e compatto, d’improvviso venuto da un’obliata distanza, da un’ignota curva del tempo», per concludere alla fine:

Siamo in questa clericiana sequenza pittorica dei *Corpi di Orvieto*, e nel coro (corpo?) dei disegni, siamo per Signorelli, come prima per Böcklin, nella pittura dentro la pittura. Siamo nel dramma barocco, nel *Sogno* di

<sup>19</sup> V. CONSOLO, *L’ora sospesa e altri scritti per artisti*, cit., pp. 55-57.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 82-85.

Calderòn, nel teatro dentro il teatro dell'*Amleto*, nella rappresentazione luttuosa, [...]. E dove il mondo si copre di tenebra per un'eclisse totale di sole.<sup>21</sup>

Ora, come dicevo, anche questo magnifico testo su Clerici mi ha evocato temi freudiani, forse grazie alla celebre dimenticanza del nome del pittore Signorelli che Freud racconta per la prima volta in un breve saggio del 1898 intitolato *Meccanismo psichico della dimenticanza* (poi confluito in *Psicopatologia della vita quotidiana*), che altro non è che una profonda riflessione sulla memoria psichica, tema capitale per Consolo, presente anche nelle pagine dedicate ai *Corpi di Orvieto*: da quale memoria nascono i corpi di Signorelli, di Clerici, o l'arte di Pirandello con cui comincia questo racconto? Rispondo a questa interrogazione con le parole stesse di Consolo, che a sua volta cita Vasari per spiegare da dove nascono i corpi di Luca Signorelli, la cui spiegazione coincide in modo impressionante con quella di Freud intorno alla sua dimenticanza del nome Signorelli, e cioè dalla evocazione della morte:

Essendogli stato ucciso in Cortona un figliolo che egli amava molto, bellissimo di volto e di persona, Luca così addolorato lo fece spogliare ignudo, e con grandissima costanza d'animo, senza piangere o gettar lacrima, lo ritrasse, per vedere sempre che volesse, mediante l'opera delle sue mani, quello che la natura gli aveva dato e tolto la nimica fortuna.<sup>22</sup>

Vorrei chiudere questo *excursus* sui saggi di Consolo dedicati ad artisti con una citazione tratta dallo scritto *Faber audace*, dove Consolo per introdurre lo scultore Nino Franchina, «il vulcanico artigiano, il fabbro della valle del Fitàlia»,<sup>23</sup> risale alle origini zingaresco-tortoticiane dell'artista:

Da quel paese, da quella valle trae le sue origini lo scultore Nino Franchina.

Non vogliamo per questo relegare lo scultore a una cifra 'siciliana', tutt'altro. Vogliamo solo dire che Franchina, venendo dal contesto dei Nebrodi, in cui flebili sono i segni della storia, forti quelli della natura, avendo visto i neri antri delle forge, i mantici che suscitano scintille dai carboni, i fabbri battere sull'incudine i ferri incandescenti, essendo stato in luoghi marginali, vuoti e inospitali, [...], essendo appartenuto a questa dimora vitale, a questo tempo arcaico e immoto, è sfuggito, sin dal suo nascere d'artista, a ogni memoria storica, a ogni condizionamento della tradizione, a ogni conformazione d'accademia o di gruppo. [...]. La valle del Fitàlia per Franchina è stata l'estremità e l'estraneità che lo ha fatto rimbalzare nel centro della cultura e del dibattito. [...]

La *Sammarcota* (la donna di San Marco d'Alunzio, portatrice di pietre della fiumara) è un'arcana figura, priva di ogni segno storico, di ogni polemica sociale; *Immagini dell'uomo e Forma*, sono pietre modellate dalle acque del torrente Furiano (nel nome è la sua natura).<sup>24</sup>

Che dire di questo profondissimo rapporto di Consolo con le pietre trasfigurate dall'arte?

<sup>21</sup> Ivi, p. 86.

<sup>22</sup> Ivi, p. 84.

<sup>23</sup> Ivi, p. 93.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 90-91.

Irene Maffia Scariati

*Chiose a margine di un'indagine filologica*  
 «La parrucchiera di Pizzuta»<sup>1</sup>

Umile sono ed orgoglioso,  
 prode e vile e corag[g]ioso  
 franco e sicuro e pãuroso,  
 e sono folle e sag[g]io...  
 Ruggieri Apugliese<sup>2</sup>

È possibile prendersi una pausa da sé, dismettere i propri abiti, cambiare punto di vista, guardare le cose e la gente, anche solo per qualche settimana o mese, da un angolo nuovo? Essere il contrario di sé o, non potendo, almeno conciliare o armonizzare «gli opposti»? È quanto si propone di fare Rosa Lentini, siciliana d'origine e milanese d'adozione, quando si accinge a passare un'ennesima rovente vacanza estiva a Pizzuta, in compagnia di mamma Evelina Cancemi, maestra in pensione, vedova del compianto e venerato professor Peppino Lentini, latinista eternamente immerso tra Orazio, Cicerone, Catullo e Rutilio Namaziano, tra una derivazione lessicale e l'altra... Inaccessibile e «avulso», come l'ex marito di Rosa, Fabio.

Non sono le buone intenzioni che mancano a Rosa. Ci prova, s'impegna con pazienza e diligenza a rimanere sdraiata sotto l'ombrellone di un lido, ascoltando la madre che sfoglia e commenta le sue riviste di gossip e osservando la brulicante varietà umana che si accalca sulla spiaggia. Ma non può impedirsi di scrutare, catalogare, collazionare deretani, «soufflé al formaggio» esposti al sole senza vergogna. Pur risoluta a prendersi un congedo a tempo indeterminato, la forse futura ex ricercatrice che ha lasciato Milano, dopo l'ennesimo concorso universitario fallito, svoltosi come prevedeva la prassi, non ce la fa a staccarsi da sé. A poco è valso infilare in valigia solo letture risolutamente amene, tra cui due Simenon in cui Maigret è, come Rosa, in vacanza al mare, insieme alla moglie. Eccola, allora, abbandonarsi alla passione etimologica, già paterna, inseguendo la derivazione di *avulso* da *avellere* per approdare a considerazioni più generali e amare sulla differenza di fondo tra uomo e donna. *Avulso* suo padre, *avulso* il suo ex, *avulso* il poeta romantico, secondo il ritratto canonico che lo vuole aristocraticamente staccato dagli altri. Altra la vita delle donne in genere e di Rosa, che ha invece saputo e dovuto conciliare e sovrapporre una carriera di filologa e petrarchista DOC con le urgenze domestiche, familiari e il suo ruolo di madre. Questi pensieri affollano la mente di Rosa e approdano al corollario enigmatico da cui principia il romanzo: «Tocca sempre alle donne...». Di queste ultime, una in particolare s'impone alla mente di Rosa fino a diventare il suo

<sup>1</sup> N. Motta, *La parrucchiera di Pizzuta. Un giallo siciliano*, Milano, Bompiani, 2017. La quarta di copertina esplicita che Nino Motta è l'alter ego di Paolo Di Stefano.

<sup>2</sup> *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, t. I, pp. 885-89.

tormentone estivo. Trattasi di una lontana parente, la bellissima parrucchiera Nunziatina Bellofiore, selvaggiamente trucidata, «nel fiore della gioventù», a colpi di pistola in pieno giorno in una strada di Pizzuta, nel lontano 1956. Per i pizzutani o pizzutesi il caso irrisolto è ormai remotissimo, l'omertà è di rigore, nessuno sa, nessuno ha visto, nessuno dice. Si tratta ormai di un *cold case* ch'è bene lasciar sepolto: «i morti lassamuli addormire in pace». Ma cos'è un *cold case*, cosa sono cinquant'anni per una filologa medievista come Rosa? Non ha forse passato anni preziosi a sgrovigliare l'intricata matassa del codice degli Abbozzi, spostandosi in ogni biblioteca italiana e estera dove si richiedesse un imprescindibile controllo diretto di codici petrarcheschi ubicati in prestigiose biblioteche? Cosa sarà mai districare questo imbroglio pizzutese per chi ha avuto una lunga consuetudine col brogliaccio o scartafaccio del Vaticano latino 3196? Peraltro, Rosa avverte quasi il dovere morale, in quanto donna e lontana discendente di Nunziatina, di ammendare l'ingiusta e prematura morte e trova nella filologia applicata alla vita la chiave di volta per irreggimentare l'ondata di nostalgia, la «paccottiglia sentimentale», che l'assale a tradimento e tentare, al contempo, di risolvere il caso. Vuoi lo spirito da paladina delle donne, vuoi i Maigret, vuoi il muoversi, non occorre ricordarlo ma l'autore lo fa spesso, nell'isola e nelle località care al Commissario Montalbano, Rosa è risoluta a far luce sul movente e sull'autore dell'omicidio.

Da dove cominciare? Ovviamente dalle carte, dagli archivi e dai giornali dell'epoca, tanto più che i testimoni carnacei sono restii a parlare nonché a ricordare. Le scarse notizie cartacee repertorate da Rosa risultano però estremamente lacunose. «Va bene la *divinatio*» e il ricorso alla congettura, dice tra sé e quasi immaginando di parlare a Paul Maas in persona, «ma fino a un certo punto...» (35). Sicura del metodo, Rosa avvia quindi la *recensio* dei testimoni viventi, tappa per la quale sarà decisivo l'aiuto e la collaborazione di mamma Evelina, arguta e curiosa, con un fiuto che si rivelerà infallibile, radicata nel territorio, diversamente da Rosa, ormai divelta da un paese lasciato bambina. La prima lingua che si scioglierà è quella di Evelina, che però detiene informazioni sbiadite, non vivendo già più in Sicilia nel '56, al momento dei fatti. La sua testimonianza, in un ipotetico stemma *codicum*, occuperebbe senz'altro un piano molto basso della tradizione. Da lei si sale però alla sua amica Tina e da questa a qualcuno che sembrerebbe a tutta prima un supertestimone, certo Turuzzu Denaro Manciapisci, ormai molto anziano e emigrato da tempo a Zurigo. Ma è noto che per la filologia lachmanniana, di cui Rosa è un'autorevole non ancora ex rappresentante, il *meilleur manuscrit* ha un valore tutto relativo, non è mai dietro l'angolo, sarà sempre latore di una verità incompleta e non esime da numerosi ulteriori accertamenti, se non altro per poter concludere che è il migliore e migliorarlo ulteriormente a colpi di collazioni. A telefono, la voce lontana di Turuzzu articola un creolo strano, diverse lingue e orribili favelle..., un «marasma di frantumaglia dialettale mista a sonorità svizzero-tedesche» (50), di fronte ai quali la passione lessicografico-glottologica di Rosa riprende per un attimo il sopravvento sulla sua verve investigativa, così da approntare una *schedula* linguistica istantanea, indispensabile qualora dovesse descrivere il testimone siculo-zurighese (SZ): «Che razza di lingua parlava quell'uomo?... inedite aspirazioni consonantiche, fonemi mai

sentiti prima, affricate e gutturali pronunciate in modo impensato, che avrebbero fatto la gioia dei dialettologi» (47). Tornata a vagliare il valore testimoniale da un'angolazione stemmatica, se è vero che alcune rivelazioni inedite piazzano subito Turuzzo ben più in alto degli altri testimoni, SZ non occuperà, nella *recensio* che comincia ormai a prendere forma nella mente di Rosa, il posto, mettiamo, dell'Urbinate nello stemma sanguinetiano della *Commedia*, cui lo affianca semmai solo la specificità linguistica altra dal resto della tradizione.

Rosa sente ormai di inoltrarsi progressivamente in una «selva oscura da cui non le sarebbe stato facile uscire» e con lei sua madre, nella stessa selva «anzi davanti a Rosa, una specie di Virgilia...» (47).

Non è un palinsesto solo ironico (peraltro uno tra i tanti) che l'autore suggerisce al lettore, anche se alla paternità Virgilio-Dante più volte rivendicata nel poema è qui sostituita una linea tutta materna prima ancora che femminile, in cui i ruoli sono a prima vista rovesciati: Rosa è il mentore, che impartisce a Evelina i rudimenti necessari all'indagine rigorosamente filologica che intende applicare al caso Bellofiore, Evelina la discepola straordinariamente curiosa e pronta a far sua la metodologia promossa e elargita dalla figlia, tanto da esclamare con l'entusiasmo del neofita, al termine di una lezioncina iniziatica di ecdotica che non farebbe male a una matricola odierna: «Ma allora potremmo anche fare un'edizione critica della morte di Nunziatina?» (123).

Il sodalizio tra Rosa e Evelina nasce così un po' per caso un po' per noia. Di fronte a un nuovo testimone intervistato frontalmente, dovendosi foggare un'identità credibile, Rosa presenta sé come giornalista milanese di «storie/vite *disperse*» e Evelina come «una collega in pensione che le dà una mano quando scende in Sicilia». Ma il duo evolve rapidamente verso un rapporto paritario, all'insegna di una simbiosi e di una complementarità tra madre e figlia che sarà cruciale per il buon esito dell'indagine, lunga, complessa e laboriosa, che accrescerà la complicità e la stima reciproca tra le due donne: «vivevano così, l'una intuendo prima le mosse dell'altra» (61). Intuitiva, impulsiva e pronta di spirito Evelina, prudente e raziocinante fino all'eccesso Rosa, guidata ma spesso anche frenata dalle lezioni dei grandi maestri che s'impongono alla sua mente analitica nei crocevia importanti dell'indagine: «nulla va escluso a priori... solo i mediocri si accontentano delle verità ovvie, tutto va verificato» (61), «è tra le pieghe della presunzione che si nasconde l'errore» (113), «il troppo ovvio non si coglie mai» (141). Se in momenti chiave è Evelina che permette svolte e accelerazioni, sarà la pazienza investigativa e l'acribia dello spirito filologico, divenuto ormai per Rosa una seconda pelle, che permetteranno di approdare a una ricostruzione a tutto tondo di vita e morte di Nunziatina Bellofiore, progressivamente sublimata e quasi «beatificata» da Rosa, un po' di deformazione professionale *oblige*. È tipico degli studiosi, specialmente giovani, a chi sia stata imposta magari un'edizione critica di un illustre Carneade, cominciare a persuadersi che si tratti, se non di una personalità di primo piano, di un autore ingiustamente trascurato che ha finalmente trovato chi saprà dargli il lustro che merita.



Ma sarebbe ingiusto dire che Nunziatina, il cui nome umile ben si addirebbe a una novella del Verga (autore peraltro annoverato tra le recenti letture di Rosa, 164), non meriti l'ammirazione crescente di Rosa nonché del lettore. Incarna una figura di donna forte, indipendente e pionieristica, in rottura con gli schemi sociali imposti alle donne nella Sicilia degli anni '50, e non solo lì, figura quindi di cui Rosa può sentirsi continuatrice nonché erede privilegiata degli insegnamenti testimoniati dalla sua vita. Entrambe portano peraltro nomi che sono notoriamente attribuiti della Donna e Madre per eccellenza. A Rosa spetta il compito di aprire il romanzo con la prima frase («Tocca sempre alle donne»), a *Nunzia Bellofiore* (piace immaginare una rosa o un giglio), quello di chiuderlo, seppur con una testimonianza postuma che ne riporta in vita la voce lontana.

Si sa che di una storia e ancor più di un giallo, bisogna svelare il poco che basta e forse si è già detto troppo. Qualche osservazione meritano la lingua, lo stile e i numerosi testi letterari chiamati in gioco apertamente o in maniera allusiva, spesso ironica o fuorviante, dall'autore. Sono veramente tanti, dai primi secoli a Elena Ferrante. Non manca qualche verso petrarchesco e svariate sono le citazioni dantesche dalla *Vita Nova* alla *Commedia* e al *Convivio* (si veda il cap. 19, «Effetto pecora» < *Purg.* III 79 ss. e *Conv.*, I xi 10), ma più significativa sembra l'equiparazione delle due detective in erba a Dante e a Virgilio, già accennata. Sono infatti sempre in due, quando vanno verso un nuovo testimone che, non senza un'iniziale reticenza, finisce poi inevitabilmente col confessarsi un po' alla maniera delle anime dantesche. In alcuni casi colpisce anche la concisione con la quale l'interpellato riassume la sua vita:

Rimasi orfano, così finii a casa della matrigna Paolina che mi allevò come figlio suo: mio padre mi consegnò a lei quasi come ricompensa del male che le aveva fatto (70).

I' fui del regno di Navarra nato. / Mia madre a servo d'un signor mi puose, / che m'avea generato d'un ribaldo / distruggitor di sé e di sue cose... (*Inf.* XXII 49-51).

L'associazione è forse inconscia, ma il ricordo dantesco sembra garantito anche dal fatto che, nei due casi, il navarrese come l'orfano di cui sopra denunciano il padre come scialacquatore e, nei due casi, è etichettabile come barattiere. Frequenti comunque in Dante, nel cui viaggio i minuti sono sempre contati, le autopresentazioni celeri delle anime intervistate. Si pensi per esempio a Pia dei Tolomei (chiusa di *Purg.* V) o, per citarne ancora una, a *Inf.* XXVIII 134-36: «sappi ch'i' son Beltram dal Bornio, quelli / che diedi al Re giovane i mai conforti. / Io feci il padre e 'l figlio in sé ribelli». E quando Dante tende ad attardarsi, Virgilio è pronto a ricordargli di non sprecare il tempo concesso. Non altrimenti, in vari momenti della raccolta delle deposizioni sollecitate, Evelina, trovando eccessivo il divagare di Rosa o del testimone, posta, come Virgilio, un po' in disparte, taglia corto e fa la domanda utile all'inchiesta («... intervenne, osannando dalla penombra, la collega Cancemi», «... la domanda, come telecomandata... arrivò di nuovo dall'ombra», 70-71 e *passim*). Una qualche analogia con la maniera dantesca può avere anche l'ideazione di

strumenti fonatori inceppati (forse a esemplificare il muro del silenzio che ostruisce le parole utili all'inchiesta), come la «voce afona», «la voce senza voce» o «il flusso afono della memoria» di Consiglio che può essere considerato il supertestimone finale, o ancora la «voce senza fiato» di un personaggio secondario (174, 179, 177, 186), che possono ricordare la lingua di fuoco dalla quale Ulisse è costretto *a gittar voce di fuori* per raccontare il suo ultimo viaggio. Può rinviare a Dante anche il velo d'ipocrisia che ammantava gli ordini religiosi, nel corso dell'intrigo, e il rapido accenno alla rivalità tra francescani e domenicani, qui sempre al femminile (115).

Nella miscidanza di generi e negli intrecci di lingue e di stili che sono forse la cifra più significativa del romanzo, non manca un ritratto di donna alla maniera di quadri o descrizioni rinascimentali (107), né forse una vera e propria ecfrasi di Modigliani,<sup>3</sup> e in alcuni bozzetti tratteggiati con brio, volutamente caricaturali, vien fatto di pensare a un quadro di Arcimboldo («... noce di cocco... quasi fossero le carote... aggiunte al cavolo appena acquistato dal verduraio», 136). L'invenzione dell'archivista-macellaio (33-34, 164) va ben oltre il noto ritratto arcimboldesco ridondante del bibliotecario fatto di libri. La visione di Nunzia secondo l'ex monaca Corrada Zappalà, che la vede esercitare ancora la sua onorata professione di parrucchiera in Paradiso, fornisce un quadro degno delle migliori visioni oniriche di Salvador Dalí (206). L'autore si diverte a lanciare qui e lì qualche sfida al lettore, talvolta fornendo lui stesso la soluzione, a distanza di vari capitoli, talaltra lasciando al lettore l'onere o il piacere di cercarsi la fonte. Si è già alluso alla menzione diretta di due romanzi di Maigret (*Le vacanze di Maigret* e *L'uomo di Londra*). Per il primo, sarà la stessa Evelina, curiosa di condividere con Rosa anche le letture, a sottolineare come l'episodio dei pizzini con le relative modalità di farli pervenire a Maigret, sia simile a ciò che accade a Rosa nel corso delle sue indagini. In altri casi si menziona l'autore ma non il testo preciso: «*tenebrore* era una parola che Rosa aveva letto da poco in un racconto di Verga: le piaceva» (164). Proviamo a identificare il racconto con *La festa dei morti* («E neppure l'azzurro profondo del cielo tempestato di stelle; né il *tenebrore* vivente del mare che batte allo scoglio»)<sup>4</sup> Si veda ancora Rosa nei panni della giornalista di vite disperse che nel raccogliere la testimonianza di un parlante di estrazione medio bassa, non può esimersi da un'analisi stilistica istantanea, lasciando riemergere la sé di sempre: «*Avido di vita?* Rosa lo guardò ammirata: l'assonanza funzionava, quasi poetica» (69). In effetti, il sintagma poteva forse ricordarle il titolo di un articolo dedicato a Goffredo Parise da Carlo Ripa di Meana (*Il mio amico Parise irregolare e avido di vita*, «Corriere Veneto», 23 maggio 2009). Forse il paragrafo che principia con «Questi erano gli *astratti pensieri* che affollavano la testa crespata di Rosa Lentini», potrebbe ricordare un altro scrittore suo conterraneo: «Io ero... in preda ad *astratti furori*», ovvero l'avvio di *Conversazione in Sicilia*. Più articolata, la Rosa versione Don Abbondio che s'interroga su Carneade:

<sup>3</sup> Si veda la prima descrizione di una foto di Nunziatina, a p. 14, con rinvio a un ritratto di Modigliani per il collo, ma l'intera fisionomia potrebbe calcare il ritratto di Jeanne Hébuterne.

<sup>4</sup> G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, pp. 518-23, p. 522.

Le venne in mente una mezza frase: qualcosa tipo *la grigia ragnatela delle vie*, senza sapere a quale scrittore, sicuramente novecentesco, attribuirlo. Magari l'*imbroglio* di Pizzuta fosse una *ragnatela*, pensò, e invece no, era proprio un *imbroglio*, una *matassa ingarbugliata*, una specie di *garbuglio* senza capo né coda (170).

Per *la grigia ragnatela delle vie*, non sarà difficile risalire a Calvino («la città apparve, laggiù in fondo, distesa senza contorni sulla grigia ragnatela delle vie», *Marcovaldo*),<sup>5</sup> ma più interessante sembra la seconda occorrenza di *ragnatela* incrociata, anzi *ingarbugliata* con quanto appena citato, in cui pure non è difficile scorgere il testo che più di ogni altro funge da sinopia privilegiata: «“Ccà ce sta una nepote cchiù 'mbrogliata” [...] Dietro quel nome... ci doveva star nascosto un *groviglio*... di fili, *un ragnatelo di sentimenti*...» (23),<sup>6</sup> con tutto il ventaglio di varianti presenti sia in Gadda (nodo, groviglio, garbuglio, gnommero, gomitolò, gliuommero... da sberretà, fattaccio, pasticcio/accio...), sia ne *La parrucchiera*, disseminate nell'intero libro, dove alle varianti gaddiane si aggiungono i lemmi d'ambito filologico già richiamati a proposito di Petrarca (*brogliaccio* e *scartafaccio*) e dove non mancano né *fattaccio* né i sintagmi «pasticcio brutto» (148) e «quel pasticciaccio» (86). Indubbiamente, se non fosse già stato accaparrato da Gadda, il giallo siciliano avrebbe potuto intitolarsi *Quel pasticciaccio brutto di via Catania*. Nei due casi la vittima è una donna molto bella, si fregia di un nome floreal-mariano (Liliana e Nunziatina Bellofiore). Nei due romanzi c'è il tema di un desiderio di maternità inappagato (di più non si può dire), l'omicidio è nei due casi di inaudita violenza, tanto da sfigurare e oltreggiare i due corpi. Nei due casi i giornali ne danno un cenno brevissimo: «una colonnina asciutta asciutta, *dieci righe* ne la svolta...» (Gadda, avvio al cap. 3), «quella breve notizia della “Sicilia”, *dieci righe* al massimo» (13). Se le ferite di Liliana sono minutamente descritte, quelle di Nunziatina sono solo in parte accennate, restano «indicibili», nonché inguardabili, e forse vogliono essere suggerite al lettore proprio col rinvio al pasticciaccio gaddiano chiaramente esibito in filigrana, o con riprese vistosissime, di cui non si può dar conto in questa sede, ma basti per tutte l'avvio notoriamente manzoniano del capitolo 8 ne *Il Pasticciaccio* e del 7 ne *La parrucchiera*: «Il sole non aveva ancora la minima intenzione di apparire all'orizzonte che già il brigadiere Pestalozzi usciva...» (Gadda);<sup>7</sup> «Il sole non aveva la minima intenzione di farsi vedere sopra le case... che già Rosa...» (Motta). E se la soluzione dell'indagine è paragonata nei due romanzi a una matassa da dipanare e Rosa sarà quindi l'Ingravallo di servizio, non manca nel romanzo una figura che è più apertamente un calco parodico di Don Ciccio Ingravallo, nella persona del maresciallo in pensione Don Ciccio Drago, compare e vecchio amico dei genitori di Rosa, la cui parlata, pur senza ricorrere al marcato pastiche ingravalliano, ha come tratto a sé fortemente connotativo una spiccata

<sup>5</sup> I. Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1991, Vol. I, pp. 1065-1182, p. 1105.

<sup>6</sup> C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, a cura di G. Pinotti, in *Romanzi e Racconti*, II, pp. 11-276, Milano, Garzanti, 1989.

<sup>7</sup> p. 187, da confrontare col Cap. IV dei *Promessi sposi*, forse, a ben guardare, contaminato già dal Gadda giovanissimo con l'avvio di *Purg.* II, vv. 1 e 10-11. Su questo precoce calco manzoniano, G.C. Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997, p. 60.

balbuzie.<sup>8</sup> Da rilevare, nei due romanzi, derivazioni aggettivali comiche coniate sui due nomi: «... un dubbio dei più *ingravalleschi*, dei più *doncicciani*...» (*Il pasticciaccio*, 26), «secondo... la definizione *draghesca*», «le dinamiche *draghesche*», «la telefonata *draghesca*» (*La parrucchiera*, 95, 136, 171). Peraltro, non è da escludere che la prima frase con la quale Rosa apre il romanzo «Tocca sempre alle donne», non calchi le parole d'Ingravallo: «... “i” femmene se retroveno addó n’i’ vuò truvà”. Una tarda riedizione italica del vieto “cherchez la femme”» (17). Forse con recupero della chiusa del primo capitolo «... a chi tocca tocca...» (53). E si aggiunga tra i riscontri secondari almeno il richiamo onomastico di Corrada Zappalà (202 e ss.) alla «signora Teresina Zabalà vedova Menegazzi» (42 e *passim*). Articolata e più complessa rete di richiami tra la descrizione e l’atmosfera generale del salone di via Catania (130-133) e la cantina-laboratorio della Zamira Pàcori (cap. VI, 150-52).<sup>9</sup>

Il pastiche, la contaminazione, l’assenza di ordine, il caos, l’ormai irreversibile coabitazione dei contrari che stridono e s’impongono con violenza nella vita che la circonda, sono analizzati e decifrati da Rosa via la pratica filologica definita convincentemente come una «forma di *resistenza contro gli abusi del tempo*» (74), o ancora «più che un metodo... una mentalità, una forma di resistenza, una specie di *eterna fedeltà*» (208), quasi un culto sacerdotale della memoria:<sup>10</sup>

Rosa guardò di qua e di là... passando sotto le insegne delle *SuperCarni* di Sebastiano Tiralongo & figlio e poi accanto a una pubblicità dell’*outlet della Boutique Onoranze Funebri Spatuzza* (< la cui insegna oltre al nome di famiglia portava l’insensata scritta «*Vita Express*» >). È un paese assurdo, pensò Rosa, non si capisce se non sa liberarsi del passato o se non sa accettare il presente... un *caos* ineffabile di supercarni, *outlet e boutique* funebri in un ambiente misto di *barocco* diroccato, di *neoclassico* pretenzioso e già fatiscente anni sessanta di *casermoni color pidocchio*. *Ineffabile*... dal latino *for, faris, fatus sum, fari*, che significa dire, parlare. *Non dicibile*. Un paese che *non si poteva dire, definire, qualificare*, Pizzuta (53 e cfr. 184, per l’integrazione riportata).

<sup>8</sup> La sua descrizione fisica recupera però tratti del maresciallo Fabrizio Santarella: «*il suo volto pieno, abbronzato a chiazze sulla fronte e sul naso*» (*Parrucchiera*, 129) «*un volto pieno, abbronzato-rosso nelle gote e nel naso*» (*Pasticciaccio*, cap. VI, 156), con un importante tratto congiuntivo, specialmente nella dinamica narrativa del cap. 16, intitolato *Il grimaldello in tasca*, dove il grimaldello di Don Ciccio Drago avrà un ruolo cruciale nella spedizione (129). Nel *Pasticciaccio*, all’arrivo di Santarella, i ladruncoli «facevano omaggio spontaneo d’interi *mazzi di grimaldelli, d’interi assortimenti di piè-di-porco*» (cap. VI, 156).

<sup>9</sup> Stato generale di degrado e fatiscenza dovuto al «lavorio del tempo e... degli animali... che avevano rosicchiato...» (131-32): «un topo», *of course*, il topo... un’ombra del pensiero» (130-31), ma già prima, con riferimento allo stesso luogo, si ipotizzavano «sorci e fors’anche scorsoni [*sic*]» (94) vs i gaddiani *grossi topi, sorconi, il nipotino del duce... sorchi*. Altri rimandi puntuali, sempre nelle pagine citt.: cornici tarlate vs *tarme*; trespolo vs *trespulo*; teschio... cavità orbitali vs *teschio/cranio... orbita senza fondo*. Forse anche le due sporte che serviranno ad asportare la “refurtiva” prelevata in via Catania (135-37), ricordano un particolare del cap. II del *Pasticciaccio*: «du donne che scegneveno le scale. Ciaveveno du sporte... come pe fa la spesa» (61).

<sup>10</sup> Si notino le assonanze con le riflessioni di Cesare Segre sulla missione del filologo: «*Il tempo si affanna a consumare, cancellare, distruggere; la memoria cerca di prolungare l’esistenza*, o quanto meno la vibrazione del ricordo. [...] *Il filologo, sacerdote della memoria*, attraversa la corrente del tempo verso le sue scaturigini». Nel 1999, lo studioso definiva sé «*philologus in aeternum*», formula di matrice scritturale («*sacerdos in aeternum*», *Ps.* 109, 4 e *Hebr.* 5, 6 e 7, 17), come ha finemente rilevato Lino Leonardi nel numero speciale consacrato a C. Segre. Cfr. L. Leonardi, *La filologia alla prova del tempo: Cesare Segre e «Medioevo romanzo»*, in «Strumenti critici», a. XXXIII, n. 1, 2018, pp. 51-65, p. 51, nn. 1 e 2, cui si rinvia anche per le citazioni di questa nota.

La lingua stessa sembra essere un *assemblage*, non di vitigni scelti con consapevolezza, ma di giustapposizioni casuali e grottesche (un anglo-italo-franco-siciliano), a immagine della lingua del testimone siculo-zurighese, un «marasma di *frantumaglia*» (50), che saranno commentate, a distanza di vari capitoli, via l'anziana proprietaria delle pompe funebri Spatuzza con disappunto:

Le nuove generazioni non ci pensano, sono diverse, più leggerine, io ormai ho lasciato ai nipoti e già vedo spuntare le americanate, *gli outlèt e le vite esprès, che sinceramente sono cose... Ma lasciamo stare...* (185).

Il senso di disarmonia, abbracciato dall'occhio e dall'orecchio analitico di Rosa, supera di gran lunga quello che si presenta allo sguardo d'Ingravallo nelle prime pagine del *Pasticciaccio*, al suo arrivo al Palazzo dell'Oro o dei pescicani: una microsocietà variata e folcloristica, pur descritta con simpatia (cfr. «donne, sporte e sedani... un... uomo... col naso in veste e in colore d'un meraviglioso peperone... Un portalettere in istato di estrema gravidanza...»), nel paragrafo che principia proprio con «Davanti al *casermone color pidocchio*, una folla...» (28). È un pattern gaddiano il ricorso al paradigma latino, o alla derivazione di parole dal latino più volte nella *Cognizione* e vera ossessione di Rosa (vedi sopra e oltre): «tra i fasti del campanone sottoscritto, oblato: (da òbfero, òbtuli)»; «*Do, dedi, datum, dare... Dono, donavi, donatum, donare... Ofbero, obtuli...*».<sup>11</sup> «Indicibile» è parola paradigmatica nei due autori, a sintesi di una realtà sulla quale la scrittura non ha possa, è incapace di significar con parole, o anche solo di ripetere o trascrivere il reale. Si vedano, per esempio, nella *Cognizione*: «parole indicibili» e «verità impronunciabile».<sup>12</sup> Ne *La parrucchiera*, «una parola... sospesa nel vuoto di un'indicibilità» (25). Il nome stesso di Nunzia viene rietimologizzato tutto al negativo, come la *N* da cui principia, e diventa inannunciabile, anzi impronunciabile, nella lingua babelica di Turuzzo: «Paura, sch-canto, spavento, mi capisce, fersch-tanden? Tutta a bellezza di *Nunzia* doveva sch-comparire, manco u ricordo doveva restare. *Manco u nome doveva essere pronunziato*» (48).<sup>13</sup>

La mente ordinatrice di Rosa, bisognosa di ricomporre e armonizzare la miriade di frammenti sparsi, alla maniera di un caleidoscopio, o di un pittore cubista (cfr. 191 e 192), o di Petrarca nel *Canzoniere*, o di un filologo al termine di un'edizione critica, trova ormai la sua palestra di predilezione nei materiali umani. Non solo Rosa non intende rinunciare alla filologia, ma decide di viverla alla luce del giorno, affrancandola dalle biblioteche e dalle aristocratiche cerchie chiuse:

da studentessa non sognava altro che di entrare nel circolo chiuso degli studiosi, nella tana esclusiva dei topi di biblioteca, Dante Petrarca e i petrarchisti, i minori latini del menga, Bembo e bembisti... convegni sui manoscritti miniati del Duecento, sui volgarizzamenti... sulla versificazione delle origini. Roba elettrizzante... Si fa per dire. Casi gelidi, altro che il *cold case* di Nunziatina (11).

<sup>11</sup> C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di E. Manzotti, Torino, Einaudi, [1987], p. 156, r. 323, p. 135, rr. 433 ss.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 173, r. 631, p. 415, r. 598 e *passim*.

<sup>13</sup> Si veda anche «altitudine indicibile» in *Baci da non ripetere*, p. 56, dello stesso P. Di Stefano, nonché il titolo cit., coniato su Ovidio (*Met.*, VIII 211-12).

La «testardaggine lessicale» (13), trasmessale dal padre latinista, è sempre vigile e pronta a disseccare parole dialettali e non solo, confezionando schede di storia della lingua che ogni volta sorprendono e diletano il lettore: *scantu* (da scantari, forse excantare... o forse in rapporto con *spanto* e *schianto...*, 26), *pricio* pregio, < «lat. *prētium*, ovviamente con la prima vocale breve...» (67), *cutturari*, cucinare a fuoco lento qualcuno, *scunciurutu* (169), *nurizza* (176), *tabut* > *tabbutu* > *tabù* (83 ss.), *conicēre* > interpretare, dedurre, concludere (115), e varie altre. Le schede linguistiche si generano automaticamente ogni qual volta un isolano usi un vocabolo raro o dialettale o che risulti straniante all'orecchio accademico e lombardizzato di Rosa, ormai «avulsa» dalla Sicilia natia. La reattività linguistica scatta specialmente di fronte a testimoni con un italiano medio o basso, come Nuccio, per la lingua del quale Rosa osserverà la mancanza del congiuntivo, una sintassi e concatenazione logica in bilico (63 e *passim*), o ancora, a proposito del comandante Drago: «Rosa non trovò il tempo di soffermarsi sulla sintassi del compare Drago, che le avrebbe offerto buoni argomenti spitzeriani di riflessione» (155). O ancora, di fronte alla fonetica draghiana, «sputacchiava qua e là a raffica le iniziali cosiddette occlusive» (131). Stessi automatismi applicati anche allo stile, a commento di un intervento intempestivo della sua assistente e genitrice Evelina:

“Marsiglia, Agricola, Trombetta... qui non si capisce più niente, con questo imbroglio di nomi e cognomi,” esplose ancora mamma Evelina... *Climax ascendente*, pensò tra sé banalmente Rosa, per *il solito maledetto riflesso automatico che la riportava alla semantica, all'etimologia, alle figure retoriche e al ricco armamentario accademico di cui disponeva* (177-78).

Più gli scarti dalla lingua e dall'uso standard sono ampi più la reazione di Rosa è implacabile e raggiunge l'apice nel commento alla parlata del testimone siculo-zurighese già citato (47). Operazioni analoghe sono frequenti anche nella *Cognizione gaddiana*:

il contadino uscì dopo qualche conato di parola: che sfociò a sussulti del pomo (d'Adamo), e a una breve concitazione di suoni rauchi, indistinti, come d'un muto che avesse tentato di protestare»; [*a proposito dell'oltraggio di Gonzalo al ritratto del suo povero papà, raccontato da Battistina*]: «La cadenza di quel discorso era ossitona, dacché *distaccato* e *appeso*, nel dialetto del Serruchón, suonano *destacagiò* e *takasù*. E anche *pestarlo* si dice *pestalgìò*.<sup>14</sup>

Fino a osservazioni e definizioni che farebbero invidia a commentatori odierni delle migliori scuole:

La preposizione *di* (*de*, in maradagalese), esprime causa od origine, seguita dal sostantivo «guerra» e preceduta da un aggettivo sostantivale come «invalido», «mutilato» ... e simili... (11, rr. 60 ss.).

Come sintetizzare questi intrecci di voci tra i personaggi e i loro autori, qui nella fattispecie, rispettivamente Carlo Emilio Gadda e Nino Motta / Paolo Di Stefano?

<sup>14</sup> *Cognizione*, p. 370, rr. 284 ss. (e cfr. p. 367, rr. 220 ss.); p. 126, rr. 272 ss. (e cfr. p. 349, rr. 721 ss., miei i corsivi).

In alcune pagine fittissime e illuminanti su «l'*espressionismo di Gadda e dei suoi nipotini*»,<sup>15</sup> Cesare Segre ricorda che l'affermarsi di Gadda è coevo allo sviluppo della stilistica di Spitzer, Terracini, Devoto e Contini e sottolinea come «l'*espressionismo giochi* sull'interferenza tra registri di diversa storia e storicità... e in particolare tra quelli della lingua letteraria e della lingua d'uso, con l'intervento straniante dei linguaggi speciali...» (ibid.), cui Gadda aggiunge l'interferenza tra lingua e dialetto. Segre si sofferma inoltre, riassume e commenta alcune già dense riflessioni teoriche di Gadda del *Cahier d'études* «anticipatrici» della fenomenologia del plurilinguismo e della pluridiscorsività sociale di Bachtin (formulate negli anni trenta ma rimaste a lungo sconosciute). Nel *Cahier* Gadda rifletteva «sulla possibilità di condurre la narrazione *ab interiore o ab exteriore*». Vedeva pure una terza possibilità che chiamava «“gioco indiretto d'autore” [...] egli autore inserisce sé nell'universale umano [...] Avvertiva... che “è istintivo nell'autore il sovrapporre le proprie rappresentazioni e commenti a quelli dei personaggi...”» (29-30). Segre sottolinea «consonanze impressionanti» con «l'analisi della rifrazione» bachtiniana:

il romanziere sa rifrangere nelle intenzioni dei suoi personaggi le proprie. La sua voce è bivoca, nel senso che vi convivono due intenzioni, la sua e quella del personaggio, che possono coincidere o divaricarsi, dando origine ai vari procedimenti della stilizzazione, della parodia, della polemica implicita (30-31).

E, poche pagine dopo:

questa pluralità e polifonia ha in Ingravallo il suo coordinatore. *Ma Ingravallo è pure personaggio, e alter ego dello scrittore. E lo scrittore stesso, che non resiste alla tentazione di intervenire con enunciati propri, dà spazio altre volte a una specie di voce collettiva, chiacchiericcio dei coinquilini, dei curiosi, dell'opinione popolare. [...] L'espressionismo linguistico viene giudicato in base all'accostamento straniato di elementi che appartengono a livelli diversi* (34).

Gadda verrà anche visto dal «Gruppo 63» come lo scrittore che «rivela la *frantumazione* dell'universo comunicativo» (43).

Si può dire, senza alcun dubbio che, come Ingravallo per Gadda nel *Pasticciaccio*, Rosa è personaggio e alter ego di Nino Motta, a sua volta, peraltro, alter ego di Paolo Di Stefano, che potrebbe senz'altro sottoscrivere l'affermazione «Madame Rosa Lentini c'est moi!». Chi conosca elementi biografici anche sommari, desunti da altri suoi romanzi<sup>16</sup> o da interviste rilasciate dallo scrittore e giornalista, disponibili anche in rete, potrà considerare *La parrucchiera di Pizzuta* come il romanzo forse più autobiografico del suo autore, e la forma di confessione più felice, forse proprio grazie al doppio filtro di un *nom de plume* per l'autore e di una figura di donna per il personaggio principale. Posto così alla distanza massima dal suo alter ego, l'autore fornisce un bilancio della sua formazione giovanile e del suo percorso evitando quella che chiama inizialmente «paccottiglia sentimentale» che lo porterebbe a imbrigliarsi nella nostalgia:

<sup>15</sup> Per un'esposizione più estesa e distesa, rinvio senz'altro a C. Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, cap. 3, pp. 27-44, p. 27.

<sup>16</sup> Si veda, da ultimo, il recente P. Di Stefano – M. Siragusa, *Respirano i muri*, Roma, Contrasto, 2018.

Le affiorarono i nomi di Vossler, Spitzer, Bally, i maestri della stilistica che aveva studiato nei primi anni universitari. Altri tempi pensò: oggi se dici Bally a uno studente, pensa subito al negozio di scarpe svizzere nel Quadrilatero della moda. La stilistica dei saggi firmati dal grande maestro austriaco serviva a questo, a capire che cosa si nasconde dietro le sfumature di un testo, anche quando si tratta di un autore anonimo o analfabeta: gli scarti rispetto alla norma.... (79). Quel biglietto anonimo... le ispirava *nostalgia accademica*. Si era appena lasciata inebriare dal ricordo di Spitzer che si trovò a ripensare al cosiddetto «metodo lachmanniano», imparato al primo anno di università. La filologia le aveva insegnato... la pazienza, *tutto o quasi, prima o poi doveva tornare*, anche gli errori... (80, e cfr. il doppio rinvio a Ferdinand de Saussure con «*tout se tient*», 165, 202 e *passim*).

Camminò, *nuda quasi*, verso casa facendosi frullare in testa alcune reminiscenze universitarie, Jakobson, Martinet, Trubeckoj, la glossematica del danese Hjelmslev, che aveva letto con autentico entusiasmo, *fino a desiderarlo come una specie di trombamico ideale* (166).

Dove la chiusa, come la tenuta discinta di Rosa, servono ovviamente a prendere le distanze e a non cadere nel patetico (166).

Dietro la solida formazione di stampo filologico, storico-linguistico e stilistico non è affatto velata ed è anzi omaggiata apertamente la scuola pavese degli anni d'oro, maestri diretti come Cesare Segre, Maria Corti («felicità mentale» 122), Dante Isella, forse Carlo Dionisotti, Franco Gavazzeni e altri, ancora anteriori, se è Giorgio Orelli il «geniale professore... che parlava, un po' ossessivamente, di tessuto sonoro, di fonetica, di richiami fonosimbolici e di risonanze acustiche: "è l'orecchio che conta per cogliere la qualità dei testi letterari, e quel che vale per la letteratura vale anche per la vita"» (210). A distanza di anni, l'autore rivendica gli apporti forniti da quel vivaio al suo lavoro di giornalista, e rivendica, in maniera forse non troppo ironica, i possibili apporti della metodologia filologica all'indagine investigativa, nonché la filologia come strumento quotidianamente utile ad abbracciare, a leggere e se possibile ricomporre una realtà sempre più scombinata, fatta di contrari, ossimorica, una «frantumaglia»:

Lo guardarono interrogativi e forse perplessi senza osare intervenire... cercando di *mettere insieme le tessere di un mosaico che appariva più scombinato che mai* (177).

Rosa per un attimo rivide il ritratto di Nunziatina, questa volta però lo vide come dipinto in un quadro cubista in cui le varie tessere si componevano in una *illogica armonia* (191).

Si farebbe volentieri punto, ma pare doverosa qualche parola sulla scelta del *nom de plume* Nino Motta. La genesi del nome Nino Motta è però un bel garbuglio che richiederebbe un acume ingravalliano o lentiniano che chi scrive non ha. Proviamo a sintetizzare e a dipanare il gomitolo. Il nome è preso in prestito dall'autore, com'è noto, dal suo romanzo *Tutti contenti* (Feltrinelli, 2003), in cui Nino Motta era un tipografo siculo-milanese, che, un po' come Rosa (ma si pensi anche all'avvio di *Conversazione in Sicilia*), mollava la sua vita milanese sbattendo la porta, con l'urgenza di colmare le lacune della sua memoria, nate a seguito di un incidente rimosso, avuto da bambino, quando ancora viveva in Sicilia, nella «Casa del fanciullo», centro di accoglienza per minorenni orfani o disagiati. Come Rosa, Nino Motta s'inventa una nuova identità, fingendosi un giornalista-detective del «Tempo» che intervisterà gli ex ospiti o amici del convitto nonché il responsabile, Padre Frasca,



testimoni diretti o indiretti dell'incidente che ha menomato e condizionato tutta la vita di Nino Motta. Determinato a cominciare una nuova vita, cambierà nome e si presenterà a tutti come il Dottor Matteo Dolci (forse omaggio a Danilo Dolci). Avrà, come braccio destro, la giovane e attraente Simona, aspirante giornalista. Importa notare che i due romanzi intrattengono un fitto dialogo a distanza e che s'illuminano un po' l'un l'altro. Per l'impianto generale, *Tutti contenti* è una sorta di prova generale de *La parrucchiera di Pizzuta*. Matteo Dolci intervista i testimoni con la metodologia filologica esplicitata molti anni dopo da Rosa: «In fondo, disse tra sé, che cos'è un filologo se non un detective, un investigatore a tavolino» (33). Tutti i testimoni interrogati concordano nel rivelare che Nino Motta, ragazzino molto aggressivo e capace di scatti di violenza incontrollata si è macchiato dell'uccisione brutale di Santino, peraltro sordomuto, per i più vittima sacrificale, per altri però un bambino «malandrino» («non... santo santo», 168). Uno dei testimoni, non è dato sapere se *meilleur manuscrit* o latore di una *lectio singularis*, scagionerebbe totalmente Nino se è vero che Nino si sarebbe intromesso in una rissa finita tragicamente, per salvare un coetaneo aggredito da Santino con un'arma bianca. Va ancora detto che vari personaggi presenti in questo romanzo e nomi ritornano ne *La parrucchiera* dove però le vite sono rinarrate o riscritte con notevoli varianti, previste dalla libertà dell'*inventio*. Tra questi personaggi figura anche l'aiutoparrucchiera Nunziatina, madre di Santino, alla cui tragica fine è dedicato un intero capitolo («Trombetta e la bellissima Nunziatina», 166 e ss.).<sup>17</sup>

Ma tutto questo non spiega in alcun modo perché nel suo ultimo romanzo, tra tanti nomi possibili, Paolo Di Stefano abbia scelto proprio un nome, per così dire, di seconda mano come Nino Motta. Tanto più che in una dichiarazione importante di *Tutti contenti*, il finto giornalista dirà di voler ripudiare sia il nome Matteo Dolci, sia il nome di Nino Motta:

per sentirmi meglio dovrei avere *un altro nome, un nome neutro, insignificante, con cui si possa ripartire da zero*. Non so, per esempio, Paolo Bianchi... una pagina bianca con un passato normale... come se fossi l'illustre sconosciuto Paolo Bianchi, né Matteo Dolci, né Nino Motta (207-8).

Andrà fino a dichiarare di volere uccidere Nino Motta per vendicare la morte di Santino. Sta di fatto che, dopo aver colmato in buona parte le lacune memoriali che lo avevano riportato in Sicilia, alla fine del suo viaggio e alla fine del romanzo, Nino Motta si riconcilia con la sua storia e con sé stesso. È un uomo nuovo, pronto e disposto a partire, probabilmente non da zero ma dal «punto di partenza»:

*Mentore*

Devi perseverare,  
usare buona pazienza.  
Ricordalo, se vuoi arrivare  
al punto di partenza.

[Da «Il franco cacciatore», Giorgio Caproni]

<sup>17</sup> L'omicidio sembra qui ripreso da fatti di cronaca reale, ampiamente documentato dai giornali locali che hanno fornito descrizioni dettagliate dello scempio del corpo della bellissima Nunziatina (cfr. *Tutti contenti*, p. 173).

L'explicit di questa poesia dà il titolo a un capitolo de *I pesci devono nuotare*, di Paolo Di Stefano (Rizzoli, 2016), dov'è citata per intero dall'autore e in parte ivi commentata da un'esegeta femminile, che precisa che il punto di partenza è altro dal punto zero... (233-34). La chiusa di *Tutti contenti* è un'esortazione liberatoria a salpare, auspicata con insistenza da Nino Motta: «Ora l'importante è andare».

Non sono persuasa di aver trovato una ragione convincente che giustifichi la scelta del nome Nino Motta, come autore de *La parrucchiera*. Ci sono forse ragioni più sottili che andrebbero indagate, ma come dice Rosa di fronte alle mancate risposte che cerca «dobbiamo ricordarci che anche le migliori edizioni critiche portano le loro *cruces desperationis*» (202), e lasciare agli scrittori i loro segreti di fabbrica.

Nicola Merola

## Letteratura dintorno

Quando raccomando di leggere i saggi di critica letteraria, né più né meno che se fossero romanzi o poesie, con la stessa disponibilità provvisoria e spregiudicata e senza alcun rispetto reverenziale, forse sto ancora pagando il mio obolo di nostalgia alla stagione irripetibile in cui della raccomandazione non c'era bisogno. Mi è parso però che le cose non stessero così e che ci fossero di nuovo le condizioni per accostarsi agli studi letterari con quel lontano trasporto, grazie ai due libri che mi hanno fatto compagnia nelle ultime settimane, mostrando di aver fornito al lettore tutto l'occorrente e onorando nel migliore dei modi la vocazione alla scomparsa della critica letteraria di qualsiasi tipo, un «leggetemi e dimenticatemi» che funge paradossalmente da contravveleno per ogni frettolosa utilizzazione strumentale e sfida l'usa e getta consumistico.

Gli addetti ai lavori, che dei saggi di critica letteraria sono i destinatari reali, si limitano per lo più a una lettura veloce, finalizzata a uno scopo contingente e comunque obliqua o verticale, quanto basta a isolare una presa di posizione o un ragionamento, persino in sede di valutazione scientifica rassegnandosi a sostituire la lettura vera e propria e il referto corrispondente, che rimane appannaggio delle recensioni, con gli indicatori estrinseci e oggettivi richiesti dalla quantificazione. Dei destinatari ideali, più che le cosiddette persone colte gli studenti, che tuttavia dovrebbero leggere davvero e, con il loro diritto all'ignoranza, giustificano tuttora quanto esula dalla nuda notifica di procedimenti e risultati e forse l'istituto stesso della critica, si è persa la traccia, da quando i programmi universitari sono stati alleggeriti del superfluo come di un portafoglio (portfolio si è chiamata la loro indiretta autocertificazione dei carichi pendenti) e spesso ridotti a una manualistica meno impegnativa di quella dei licei.

Ai destinatari di ogni tipo converrà interrogarsi sulle proposte dei due libri dai quali prendo le mosse, per gettare uno sguardo sulla prospettiva che, grazie alla loro casuale infilata, cominciano a delineare, il primo con un suggerimento decisivo per comprendere meglio il secondo e mettere inaspettatamente a fuoco i suoi problemi, e il secondo sostanziando di dati e documenti una originale rappresentazione contrastiva e costruttiva insieme dello stato attuale della letteratura e della società italiana.

La chiave

Non avrei reso un buon servizio all'antico compagno di studi e collega provetto Raffaele Morabito, se avessi del resto dedicato una recensione al suo *Le virtù di*

*Griselda. Storia di una storia.*<sup>1</sup> Per una volta, la colpa non sarebbe stata delle mie limitate competenze boccacciane, cimentate in un paio di circostanze, passate in prescrizione e tuttavia pungenti come rimorsi: un articolo impudentemente intitolato *I dieci giorni che fecero ridere il mondo* e l'altrettanto pretenziosa introduzione a un volume sul comico, *Omaggio a Muscetta. Critica e storicismo.*<sup>2</sup> Sarebbe stata invece la sede dove avrei proposto la recensione, e dove adesso pubblico queste brevi considerazioni, a risultare poco accademicamente remunerativa per uno studio su questi argomenti. Un amico di solito informatissimo, venendo a sapere che su «Oblio»<sup>3</sup> era ormai da qualche mese uscito il mirabile intervento di Luigi Blasucci, *Nel laboratorio della «Commedia». Una lezione liceale*, protestava che non avrebbe mai creduto di trovare un tema simile in una rivista che si occupa statutariamente di studi sulla letteratura otto-novecentesca. Poiché essa rimane alla base e dovrebbe risultare da quanto dirò delle *Virtù di Griselda* e dell'ambiguità che le ha accompagnate attraverso i secoli, non ripeterò la mia replica, anche se già sto per uscire dal seminato. E pazienza se dovrò tra l'altro ignorare che con questo libro Morabito corona la ricerca trentennale che ha accompagnato come un sottinteso in sospensione e un fatto personale i vari filoni della sua operosità scientifica tra Seicento e Ottocento, dal precoce *Antiromanzi dell'Ottocento*, 1977, a *Giustizie barocche*, 2006, e sul Trecento, *L'evo e il tempo del Canzoniere*, 2015, e *Dante e dopo*, 2018.<sup>4</sup>

Menziono il geometrico nitore dell'impianto critico, che correda i capitoli iniziali («Vitalità d'una storia», «Un ambiguo cominciamento: Boccaccio», «La morale della favola: Petrarca») e prepara le conclusioni dell'ultimo («Le virtù di Griselda») con una ricognizione essenziale e meticolosa («Griselda italiana», «Griselda europea», «Griselda a teatro»), perché esso fa da contraltare ed è la risposta più conseguente all'insistito rilievo della specifica ambiguità della «storia» di Griselda e dei «motivi» in cui essa si è articolata, già dalla rubrica decameroniana, visto che i tentativi di risalire più indietro, per non fermarsi alla tradizione orale, hanno in concreto prodotto solo una tangenza poco promettente con un *lai* di Maria di Francia: «Nella trasmissione orale la variazione della superficie discorsiva del racconto è la norma, e manca d'altro canto la possibilità d'un confronto fra le singole redazioni». Non è perciò solo «difficile parlare di rapporti da testo a testo quando l'uno dei due termini ci sfugge nella sua esatta materialità, poiché, essendo [...] orale, tale materialità s'è dispersa e a noi non ne rimane che una traccia tardiva»; ma più in genere «orale e scritto sono delle dimensioni fra loro non omogenee».<sup>5</sup>

Se l'antefatto rimane ipotetico e discusso, certo l'avvio della *Storia di una storia* non avrebbe potuto essere più significativo, esemplare e maiuscolo, con la celebre traduzione in latino della decima novella della decima giornata del capolavoro boccacciano da parte di Petrarca, in una delle sue *Seniles* (XVII, 3). Mentre assicura

<sup>1</sup> Firenze, Olschki, 2017.

<sup>2</sup> Rispettivamente tumulati nei miei *Studi di elzeviro. Letteratura e critica militante*, Cosenza, Periferia, 1990, e *La critica al tempo della teoria*, Vibo Valentia, Monteleone, 1999.

<sup>3</sup> VII, 2017, n. 28.

<sup>4</sup> Roma, Bulzoni; Roma, Stampa alternativa; Firenze, Olschki, e Roma, Carocci.

<sup>5</sup> *Le virtù di Griselda* cit., pp. 18-19.

con il suo prestigio e con l'adozione della lingua di cultura europea la diffusione internazionale della novella, Petrarca la legge come una celebrazione di virtù cristiane, nell'inderogabile sottomissione della donna alla volontà del nobile marito, capace di imporle le fin troppo verosimili apparenze del disumano sacrificio cruento dei figli, del ripudio e della oltraggiosa subordinazione servile alla ragazza scelta al suo posto, riconoscendo una espressione simbolica e partecipe della realizzazione dell'universale abbandono alla volontà di Dio (che non sfuma ancora nella accettazione della dipendenza feudale)<sup>6</sup> e alla divina Provvidenza, dalla quale sarà infine premiata la riassuntiva fede della protagonista. Pur stabilizzando la novella («le ambiguità sono risolte», sin dalla «centralità di Griselda», da altri messa in dubbio) con una traduzione che Morabito può assimilare a un adattamento,<sup>7</sup> Petrarca non riesce a contenerne l'autonoma vitalità (attestata dalle frequenti riprese, da Sercambi a Goldoni, da Lope de Vega e Perrault), che non deriva evidentemente neppure dalle scelte narrative di Boccaccio, ma dal caso raccontato, tanto dall'origine poligenetica della «storia» e dalle modalità della sua trasmissione, lo abbiamo visto, quanto dal suo estremismo. È per questo motivo che lo studioso, attraverso una sobria escussione di fonti dottrinarie, tra Agostino, Paolo di Tarso e Tommaso d'Aquino, si interroga intorno alla natura della virtù celebrata, inequivocabile come tale e sfuggente in rapporto alla sua definizione, fin dal plurale del titolo diffrangendola in uno spettro, dall'umiltà all'obbedienza e alla pazienza, e dando conto del grado eroico e perciò misterioso, e addirittura inquietante, prima che incredibile, della prova superata da Griselda.

Non basterebbe altrimenti la corrispondenza simmetrica con la prima novella della prima giornata a giustificare nel giudizio dei commentatori il collegamento sia pure antifrastico<sup>8</sup> di una intelligenza volta al male che non rinuncia alla frode e all'inganno neppure di fronte alla morte, come quella di Ciappelletto, con una attitudine virtuosa così ridondante da non essere identificata e da suggerire paragoni con la Madonna. Figurarsi poi se, senza seguire la pista di una eccezionalità provocatoria, sarebbe stato possibile, prendendo sul serio il malizioso congedo del narratore fittizio dalla novella conclusiva del *Decameron*, intendere la virtù come una stupidità bestialmente inerte e autolesionistica, quando lo stesso temerario capovolgimento sembra improponibile a proposito di Ciappelletto, che, per non danneggiare i cattivi soggetti che lo avevano ospitato, investe il suo talento delinquenziale in una solidarietà fine a se stessa e stupefacente quanto la perseveranza di Griselda.

Ammettendo pure però che la fortuna e la plasticità metamorfica della «storia» siano un'eredità delle modalità iniziali della sua trasmissione, oltre che per le rivisitazioni successive a Boccaccio e Petrarca, non si può dire la stessa cosa neppure per i problemi interpretativi e la mobilitazione della critica, che, dopo la decisiva riduzione dei testi originali a un canovaccio, discendono proprio dalla non risolta «ambiguità» presa di mira da Morabito. Dalla sua stessa indagine, emerge che non è solo la trasmissione orale a determinare l'instabilità di una invenzione letteraria. Bisogna

<sup>6</sup> Ivi, cfr. p. 20 la citazione da Mario Baratto, *Realtà e stile nel «Decameron»*, Vicenza, Neri Pozza, 1970.

<sup>7</sup> Ivi, cfr. p. 31.

<sup>8</sup> Ivi, cfr. p. 27.

pensare alla volatilità di ciò che alla lettura non si comprende o condivide e viene rifiutato, frainteso e corretto nel ricordo ed è il perfetto complemento e la continuazione con altri mezzi nella scrittura dell'instabilità di ogni contenuto trasmesso oralmente. A maggior ragione quando incomprensioni, dimenticanze e correzioni sono favorite dalle enormità raccontate, qui riassunte dai «tratti estremi delle due figure centrali del racconto, quel marito troppo crudele e quella moglie troppo remissiva, che apparivano esagerati già ai primi lettori del *Decameron*, anche se offrivano il destro alle moralizzazioni e consentivano di prestare alle loro figure valori simbolici»,<sup>9</sup> ma vengono stigmatizzati senza appello dal Segre citato da Morabito: «Questa storia sarebbe oggi intollerabile a chiunque. E non costituisce un'attenuante il lieto fine».<sup>10</sup>

Esagererei anche io, se confessassi un altro mio peccatuccio di argomento boccacciano (*La lezione degli uccelli. Critica e motti*),<sup>11</sup> per estendere alla competizione tra Griselda e il marito, di rincalzo all'ipotesi di una scommessa,<sup>12</sup> l'atteggiamento sportivo o cavalleresco che allora mi parve necessario per mettere in luce e per spiegare la libera accettazione della ingegnosa trovata di Chichibio da parte del suo padrone (e del *Witz* da parte dell'ascoltatore) e che ora mi pare garantisca il rispetto dei patti e quasi l'omologazione di un record, con la resistenza sovrumana della donna e la gratuita lealtà dell'uomo. A nessun epigono sarà venuta in mente una variante di questo tipo, ma poiché, già prima di Morabito, l'interesse era focalizzato sulla spiegazione della virtù di Griselda, cioè dei suoi moventi, si può ritenere che aggiunte e correzioni, autorizzate dallo statuto finzionale e dalla peculiare collaborazione chiesta alla lettura, tendessero a renderli comprensibili o a impugnarli contro la lettera del testo, dei testi anzi che si erano succeduti.

## La volta

I testi scritti sono soggetti alle inclemenze della lettura, che li può fraintendere e, quando li ricorda senza averli davanti, modificare, di solito per normalizzarli. Questa ricaduta della lettura sulla labilità dell'ascolto, che il libro di Morabito ci ha messo sotto gli occhi, non viene per lo più presa in considerazione, ma è una eventualità da non trascurare nella letteratura dell'ultimo scorcio della modernità, quando, un po' in tutte le sue manifestazioni, essa ha consumato «un distacco progressivo e irreversibile dalla tradizione del Novecento», fino a contestarne la funzione regolatrice e a non avere «più nulla o quasi nulla a che fare con quello che si scriveva ieri o l'altroieri». La letteratura che si scrive, si rifaccia consapevolmente o meno a un modello, è un proseguimento e spesso imita senz'altro la lettura: la deve attraversare prima e la deve rendere conto dopo, a riprova della irriducibilità alla scrittura che con la lettura appunto condivide. Con questo viatico, ripercorrerò ora alcuni dei punti salienti del

<sup>9</sup> Ivi, p. 26.

<sup>10</sup> Cesare Segre, *L'umile Griselda preda della Fortuna*, in «Corriere della Sera», 5 dicembre 1991 (cit. a p. 23).

<sup>11</sup> Ora in *Scrivere, leggere e altri soggetti letterari*, Manziana, Vecchiarelli, 2002

<sup>12</sup> *Le virtù di Griselda* cit., cfr. pp. 99 e 110.

libro che accosto a quello di Morabito e verrebbe naturale definire un grande affresco storiografico: Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*.<sup>13</sup>

Secondo il metro corrente, per impegno, dimensioni e ambizioni, *La letteratura circostante* meriterebbe questa minima concessione all'enfasi promozionale. Non renderei però onore al basso profilo elegantemente mantenuto da un capo all'altro del libro né al rigore scientifico di una ricostruzione piana e circostanziata, che si pone l'obiettivo di restituire la complessità della folta produzione letteraria dei nostri tempi, reso impervio dalla contraddittoria inclinazione delle proposte narrative e poetiche dell'ultimo ventennio, con vista sul ventennio precedente: costellazioni, come pure fu detto<sup>14</sup> e riafferma la resistenza delle configurazioni locali in assenza di un quadro globale e contro la natura puntiforme e le tensioni centrifughe delle loro componenti. E mi interdirei il più fruttuoso paragone della rappresentazione fornita da Simonetti con un'audace architettura, la volta di tutt'altro genere della quale mi è appena parso di aver individuato la chiave e si giova l'esame di un materiale sfuggente per definizione. L'instabilità che affligge la storia di Griselda anche da scritta, in un mondo in cui la notifica non aspetta conferme e la scrittura non dubita di essere seguita dalla lettura, deve essere spiegata. Se la stessa necessità non vale per l'attuale aleatorietà della trasmissione dei testi letterari e dei valori da essi veicolati, quale risulta dalla loro giubilazione, è perché alla pubblicazione non viene più attribuito lo stesso potere di notifica. La lettura ha cominciato a essere una variabile indipendente, e non il sottinteso complemento della pubblicazione, dal momento in cui, mentre l'abilità corrispondente si è diffusa pressoché universalmente insieme con il tempo libero, è venuta meno l'omogeneità sociale e culturale degli alfabetizzati e con essa la possibilità di generalizzare consentita quando si legge per intrattenimento, liberamente. Ciò ha comportato per esempio la ridefinizione della nozione di cultura e dell'intrattenimento letterario, che è diventato comprensivo di una produzione precedentemente bollata come paraletteratura e confinata ai margini del sistema e, per sancire l'unificazione della platea, l'ha anticipata. Allo stesso modo, dalla specola critica responsabile dell'anticipazione, non solo non è stato più possibile dare per scontata la lettura, ma, anziché con i lettori, è diventato necessario confrontarsi con un pubblico comprensivo dei non lettori, che costituiscono la maggioranza, attraggono le pulsioni regressive della minoranza e sono l'ago della bussola dell'immaginario orientamento generale e della sua reale influenza. A esso reagiscono sia i preziosismi ridicoli che il conformismo becero.

Non è ovviamente vero che non legga più nessuno. È solo diventata insostenibile la presunzione opposta di chi deve contemplare la defezione dei potenziali lettori (quasi non c'è chi non sia promosso o retrocesso a tale), non potendo prescindere dall'esperienza di lontananza, inutilità e sensi di colpa che incombe sui loro rapporti con la letteratura. Quale tradizione può conservare le sue prerogative, quando la letteratura, per parlare anche la lingua di chi non la legge, ma ne avrebbe la

<sup>13</sup> Bologna, il Mulino, 2018: le citazioni a p. 9.

<sup>14</sup> Cfr. *Costellazioni italiane 1945-1999- libri e autori del secondo Novecento*, a c. di Alba Donati, Firenze, Le Lettere, 1999.

possibilità, secondo una norma non scritta, talora ignorata e tuttavia indispensabile a dirimere le controversie fondamentali, non ritiene di porsi il problema e non si appella a un patrimonio comune di conoscenze da conservare e riproporre quanto da sfruttare, ma si adatta alla tabula rasa che crede di vedere fuori e dentro di sé e si converte al sistema di riferimenti dei *media* («Al posto della tradizione [...], i media»).<sup>15</sup> Più concretamente, per Simonetti, l'aleatorietà della trasmissione del repertorio tradizionale è connessa all'«aumento vertiginoso» della «quantità delle storie», sempre «facilmente [...] rimpiazzate da un'altra storia»,<sup>16</sup> e a «un'evidente *stanchezza della forma*»,<sup>17</sup> e corrisponde a una diversa fedeltà ai modelli del passato, in cui il formalismo modernista sopravvive come eccesso prestigioso e marginale e illusione di libertà creativa e la vittoria odierna delle «storie», più che cedere semplicemente alle ragioni del mercato, sancisce la tendenziale omogeneità di finzione e comunicazione, ugualmente soggette alla *audience* e filtrate dal racconto, e rilancia il mito di una riuscita superiore alle sue determinazioni, se sono ancora reperibili «frammenti di grande arte letteraria anche in opere che non si presentano come letterarie». <sup>18</sup>

Le non comuni ambizioni dell'autore si lasciano valutare estrinsecamente dalle dimensioni del libro, scoraggianti per il recensore che non mi sogno di essere neppure adesso e idonee all'affollato panorama che risponde a una domanda più appassionante e necessaria sulla cultura e la società dei giorni nostri, e non solo sulla letteratura. Il libro punta sulla letteratura perché Simonetti professionalmente se ne occupa, ma si capisce che, per dar conto di cultura e società, non potrebbe considerare o interrogare nient'altro. A parità di condizioni, di fronte alla stessa inattendibilità e allo stesso smarrimento che ricorrono in un indifferenziato *continuum*, anziché alle spiegazioni della storia, della sociologia, dell'economia e della politica, dovendo rendere conto a chi non accede o non si affida a questi saperi ma ne ha teoricamente la possibilità, non da oggi sembra più produttivo dare ascolto alla sintomatologia presentata dalla letteratura e misteriosamente eloquente, con un ossimoro reso persuasivo dalla palese o solo elettrizzante insufficienza a se stesse delle finzioni di romanzi e poesie e però inverato dalla opacità di tutto ciò che non è letteratura ma patisce allo stesso modo l'accanimento dell'osservazione:

in continuità con le ricerche di alcuni studiosi che hanno proposto una lettura sintomatica della narrativa contemporanea, anche questo libro gira intorno a un'ermeneutica dell'inconscio letterario.<sup>19</sup>

La preferenza accordata alla letteratura rimarrebbe un capriccio, se non avesse dietro di sé una storia di rispecchiamenti e se allo specchio non si dovesse ricorrere quando della propria identità attuale e della direzione nella quale ci si muove si ha meno

<sup>15</sup> *La letteratura circostante* cit., p. 47.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 24, corsivo nel testo. E a pp. 23-24: «Una forma, narrativa o meno, rischia di essere eterna, mentre una storia può facilmente essere rimpiazzata da un'altra storia [...]: le storie, a differenza delle forme, sono perfettamente traducibili, adatte a essere comunicate ed esportate».

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 34-35.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 13.



contezza. L'affollamento del panorama, che non bastano quattrocentocinquanta pagine a rappresentare compiutamente, è proporzionale alle dimensioni assunte dalla produzione letteraria dell'editoria maggiore, ma è più ancora la conseguenza di questo difetto di consapevolezza o, specificamente in rapporto alla letteratura, di una doppia estromissione della critica e della sua funzione selettiva (tripla, se si vuole computare il suo ridotto peso sociale). Da un lato, proprio per questa riduzione (alla sfiducia nei confronti del gergo della critica trionfante sono seguite la dispersione e la reticenza delle proposte), non ci si può avvalere di una selezione autorevole che abbia guidato e ratificato o integrato e sostituito l'orientamento espresso dalle scelte dei lettori; dall'altro, Simonetti, che non perde di vista quando è possibile l'intreccio militante delle poetiche di autori e esegeti, preferisce registrare onestamente la dissonanza di ispirazioni e esperimenti e si sforza di evitare ogni pronunciamento personale diverso dall'incrocio meccanico (in realtà è ponderato, ma assomiglia lo stesso a un minimo comune multiplo più che un massimo comun divisore) delle contraddittorie indicazioni della critica e delle varie preferenze del pubblico, soggette le une e le altre a ponderazione per la loro acclarata parzialità, o, meno genericamente, per la diffidenza nei confronti del successo e la decadenza dello snobismo.

Ciò comporta la rinuncia al convenzionale criterio gerarchico, alla restrizione preliminare del campo d'indagine e al relativo principio ordinatore della materia, rinuncia tanto più grave in quanto criticamente contestata dal vuoto artificiale in cui ormai ci si muove:

molti dei libri di cui ci occuperemo saranno mediocri o brutti: talvolta senza farlo apposta, talvolta dichiaratamente e quasi per partito preso. Sentiamo il dovere di tener conto della mediocrità e della bellezza non solo perché costituiscono una parte molto consistente, anzi largamente maggioritaria, di ogni panorama letterario; ma anche perché proprio la letteratura triviale o d'intrattenimento sembra poter dire, *oggi*, qualcosa di specifico su quel che ci siamo abituati a chiedere all'arte e alla cultura.<sup>20</sup>

La rinuncia non rimane senza conseguenze sulla diagnosi complessiva, che non si accontenta di essere una constatazione, ma giustamente, per delineare una tendenza, senza scendere nel dettaglio e prendere partito (precisando che la tendenza di oggi era ieri il motivo delle esclusioni), non può non avvertire che sempre più spesso i consueti requisiti di qualità non vengono soddisfatti e che tale inadeguatezza non riflette per forza i limiti culturali degli autori, ma ripropone anacronisticamente un rapporto conflittuale con la tradizione che non ha più senso e infatti paga dazio all'ideale della lingua parlata (un «avvicinamento oltranzistico»),<sup>21</sup> professa anticonformismo, approfitta e magari abusa dei salvacondotti avanguardisti:

bassa temperatura stilistica, incerta padronanza formale, stereotipia, scarsa coerenza strutturale e logica [...] possono, anzi devono, affacciarsi *anche ai piani alti della poesia e del romanzo*<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Ivi, p. 10.

<sup>21</sup> Ivi, p. 24.

<sup>22</sup> Ivi, p. 34.

Ecco perché, anche qui, optando su una rubricazione meno scontata, oltre che all'«inconscio letterario»,

l'attenzione del libro sarà evidentemente rivolta non tanto alla storia di singoli autori, movimenti o scuole, quanto a quella degli orientamenti formali rinvenuti in un *corpus* ampio ed eterogeneo di opere.<sup>23</sup>

Mancano i classici medaglioni (sostituiti da scorci più articolati e sorprendenti, non così il nume tutelare e il nome ricorrente di Walter Siti, ma certo Niccolò Ammaniti, Aldo Busi, Antonio Franchini, Francesco Piccolo, Domenico Starnone, Sandro Veronesi) ed è programmatica l'attenuazione delle forti tinte dei dibattiti ideologici, cronologicamente estranei ai termini del discorso e ridimensionati da quasi tutti i suoi giovani protagonisti. In compenso, è pressoché impossibile imputare una dimenticanza all'autore, che trova il modo di concedere una partecipazione straordinaria agli scrittori meno direttamente coinvolti e più ragguardevoli, a Moravia e Arbasino, non dico a Eco e a Pasolini, chiamati in causa dal taglio problematico adottato. Se sono nuovi, in rapporto alla cronologia interessata, l'approccio storiografico e la dettagliata ricostruzione, non lo è altrettanto una ricerca del «significato latente dei testi» finalizzata a cogliere «per intero» il panorama esaminato, «scommettendo sulla teoria della letteratura come conoscenza non surrogata».<sup>24</sup> Come la stagione d'oro della critica è stata quella dell'esaltazione formalistica della pertinenza e della esclusione di tutto ciò che non fosse letterariamente rilevante, così il suo approdo alla teoria, per riferirsi a colpo sicuro al tutto che della rilevanza letteraria avrebbe dovuto rispondere, ha consequenzialmente restituito alla totalità delle opere letterarie tratti identificativi che o avrebbero potuto valere solo per i casi singolarmente presi in considerazione, o viceversa non sarebbero stati apprezzabili fuori delle generalizzazioni più astratte. Perciò, da una letteratura identificata e delibata nella sua puntuale esegesi, si è ora passati alla fruizione delle narrazioni che, per sostenerne le pretese e assecondare le aspettative, la sostituivano (il termine 'narrazioni' è inflazionato, ma dà un'idea del loro orizzonte e della mediazione, una specie di aura, divenuta nel frattempo necessaria).

Rispetto al fallimento storico di una propedeuticità troppo ambiziosamente sostitutiva e di una strumentazione più pesante che potente, l'opzione teorica di Simonetti è più umile e persegue pragmaticamente una occasionale integrazione della critica, assegnandole il compito di misurarsi con la seconda vita o i sottintesi che non concernono più soltanto le singole opere o i singoli autori (per riferirsi invece con Michele Rak<sup>25</sup> a «quell'unico "testo" che è il genere» e concedere cittadinanza alla letteratura appunto di genere) e certo sono ormai spesso intenzionali e strategici, ma

<sup>23</sup> Ivi, p. 14. Gli «orientamenti formali» sono privilegiati dalla «lettura sintomatica», cioè dall'interpretazione che autorizza l'«inconscio letterario». La convinzione relativa, una costante raramente esplicitata dalla bibliografia critica, emergeva nitidamente nelle «due trascendenze, l'una esterna (la storia, la società), l'altra interna (l'inconscio)» individuate da Giacomo Debenedetti (*Saggi*, Progetto editoriale e saggio introduttivo di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, p. 1451), sviluppando un suggerimento di Charles Wright Mills.

<sup>24</sup> *La letteratura circostante* cit., pp. 12, 11 e 13.

<sup>25</sup> *Sette conversazioni di sociologia della letteratura. Per una teoria della letteratura della società industriale avanzata*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 64 (citato a pp. 232-233).

suscettibili di analisi anche se casuali. In ultima istanza però un autentico slancio teorico reagisce alla constatazione imminente dietro l'allentamento dei rapporti con la tradizione novecentesca: innominata, ma indiscutibile la marginalizzazione della consuetudine della lettura e del metodo corrispondente, consegue e, come la crisi della forma, non data dal primato della comunicazione e degli audiovisivi.

Dentro un orizzonte simile, mentre valorizza il peso di apparentamenti equiparati ai generi letterari e del primato del *brand* (dalle scuderie e dai marchi commerciali a «Le scritture di categoria», come – per rubricare il volano delle notorietà non pertinenti e quello delle etichette di cannibali, giovani, esordienti – si intitola un capitolo), Simonetti isola tra gli orientamenti più incisivi la velocità («vera dominante stilistica del tempo») e l'ibridazione («contaminazione con linguaggi, nodi, ambiti e spesso anche supporti lontani dalla tradizione moderna»)<sup>26</sup>. In effetti, l'una e l'altra sono esigenze caratterizzanti, capillarmente diffuse e in questa misura precedentemente ignote, indotte per contagio o piuttosto accentuate dalla concorrenza degli audiovisivi, prima il cinema e la televisione e poi il web. Delle due, sembra più radicalmente innovativa e tributaria dei nuovi *media*

la tendenza a mescolare i linguaggi (letterari ed extraletterari, scritti e non scritti), a disarticolare il racconto, a forarne la compattezza narrativa e la spazialità tradizionale per costringerlo a spendersi in un confronto con ciò che è *visibilmente* esterno al testo (non a caso spesso questi materiali sono raccolti in vere e proprie appendici: vedi ad esempio *Scherzetto* di Starnone e *Perché volavo* di Siti).<sup>27</sup>

La «proliferazione degli incisi» che Simonetti associa all'ibridazione e ritiene collocabile agli anni Novanta, suggerisce invece, se non prendo un abbaglio, una dipendenza dalle incertezze identitarie dei narratori, tentati dal ripiegamento sulla saggistica e disposti a emularne la fisiologica ipertestualità (e «l'effetto di un parlato realmente pronunciato o scritto»)<sup>28</sup>. Non sarà inutile domandarsi se il mancato rilievo di queste costanti nella cospicua quota poetica della trattazione (l'intero secondo capitolo della prima parte e i continui riferimenti nel corso di tutto il libro), in parallelo all'«impossibilità di una efficace sistemazione»<sup>29</sup>, non meritasse qualche approfondimento (anche solo per ammettere che, in una accezione diversa e con riguardo alla loro preesistente acclimatazione, esse vi si potessero far valere), né se non sarebbe stato utile rilevare la subordinazione di altri tratti distintivi rilevati, l'*autofiction* e il nuovo realismo, già parzialmente sovrapponibili, rispetto alla velocità e all'ibridazione.

D'altronde, pur ribadendo la novità di fenomeni tanto evidenti e invasivi, è difficile chiudere gli occhi davanti alla lunga storia dell'ideale espressivo della velocità e del ricorso all'ibridazione, nemmeno circoscrivibili alla scontata menzione di arte totale e futurismo. Tutte cose che Simonetti conosce benissimo e però debbono essere rievocate e fatte valere, non per ridimensionare l'indicazione che ci viene fornita e neppure per disegnare alberi genealogici che non cambierebbero nulla, ma per capire

<sup>26</sup> Ivi, pp. 25 e 26.

<sup>27</sup> Ivi, p. 79.

<sup>28</sup> Ivi, p. 81.

<sup>29</sup> Ivi, p. 139.

meglio la lezione impartita dal libro e la sua opportunità. Ricollegando così l'abolizione dei «tempi morti» alle moderne narrazioni ellittiche («le ellissi delle origini»),<sup>30</sup> se non alla *brevitas* classica, e l'idea di «riattivare o rafforzare i testi con un contesto»<sup>31</sup> all'estetismo della scienza dei contesti e dell'*esse est percipi*,<sup>32</sup> prima che all'ibridazione e all'ipertestualità, e magari recuperando al riguardo la diffusione inflattiva delle 'narrazioni', si evidenzia la forza modellizzante della lettura nella creazione letteraria di oggi come di ieri («L'estetica della velocità risente di un tempo contratto di lettura»)<sup>33</sup> e si evita di considerare irreversibile la sua attuale svalutazione, davvero senza precedenti e capace di metterne in discussione sia i costi in termini di tempo e attenzione sia lo svolgimento lineare.

Non conviene però allargare troppo il campo. Meglio semmai spingersi con Simonetti ai tardi anni Settanta del Novecento, focalizzando l'attenzione sulla concomitanza delle uscite (1979) di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* di Eco, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* di Manganelli (quest'ultimo assente nell'appendice bibliografica del libro), incastonate tra quelle dell'*Affaire Moro* di Sciascia (1978) e del *Nome della rosa* (1980) dello stesso Eco, per vedere più propriamente anticipata l'attuale centralità della lettura, combinata con il virtuosismo brachilogico (irridentemente programmatico in Manganelli) e le proiezioni strategiche. In particolare l'iper-romanzo di Calvino inscena un'intertestualità analogamente virtuale, non limitata ai rapporti fattuali con l'altra letteratura ma resa metodica e funzionale all'illusoria percezione del romanzo che non c'è e a un'esaltazione del ruolo della lettura ottenuta proprio ingannandola platealmente.<sup>34</sup> Non si riferisce a Calvino, ma si attaglia al suo ultimo capolavoro ciò che dell'intertestualità scrive Simonetti, pensando per primo a un legame con l'ibridazione: come gli inserti, le marche e gli incisi già ricordati, «l'intertestualità stessa [...] rappresenta una tecnica di lubrificazione narrativa, un modo per accorciare la distanza col lettore».<sup>35</sup> Nessuna meraviglia che, per l'eterogenesi dei fini, l'avvicinamento si risolva nell'offerta di una facilitazione, dell'equivalente verbale di una figura e della possibilità di allentare l'attenzione, grazie alla semplice accortezza di avvicendarne le sollecitazioni, senza mutarne il fuoco. Forse è una scorciatoia, narrativa e comunque letteraria, anche la condizione purgatoriale che Simonetti riserva al suo «nobile intrattenimento», la «scrittura via-di-mezzo, né puro consumo né sfida culturale»,<sup>36</sup> che soltanto per questo precipiterà all'inferno. Nel «nobile intrattenimento» però, è bene tenerlo a mente, l'unico vero contributo del lettore è la nobiltà.

<sup>30</sup> Ivi, p. 71.

<sup>31</sup> Ivi, p. 30.

<sup>32</sup> All'«estetizzazione globale» si fa cenno a p. 18.

<sup>33</sup> Ivi, p. 44.

<sup>34</sup> Spero di non abusare della pazienza del lettore, se cito anche il mio *Letteratura ultima scorsa*, nel libro omonimo (Napoli, Pironti, 1984). Non rivendico priorità, ma segnalo la presenza significativa di tutti e cinque i libri nominati all'interno di una rassegna animata da intenzioni non troppo dissimili da quelle di Simonetti e però rimaste tali.

<sup>35</sup> *La letteratura circostante* cit., p. 61.

<sup>36</sup> Ivi, p. 34.

*La letteratura circostante* è tale in primo luogo perché, a differenza di quella «di una volta»,<sup>37</sup> non ci appartiene, ci assedia senza che ce ne accorgiamo, trascende l'esperienza reale di qualsiasi lettore informato e si esaurisce intanto nel regesto assemblato dall'autore, che punta a fornire una mappa o un catalogo, ma, anziché promuovere la lettura, la sostituisce. Non a caso le sue citazioni consistono in campioni merceologici e non in pezze d'appoggio e il suo giro d'orizzonte non presenta angoli bui. Né esclusi né oscurati, ma dissolti nel corso fluviale dei destini generali, restano solo gli scrittori che più di tutti gli altri coincidono con un'etichetta e una categoria e saturano il mercato editoriale. Ben oltre i casi puntualmente registrati di Camilleri e De Cataldo, con il *noir*, collettore del giallo e del *thriller*, ma soprattutto genere egemone della finzione letteraria, cinematografica e televisiva, si sarebbero potute rappresentare icasticamente la natura e la sopraggiunta necessità di una mediazione interna alla letteratura e alla comunicazione, di una narrazione che, nei loro stessi termini, ne offrisse una chiave, per sostenere il loro passo, anziché per reggere una volta. Fino a qualche anno fa, solo i gialli erano i romanzi che si leggevano da soli. Adesso sono in buona compagnia, come abbiamo appena appreso da Gianluigi Simonetti.

---

<sup>37</sup> «La letteratura “di una volta”» è il titolo del primo paragrafo dell'«Introduzione». Il titolo del libro deriva probabilmente da Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013, p. 65, dove però l'espressione è riferita agli «scrittori stranieri tradotti e diventati popolari in Italia». Dalla stessa fonte (p. 63) attingo la battuta, attribuita da Siti a Antonio Franchini (e ricondotta a Defoe), che aiuta a comprendere anche il senso poco entusiasmante in cui verrà inteso il «nobile intrattenimento»: «appartengo alla fascia alta dei morti di fame».

Valentina Russi

L'umanità in fumo  
Corpo, linguaggio e potere nel *Codice di Perelà*

1.

Romanzo futurista: è il sottotitolo apposto dall'autore alla prima edizione de *Il Codice di Perelà*, del 1911, ed è legittimamente da qui che diversi critici sono partiti per offrire possibili interpretazioni di questa strana creatura, «favola aerea» (la definizione, com'è noto, è d'autore) piuttosto che romanzo, «come se il 'senso' del *Codice* non dovesse tanto ricercarsi nell'universo retorico del 'romanzo' ma piuttosto nell'incerto ordine dalla 'fiaba', come luogo poetico sia inserito che disinserito nelle tecniche del racconto prenovecentesco». <sup>1</sup> Quanto al futurismo dell'opera, essa, per alcuni aspetti, sembra configurarsi come espressione felicissima di alcuni dei dettami che compariranno l'anno successivo nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*; al contempo, tuttavia, ne rifiuta le istanze primarie (vitalismo esasperato, bellicismo, virilismo), tanto da risultare assai poco gradita a Marinetti, al quale Palazzeschi, forse un po' ingenuamente, l'aveva dedicata. Ed in effetti, sempre nel *Manifesto*, possiamo leggere quanto segue:

Bisogna introdurre nella letteratura tre elementi che furono finora trascurati:

1. IL RUMORE (manifestazione del dinamismo degli oggetti);
2. IL PESO (facoltà di volo degli oggetti);
3. L'ODORE (facoltà di spargliamento degli oggetti). Sforzarsi di rendere per esempio il paesaggio di odori che percepisce un cane. Ascoltare i motori e riprodurre i loro discorsi.

Il futurismo del *Codice* è invece tutto leggerezza; e il fatto che tale leggerezza appartenga a un sistema di pensiero diametralmente opposto a quello marinettiano, risulta inequivocabilmente (come osserva Tellini nella sua introduzione a *Tutti i romanzi*, edito da Mondadori)<sup>2</sup> da una delle prime conversazioni di Perelà:

- Voi siete un uomo vero?  
— Naturalmente.  
— Sapreste dirmi chi è quell'uomo là? È un uomo anche lui?  
— Ma si capisce, è un soldato. Egli è pronto per la guerra.  
— La guerra!  
— Non vedete come è ben guernito di ferro, di piombo e di acciaio? È un soldato, si capisce.  
— La guerra! Piombo... ferro... acciaio... ma non sono queste cose molto pesanti?  
— Naturalmente. Non si può mica farsi sul nemico con dei confetti. Ma voi cosa siete?  
— Io sono... un... molto leggero, sì, un uomo molto leggero.  
— Che tipo strano!<sup>3</sup>

<sup>1</sup> P. Pieri, *Il Codice di Perelà di Palazzeschi. L'altro del fumo, l'oltre dell'uomo*, in <http://www.griseldaonline.it/temi/l-altro/il-codice-di-perela-palazzeschi-pieri.html>.

<sup>2</sup> G. Tellini, *Introduzione*, in A. Palazzeschi, *Tutti i romanzi*, vol. I, a cura di G. Tellini e con un saggio di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 2004, pp. LXVII-CXXXVI.

<sup>3</sup> A. Palazzeschi, *Il Codice di Perelà*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., p. 141.

Apparentemente più aderenti all'estetica futurista sono le soluzioni stilistiche che l'autore adotta in alcuni capitoli, come ad esempio *Il Ballo*: le frasi sono spesso brevissime e le parole si susseguono vertiginosamente, ma non per l'impulso impresso da una qualche motrice analogica, come auspicato da Marinetti; la velocità è data dal loro svuotamento, restano forme prive di sostanza, ragnatele di futile chiacchiericcio, e l'unica loro finalità consiste nel dare volume alle ipocrite istanze della massa, parimenti prive di senso.

A tale inconsistenza sembra corrispondere (ma come si vedrà si tratta di corrispondenza solo apparente) la natura stessa del protagonista. Perelà non è altro che leggero, non si può dire altro di lui. All'inizio ci viene presentato come un essere incapace di reagire, di prendere decisioni e quasi di provare sentimenti, dimodoché al lettore non solo è preclusa ogni possibilità di identificazione col personaggio ma risulta anche oltremodo difficoltoso qualsiasi tentativo di empatia nei suoi confronti. Nel capitolo in cui viene descritto lo svolgersi del processo, non è più possibile nutrire alcuna speranza che Perelà possa anche solo provare a dire o a fare qualcosa che lo salvi. Egli inoltre sembra disorientato, ma non addolorato per la morte di Alloro, che pure ha indirettamente causato:<sup>4</sup> questo atteggiamento ha un peso determinante nella sua condanna, perché non può essere tollerato dalla società, articolata secondo criteri all'altro ricalcati sui cardini delle relazioni borghesi primo-novecentesche.

La mancata reazione di Perelà non può però essere attribuita al cinismo o a un'indole malvagia: è frutto invece della sua stessa inconsistenza emotiva. Da questo punto di vista, come è stato spesso osservato, Perelà è un anarchico rispetto alla società, in quanto ne mina le basi, i valori fondamentali. Fausto Curi ha affermato che Perelà agisce (se così si può dire) in base a quello che Freud definisce il principio del piacere, che si radica nella dimensione corporea e si oppone al principio di realtà, sul quale sono normalmente regolate le relazioni umane. Essendo però il corpo di Perelà inconsistente, lo studioso parla di assenza in riferimento alla sua condizione; in tale assenza sarebbe da ravvisare la sensazione di disagio che caratterizza il personaggio e che consente le proiezioni sulla sua persona da parte dell'indistinta folla che compone la società:

Uno degli artifici su cui si fonda la struttura del romanzo sta nel continuo deludere il sistema di attese che i primi capitoli hanno rapidamente edificato. Non soltanto Perelà non diventa un apostolo della «leggerezza», ma la «leggerezza» non si converte mai in azione, costruttiva o distruttiva che sia [...] La vera condizione di Perelà è l'assenza. Assenza del corpo, quindi assenza di peso, assenza d'azione, assenza di pensiero che non sia quello che si riassume nelle parole di continuo ripetute e mai intese: «io sono leggero».<sup>5</sup>

Ora, questa condizione di assenza, così come è stata definita, è piuttosto evidente per quello che riguarda la prima parte del romanzo. Nel capitolo *Il Thè*, in cui le dame raccontano a Perelà le proprie vicende amorose (più sessuali che sentimentali), essa va intesa nel suo senso letterale: se le donne non si rivolgessero esplicitamente al

<sup>4</sup> L'anziano servitore di corte si era infatti dato fuoco per diventare come Perelà.

<sup>5</sup> F. Curi, *I "Buffi" o la fine dell'utopia*, in *Atti del Convegno, Firenze 6-8 novembre 1976*, a cura di L. Caretti, Milano, Il Saggiatore, 1978 (poi col titolo "*Buffo*", *parodia, utopia* in Id., *Parodia e utopia*, Napoli, Liguori, 1987, p. 130).

protagonista chiamandolo per nome, il lettore non saprebbe che lui si trova lì, dal momento che non pronuncia una sola parola. Tuttavia, a un certo punto del libro, e precisamente quando Perelà inizia l'esplorazione dei luoghi della città, vi è una frattura piuttosto evidente sul piano stilistico: la cascata di battute brevi con cui procedeva la narrazione (interrotta solo dalle novelle a tema de *Il Thè*) viene soppiantata da un periodare decisamente più disteso: anzi, a partire da *Visita a Suor Mariannina Fonte* si avverte la presenza di un narratore esterno, del quale prima non v'era traccia. Vediamo il passaggio in questi due brani: il primo conclude il capitolo *Il Ballo*, l'altro è l'incipit del capitolo successivo, *Visita a Suor Mariannina Fonte*:

— Sono aperte le sale del buffet.

— Perelà! Perelà!

— Dov'è? Perelà?

— Venite a prendere un rinfresco.

— Oliva! Oliva!

— Tu dai il braccio a Perelà.

— Come sono carini!

— La coppia di fumo!

— Qua, date a me la prima bottiglia!

— Pha!

— Qua, qua.

— Alla salute di Perelà!

— Viva Perelà!

— Viva il ministro!

— Viva Torlindao!

— Viva la Regina!

— Viva il nuovo Codice!

— Evviva il Codice di Perelà!<sup>6</sup>

Una vettura attende nel cortile della reggia, Perelà seguito da tre gentiluomini si reca oggi al suo primo giro d'ispezione.

Mentre egli sta per prendere posto nella carrozza gli si avvicina Alloro, il vecchio servitore, e gli consegna, senza esser veduto, questa lettera.

Perelà e i gentiluomini partono, Alloro rimane fermo, incantato dietro la vettura, col suo sorriso luminoso di ammirazione e di devozione. Egli ripete sempre fra sé queste parole: «Come à potuto fare? Come à fatto? Di fumo!».<sup>7</sup>

Di questa frattura stilistica si è occupato Luca Alessandri,<sup>8</sup> illustrandola in modo dettagliato e fornendone un'interpretazione. Lo studioso parte dalle considerazioni di Curi ricordate in precedenza, relativamente alla condizione di assenza di Perelà e al suo agire in base al principio del piacere. Alessandri afferma che tale principio del piacere impronterebbe anche lo stile del romanzo: l'autore, proprio come il suo personaggio, rinuncia a costruire il racconto secondo logiche aristoteliche, optando invece per una narrazione che procede per battute incalzanti, brevissime. Se si considera inoltre che una delle caratteristiche principali di queste battute, come si

<sup>6</sup> A. Palazzeschi, *Il Codice di Perelà*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., p. 227.

<sup>7</sup> Ivi, p. 231.

<sup>8</sup> L. Alessandri, *Assenza e identità nel «Codice di Perelà» di Palazzeschi*, in «Lingua e Stile», XXIV, 1 marzo 1989, pp. 115-148.



sottolineava, è la loro generale gratuità sul piano narrativo (come del tutto gratuita appare la stessa esistenza di Perelà) l'ipotesi potrebbe risultare suggestiva. Iperrealisticamente, non solo non si capisce quasi mai chi è che dice cosa, ma le parole pronunciate sono trascrizioni di brandelli di conversazioni:

- Ti piace la mia tolettina?
- Molto, molto carina. Quelle tre rose lì sono indovinatissime. E il mio abitino è carino?
- Un *rêve*.
- Molto semplice.
- Ma ti fa così carina... quindici anni!
- La metà allora.
- Solamente?
- Cattiva!<sup>9</sup>

Con il cambiamento di stile, tuttavia, Palazzeschi (sempre secondo l'ipotesi di Alessandri) abbandonerebbe il principio del piacere a favore del principio di realtà, inserendo il narratore esterno e normalizzando la sintassi. All'autore, in sostanza, sarebbe mancato il coraggio di seguire fino in fondo l'audacia della sua scelta, di portare alle estreme conseguenze il potenziale anarchico del suo personaggio. Da questo punto di vista, la lettera con cui Perelà si congeda dal mondo risulterebbe tranquillizzante per il lettore borghese, che si confronta finalmente con un personaggio che si comporta in base al principio di realtà.

Per diverse ragioni, non mi sento di condividere questa interpretazione. Innanzi tutto il cambiamento di stile non è definitivo: le battute anonime e incalzanti e la sintassi franta ricompaiono ne *Il Consiglio di Stato*, dove si determina la svolta narrativa del romanzo, per tornare ad essere pervasive nei capitoli successivi, fino all'epilogo. Inoltre, le inserzioni narrative non sono tutte dello stesso tipo. Nel brano precedentemente citato, quello che segnava l'inizio del giro visite di Perelà, lo stile sembra più quello di una didascalia teatrale che quello di una narrazione vera e propria. L'impiego dell'indicativo presente caratterizza anche il capitolo *L'indisposizione di Perelà*, all'interno del quale troviamo uno dei rari esempi di riflessione del protagonista sulla propria sorte. Il narratore esterno esiste, ma racconta la scena proprio come se si trattasse di una scena teatrale. Più tradizionalmente narrativi sono invece *La fine di Alloro*, dove appunto è descritto il ritrovamento del corpo carbonizzato del servitore e *Perché?*, in cui Perelà fugge dal castello verso la collina, fuga che rappresenta l'unica azione che egli veramente compie, oltre al successivo ritorno e all'evaporazione finale. Questi due capitoli narrativi sono tuttavia separati dal già citato *Il consiglio di Stato*, e le battute brevi caratterizzano anche *Il Processo di Perelà*. Nel capitolo finale, la scena in cui il protagonista viene portato sul monte (dove è stata costruita la cella nella quale verrà rinchiuso) è di nuovo narrata al presente, secondo modalità teatrali, mentre nelle due pagine conclusive tornano le battute. Non mi sembra che questo tipo di struttura possa corrispondere a una logica di autocensura, che procederebbe in modo sostanzialmente

---

<sup>9</sup> A. Palazzeschi, *Il Codice di Perelà*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., p. 214.

lineare. Credo invece che esista una particolare corrispondenza tra lo stile del romanzo e la vicenda narrata.

Ogni situazione ha un suo doppio sul piano stilistico: all'inizio la leggerezza e l'inconsistenza del protagonista vengono in qualche modo disegnate dalla soverchiante abbondanza delle battute brevi. La trattazione di temi seri durante il giro di Perelà è affidata a lunghi monologhi intervallati da brevi domande (il principe Zarlino, ad esempio, si fa portavoce delle idee dell'autore sulla follia). La morte di Alloro e la salita di Perelà sulla collina, e poi il suo ritorno in città, vale a dire le due azioni cardine del romanzo, sono appannaggio quasi esclusivo del narratore esterno. La processione finale, con l'ascesa al monte Calleio, può essere letta come la didascalìa di una grandiosa scena tragica conclusiva. L'explicit, di nuovo leggero dà ancora conto dell'opinione popolare sul destino di Perelà.

Le diverse opzioni stilistiche riflettono tuttavia anche le differenti modalità di interazione di Perelà con gli esseri umani: pressoché nulla nelle circostanze in cui prevale l'abnorme chiacchiericcio; spesso silenziosa ma percepibile durante i racconti della Regina, del Principe Zarlino o di Suor Mariannina Fonte, espressi attraverso il discorso diretto; autoriflessiva (nella misura in cui è per lui praticabile l'autoriflessione) nei capitoli *Perché?* e *L'indisposizione di Perelà*, nei quali la presenza del narratore esterno è evidente. Ne consegue che la corrispondenza tra lo stile futurista e l'essenza del personaggio – leggerezza e inconsistenza del corpo/ leggerezza e inconsistenza delle parole – è una falsa tautologia. Come si vedrà Perelà è leggero ma tutt'altro che inconsistente; viceversa, le brevi frasi pronunciate dagli altri personaggi sono inconsistenti ma nient'affatto leggere: costituiscono anzi il principale strumento di persecuzione del protagonista.

2.

Il profondo solco che distingue la leggerezza dall'inconsistenza risulta alquanto evidente se si sposta lo sguardo da Perelà agli altri personaggi del romanzo, che si muovono in «un mondo blasonato, con tutti i pezzi al loro posto, incantato e sognante, simile al microcosmo araldico delle carte da gioco».<sup>10</sup> Carte da gioco, dunque prive di spessore, tipi piuttosto che personaggi veri e propri. Tale bidimensionalità, tuttavia, va considerata insieme ad un ineludibile dato di fatto: gli esseri umani sono dotati di un corpo solido e concreto nella sua deperibilità, laddove Perelà altro non è che il risultato delle esalazioni prodotte dal fuoco acceso delle tre vecchie «matri», Pena, Rete e Lama; un addensamento di fumo, un avanzo, uno scarto, spazzatura. Proprio questo è il titolo che Palazzeschi scelse, quattro anni dopo la pubblicazione del *Codice*, per la sua rubrica su «Lacerba», a coronamento di una riflessione iniziata diversi anni prima e maturata proprio nel periodo di stesura del romanzo: i celebri versi di *E lasciatemi divertire* («Farafararafa, / Tarataratarata, / Paraparapapapa, / Laralaralarala! / Sapete cosa sono? / Sono robe avanzate, / non sono grullerie, / sono la... spazzatura / delle altre poesie») appartengono alla raccolta *L'Incendiario*, uscita un anno prima del *Codice*. L'idea palazzeschiana di spazzatura

<sup>10</sup> G. Tellini, *Introduzione*, in A. Palazzeschi, *Tutti i romanzi cit.*, p. XCIV.

è strettamente connessa a quella di leggerezza, dal momento che lo scarto rappresenta l'esito della tensione verso l'essenzialità; nella rubrica lacerbiana l'autore «ci invita a seguire il suo percorso tra le pagine della rivista dove lascia tracce e resti che sono tanti segni di vita. C'è infatti una forma di inconsistenza che permette di restare paradossalmente attaccato al mondo».<sup>11</sup>

Relativamente a Perelà, tuttavia, siamo di fronte a un paradosso, che determinerà peraltro le antitetiche reazioni degli esseri umani nei suoi confronti: egli è il prodotto di uno scarto e, allo stesso tempo, anche il risultato di una combustione funzionale al raggiungimento di una ritrovata essenzialità; è l'incendiario di sé stesso, sostanza inedita, uomo nuovo, come lo definirà durante il processo la marchesa Oliva di Bellonda. Tali caratteristiche, evidenti sin dall'inizio del romanzo, suggeriscono l'accostamento (opportunosamente sottolineato dai critici e ulteriormente alimentato nel corso della narrazione) tra la figura del protagonista e quella di Cristo, l'uomo nuovo dalla doppia natura umana e divina e, dunque, creatore di sé stesso. La parte finale del libro, con il processo e la condanna di Perelà, la salita al monte Calleio e la successiva evaporazione, ricalca in modo troppo evidente la vicenda del Messia per non presupporre un sabotaggio dell'analogia stabilita: del resto, come afferma Curi nel passo citato precedentemente, Perelà «non diventa un apostolo della "leggerezza"», non ha nessuna missione da compiere, la sua esistenza è gratuita e il suo breve passaggio sulla terra non determina alcun effetto permanente. La parodia dell'epopea cristologica è tuttavia lontana dalle intenzioni dell'autore e l'amara ironia sulle dinamiche sociali che traspare dai comportamenti dei personaggi – insensatamente incensatori prima, iniquamente accusatori poi – è una chiave di lettura legittima ma non esaustiva, a mio parere, del romanzo. Ci sono infatti altri elementi che emergono dall'accostamento con la figura di Cristo che non rientrano in questo quadro; vediamo di approfondirli in modo da avere un'idea più completa delle intenzioni palazzeschiane relativamente al suo uomo di fumo. Il libro comincia con un dialogo che sottolinea immediatamente la condizione anomala di uno dei due parlanti:

Pena! Rete! Lama! Pena! Rete! Lama! Pe... Re...La...

— Voi siete un uomo forse?

— No, signore, io sono una povera vecchia.

— È vero, è vero sì, avete ragione, voi siete una povera vecchia, un uomo sono io.

— Voi che cosa siete signore?

— Io sono... io sono... molto leggero, io sono un uomo molto leggero [...].<sup>12</sup>

Leggendo le prime tre battute si potrebbe ipotizzare che il personaggio che pone la domanda sia un po' confuso riguardo alla propria identità per qualche tipo di disturbo mentale o in seguito a qualche trauma; la successiva domanda della vecchia invalida tuttavia quest'interpretazione: chiedendo a Perelà *che cosa è* lascia intuire una

<sup>11</sup> B. Poitrenaud-Lamesi, *Le vertigini scritte*, Aldo Palazzeschi, *Spazzatura, 1915*, in *Rubriche d'autore. Boine, Calvino, Campanile, de Céspedes, Flaiano, Manganelli, Manzini, Morante, Palazzeschi, Serao*, a cura di V. Russi, Manziiana, Vecchiarelli Editore, 2015, p. 97.

<sup>12</sup> A. Palazzeschi, *Il codice di Perelà*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., p. 137.

frattura strutturale rispetto al paradigma dell'umano. Perelà conosce il significato delle parole uomo e vecchia, ma non lo *sa*, non lo ha assaggiato, sperimentato (da qui il suo errore); la vecchia, identificandosi, attiva nel protagonista un processo associativo che gli consente di delineare un'immagine anche di Pena, Rete e Lama, che egli considera le sue madri, per via dei contenuti appresi dai loro racconti. Meno immediata è l'autoidentificazione di Perelà come un «uomo»:

Pena! Rete! Lama! Pena! Rete! Lama! Pe... Re...La...  
 — Ehi, galantuomo, dove andate?  
 — Alla città.  
 — Ci sapete dire un po' che razza di bestia siete?  
 — Io sono... molto... un uomo.  
 — Voi siete poco un uomo, di uomo mi sembra non abbiate che le scarpe.<sup>13</sup>

Da questo dialogo con la scorta del Re emergono i due elementi fondamentali che distinguono il protagonista dagli altri personaggi: la percezione della sua persona, determinata dal suo corpo fuori del comune, e l'uso del linguaggio. Quando Perelà afferma «Io sono... molto... un uomo», vorrebbe in realtà intendere 'io sono molto leggero'; poiché però si rende conto di averlo già detto più volte senza essere stato compreso, cerca di fornire un contenuto diverso, anche per trovare un terreno comune con i suoi interlocutori. Costoro, tuttavia, fraintendono il messaggio, associando le parole «molto» e «uomo», e rovesciano di conseguenza l'affermazione di Perelà, il quale è «poco un uomo» per il semplice fatto di non avere un corpo solido. Questo fattore, che in seguito determinerà negativamente le sorti del protagonista, all'inizio della vicenda lo pone come oggetto della curiosità e dell'ammirazione generale, al punto da essere incaricato della redazione del codice delle leggi della città. Perelà viene visto come un nuovo Messia, colui che non solo stabilisce le regole, ma le scrive, in quanto possessore della parola rivelatrice, del vero linguaggio. È bene sottolineare che questo processo induttivo da parte degli altri personaggi non è innescato semplicemente dal fatto che Perelà è diverso, ma dalla sua specifica eccezionalità, la leggerezza del suo corpo:

Gentili dame, illustri cavalieri qui adunati, io ò l'altissimo onore di annunziarvi, che dietro proposta del Consigli, con Reale conferma, ed approvazione dell'eminentissimo nostro Arcivescovo, l'opera del nuovo Codice per il nostro amato paese è affidata totalmente a questo sapiente, a questo superiore, a questo eccezionale uomo che è Perelà.

Quale uomo di fragili carni e di deboli sensi potrebbe assumere tale opera senza tema di cadere in quelle inevitabili parzialità che inconsciamente ci sono dettate dal nostro sangue, dalle nostre opinioni, dal nostro interesse, dal nostro partito? Quale uomo potrebbe assumere questa grande impresa sicuro di dimenticare di essere anch'egli un uomo e di avere anch'egli da uomo gli stessi interessi di tutti coloro per i quali il Codice è fatto?

“Egli non è un uomo, o meglio, è l'uomo su cui il fuoco è passato purificatore supremo a interrompere, ad annientare l'egoistico lavoro di tutti i suoi sensi”.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Ivi, p. 139.

<sup>14</sup> Ivi, p. 216.

Perelà è dunque un uomo purificato dei suoi sensi e, in quanto tale, partecipa del divino. Come si diceva in precedenza, è lo stesso autore a orchestrare il paragone con la figura di Cristo: Perelà è rimasto nel camino, il suo *utero nero*, per trentatré anni; le sue tre “madri” erano vecchie vergini; durante il processo contro di lui, la marchesa di Oliva di Bellonda pronuncia alcune parole in sua difesa che riecheggiano brani evangelici;<sup>15</sup> nella parte conclusiva, dopo l’evaporazione/ resurrezione del protagonista e la morte della marchesa, compaiono bianche aquile in cielo che sembrano «un popolo nuovo, di uomini nuovi».<sup>16</sup>

Le intenzioni con le quali Palazzeschi ha costruito questo parallelismo tra il suo protagonista e Cristo emergono dal discorso che l’aspirante suicida di Villa Rosa - il manicomio della città – fa a Perelà:

Dio, non sapete che cos’è Dio? Dio è nulla. È la perfezione inventata dagli uomini, essi àno voluto dare una parola al nulla, e l’ànno per conseguenza fatto diventar qualcosa. Come voi, voi siete ancora uomo, voi siete qualche cosa, fumo non è nulla, è fumo, come Dio che non è nulla non può essere nulla se è Dio. Voi potreste essere benissimo un Dio per gli uomini. Essi àno bisogno di un nulla che si possa dipingere sopra la tela e scolpire nella pietra.<sup>17</sup>

Dio è nulla, è una parola vuota ripetuta meccanicamente dal pappagallo della regina (nel capitolo intitolato, appunto, *Dio*); nel momento in cui si incarna in un corpo diventa però «qualche cosa», che pur non essendo pienamente umana partecipa del mondo degli uomini e minaccia pertanto la perfezione attribuita a Dio – che è perfetto proprio in quanto privo di corpo. Questo corpo dunque, per riacquistare la purezza originaria, deve essere soppresso, eliso; e non metaforicamente ma letteralmente, come intuisce il vecchio servitore Alloro, che, novello Lucifero, si dà fuoco per essere come Perelà.

La riflessione su letteralità e metafora, e più in generale sul linguaggio, è evangelicamente intrinseca a quella sul corpo (Dio è logos). Se, come si è visto, le parole di Perelà non vengono comprese, egli, da parte sua, fraintende frequentemente ciò che gli viene detto perché non ha delle cose una conoscenza esperienziale e quindi sociale. Esempio, da questo punto di vista, è il dialogo con il poeta di corte, nel quale l’autore trova anche il modo di irridere certa produzione a lui contemporanea:

La poesia, signor Perelà, è un globo azzurro, il poeta è l’alito che lo gonfia, che lo prepara per la sua ascensione celeste. Qual’è l’arte?

Saperlo gonfiare gonfiare, sino a renderlo trasparente perché esso possa innalzarsi.

— Voi sorvegliarete mentre lo gonfiate, il vostro pallone, che nulla ci vada dentro.

— Eh! Basterebbe un granello della più semplice cosa perché il globo non andrebbe più su. Dentro si deve potere ottenere il vuoto, ecco l’arte del poeta.

Io comporrò per voi un’ode che quanto prima vi manderò pubblicata sulla prima rivista della città.

<sup>15</sup> Ivi, p. 332: «Voi preparate a quest’uomo la stessa pena che date ai ladri e agli omicidi, ma egli è stato nuovo con voi, riuscite almeno ad essere nuovi con lui!»; p. 337: «Vili tutti! Io correrò da tutti i popoli a raccontare come fu condannato un innocente. A tutte le corti, a tutti i regni, come fu consumata questa infamia. E tu, ministro della menzogna, quando ti sarà chiesto ragione della condanna di un innocente, quando ti sarà domandato che ne facesti di quell’uomo [“di quel giusto” nell’edizione successiva], che risponderai?».

<sup>16</sup> Ivi, p. 352.

<sup>17</sup> Ivi, p. 261.

Vi ò portato il mio libro di versi: Ballate Malate.

— E il loro male qual'è?

— Oh, nessuno, stanno benissimo.

— E allora perché dite che sono malate?

— Perché altrimenti nessuno si occuperebbe della loro salute.<sup>18</sup>

Il linguaggio del protagonista e quello degli esseri umani procedono parallelamente senza incontrarsi mai perché quella di Perelà è una letteralità impossibile, insostenibile, iconoclasta. Quando viene rinvenuto il corpo carbonizzato di Alloro, la figlia spiega che l'anziano servitore si era dato fuoco per diventare di fumo anche lui. Nel turbamento generale (espresso con toni da opera buffa, con gli astanti che fungono da coro pronunciando più volte il nome del protagonista), tutti attendono da Perelà, colui al quale hanno affidato il compito di redigere il nuovo codice – il nuovo linguaggio – una spiegazione, una parola risolutiva; ma egli «calmo, sereno, guardava l'uomo ciondoloni e dopo qualche minuto di assoluto silenzio si lasciò sfuggire dalla bocca quasi alitate dolcemente queste tre parole: “voleva divenir leggero”». <sup>19</sup> È questo il punto di svolta della vicenda, il momento in cui l'incomunicabilità dei linguaggi si rivela intrinseca all'inconciliabilità del corpo del protagonista con lo spazio sociale; in questo spazio non è prevista la letteralità tautologica impressa in quell'unica affermazione di Perelà riguardo alla propria identità, in quanto non ammissibile, non conforme a quella di tutti gli altri:

— Avanti, discolpatevi!

— Io sono leggero. — L'aula rumoreggia, si sentono molte voci d'indignazione.

— Ah! Voi volete con questa sola parola gettarci l'ultimo vostro insulto! Volete ancora una volta giuocarci colla vostra malefica colpevole ironia! Voi volete dire che all'uomo più leggero non avevamo affidata l'opera più grave, non è questo che volete dire?<sup>20</sup>

Il capitolo *Il Processo di Perelà* – come altre parti del libro, del resto – è costruito come una grandiosa scena teatrale. Nel dialogo con il ministro della giustizia la natura allotria del linguaggio di Perelà assume una consistenza drammatica che forza la traccia evangelica della conversazione tra Gesù e Pilato. Ciò che segue è una pirotecnica alternanza tra comico e tragico: comiche sono le pene suggerite dai diversi personaggi, dalle parole dei quali – in un geniale rovesciamento dei rapporti tra i linguaggi delineati sin qui – scompare ogni uso metaforico, a sottolineare gli egoismi e le meschinità umane (il banchiere che metterebbe Perelà all'asta, il poeta che lo regalerebbe ai critici, l'esibizionista Contessa Liccio che lo fustigherebbe sulla pubblica piazza). Tragico è il tentativo di difesa di Oliva di Bellonda, che si pone nello spazio dell'aula come il terzo vertice di un triangolo in cui gli altri due sono costituiti rispettivamente da Perelà – messo a tacere definitivamente dopo l'atto d'accusa citato in precedenza – e da tutti gli altri personaggi, eloquentemente descritti in questi termini:

<sup>18</sup> Ivi, pp. 157-158.

<sup>19</sup> Ivi, p. 281.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 322-323.

Si respira già quell'aria vaporosa e umida, orribile ricetta di povere di decrepiti legni, di decrepite tappezzerie, e di fresche esalazioni della vecchia umanità. Riescono talora ad infilarsi con tutta la loro ironia alcune spire di Houbigant, somigliantissime a certi maliziosi risolini femminili, così fini come lame di rasoi. Quel miscuglio che si perfeziona col miscuglio stesso della gente, proprio di certi grandi teatri popolari, di certe aule universitarie, ma che nelle aule della giustizia in giorno di grande processo raggiunge la sua perfezione assoluta. [...]

– Prima che il processo si apra, chi è il difensore dell'imputato? – Silenzio, il ministro fissa Perelà, Perelà dondola ancora impercettibilmente. – Imputato, chi è il vostro difensore? – Silenzio, la compattezza dell'ambiente incomincia a screpolarsi. – Non avete un difensore? Voi avete pure diritto di essere difeso! – Il corpo incomincia la sua screpolatura con qualche rumore. – Ebbene, chi vuole essere il suo difensore? – Le crepe si allargano rumorosamente. – Nessuno risponde? – Alcune si fanno voragini, incominciano a crollare i primi tocchi con frastuono. – Non c'è uno che voglia difenderlo? – È un rotolamento generale di tocchi che alla loro volta rotolano e si disfanno. – E non basterebbe questa prova per firmare già la vostra condanna? – Tutto si disfa, si sgretola, si disperde, l'ambiente è in frantumi.<sup>21</sup>

La folla, costituita secondo la marchesa Oliva da «uomini generati nell'utero sanguigno, usciti come viscidetti dalle contorsioni dei muscoli nel delirio della lacerazione della carne»,<sup>22</sup> è rappresentata anche dall'autore come un unico corpo putrido, che vive tra «decrepiti legni» e «decrepite tappezzerie» nascondendo il proprio disfaccimento sotto abiti e profumi, ma che cede di fronte al corpo del diverso. Questo corpo, tuttavia, si ricompatta attraverso il proprio linguaggio, potere tirannico che respinge la laconica difesa di Perelà, né prevede la presa di parola pubblica da parte di una donna («È pazza! – Le donne non sono ammesse! – Fuori le donne!»).<sup>23</sup>

A questo proposito può essere opportuno recuperare il capitolo *Il Thè* nel quale, come si ricordava all'inizio, le dame di corte si presentano al protagonista. L'unica possibilità per le donne di esercitare il linguaggio è nella sfera del privato; se però il tè è il momento non ufficiale per eccellenza per dialogare nell'ambito della vita di corte, sull'argomento trattato l'autore si concede una licenza significativa: più che dell'amore, infatti, si parla del sesso. Mettere alla berlina la *pruderie* e le ipocrisie sociali è certamente nelle intenzioni di Palazzeschi ma dai racconti delle dame emerge qualcosa di più. Il sesso è associato al potere, in quanto strumento per legittimare l'oppressione maschile nei confronti delle donne; così la bellissima Duchessa Zoe Bolo Filzo, seduttrice seriale, motiva le sue azioni:

Vedete signor Perelà, tutte queste mie buone amiche nella foga di concedersi a tutti non si riserbano un istante per studiare i loro piani, e rimangono quasi sempre avviliti, disgustate, vittime della brutalità degli uomini. Bisogna invece che essi rimangano vittime del nostro capriccio.

La loro vita si può esplicare sui più svariati campi d'azione dove possono liberamente esercitare ogni loro attività, noi, ci hanno ristrette in un unico campo, benissimo, e noi li aspetteremo su quello.<sup>24</sup>

Il sesso è però soprattutto associato alla violenza, che rappresenta un elemento costante nei diversi racconti, come se fosse una conseguenza inevitabile delle

<sup>21</sup> Ivi, pp. 319-321.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 331-332.

<sup>23</sup> Ivi, p. 321. Sull'argomento segnalo una recente pubblicazione della studiosa inglese Mary Beard (M. Beard, *Donne e potere. Per troppo tempo le donne sono state messe a tacere*, Milano, Mondadori, 2018), che illustra come l'esclusione delle donne dal discorso pubblico sia funzionale alla costruzione dell'identità maschile.

<sup>24</sup> Ivi, p. 171.

relazioni sociali e persino dell'amore sensuale. Accanto alle storie che illustrano come il corpo femminile sia sostanzialmente funzionale al desiderio maschile (Donna Maria Gioconda Di Cartella, Carmen Ilario Denza e la Marchesa Oliva di Bellonda), vi sono infatti esempi di desideri deviati (zoofilia, necrofilia, esibizionismo), in qualche modo indotti dalla struttura sociale, o di amori fondati sulla comune diversità dei corpi che costituisce motivo di emarginazione (è il caso di Donna Giacomina Barbero di Rio Bo). In nessun caso il sesso è liberazione, riscatto o semplicemente piacere; al contrario, inasprisce i preesistenti rapporti di potere. Laddove esiste un corpo diverso da quello maschile convenzionalmente previsto, esiste un esercizio violento del potere. Lo strumento attraverso il quale il potere si alimenta e si legittima è, come si è visto sin qui, il linguaggio, costruito su quel corpo maschile. L'autore, posizionando *Il thè* subito dopo *L'utero nero* all'inizio del libro, indica già il percorso che Perelà sarà, suo malgrado, costretto a percorrere, in quanto corpo non previsto. Nel romanzo ci sono altri due personaggi maschili non convenzionali: il principe Zarlino e Iba. Zarlino, il pazzo volontario, svela la relatività della follia con la sua scelta volutamente paradossale di rinchiudersi nel manicomio di Villa Rosa; in una società normalizzata e normativa, egli è l'individuo che ha trovato il contesto idoneo per esprimersi, ma solo perché non è davvero pazzo. La casa di cura non costituisce un rifugio da un mondo iniquo e violento, ne ricalca anzi la struttura e le movenze, dall'esasperata ritualità religiosa alla violenza sui corpi (viene continuamente riproposta la minaccia di essere legati per ristabilire l'ordine nella comunità). È interessante osservare, a questo proposito, che per Zarlino la modalità di espressione privilegiata è la teatralizzazione, la messa in scena:

Mi piace di spogliarmi nudo innanzi a tutti, poi sono re, sono fabbro, sono ragno, sono tavola, sono il sole, sono la luna, sono tutto quello che mi fa piacere. Una notte fui cometa, fra le due torri della villa era appesa la mia coda di tela d'argento illuminata da appositi riflettori elettrici, rimasi lassù un'intera notte, e mi sentii veramente cometa, io non fui più uomo, nulla, fui astro.<sup>25</sup>

A Villa Rosa il pazzo volontario ricorre al trucco esattamente come gli uomini che vivono in società; la sostanziale differenza consiste nella consapevolezza di questa operazione e nella libertà di non conformarsi ad un unico modello prestabilito, al punto di poter essere anche «non più uomo». Camuffarsi per Zarlino significa sperimentare altre condizioni, altre forme di sé stesso; si tratta di un espediente che svela, che fa emergere qualcosa di nascosto, grazie alla mancata censura garantita dalla follia. Nella società umana invece (lo si è visto in uno dei brani citati dal *Processo di Perelà*) il trucco serve a coprire il corpo, a nascondere la decomposizione e la finitudine. Il discorso dell'aspirante suicida a Perelà riguardo a Dio, ricordato in precedenza, prosegue in questo modo:

Essi [gli uomini] non muoiono mai, e considerano la morte come un caso eccezionale. Quando ànno un morto a mano non la finiscono più, fanno vomitare i sassi, lo girano, lo rigirano, lo portano a spasso lo posano, lo ripigliano su, lo posano ancora, è un'indecenza credetemi, ne aspirano le fetide esalazioni con tutta la voluttà dei loro sensi, e non si stancano mica a cullarselo sulle spalle, e non si seccano mai la gola di

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 265.



gridargli attorno. Gli è che sono nati carcassa, caro signor Perelà, e sentono già dalla nascita il fetore del morto venir fuori dal loro corpo, e si ricuoprono di cenci color del cielo e delle rose, si soffocano di fiori e d'incensi né più né meno come si fa nei cimiteri, e il bello è che il puzzo lo sentono di più. Quando poi uno di essi muore, ecco la cuccagna, gli si stringono tutti addosso bene bene, e si assicurano così che il fetore che annebbia l'aria è tutto di quello morto, e gli si accerchiano quanto più che sia possibile, anzi, se lo pigliano su, e via in giro per parteciparne l'esalazione al prossimo, e si gonfiano, si gonfiano in una loro espressione soddisfatta, sentite, essi dicono con quella loro faccia, sentite questo orribile fetore che noi andiamo portando in giro? Questo sconcio che attossica l'aria? Sentite che riprovevole cosa? Ebbene non siamo mica noi sapete, è costui che abbiamo qua sopra, è lui, è lui solamente!<sup>26</sup>

Il corpo umano, una volta privato dei profumi e dei «cenci color del cielo e delle rose», non è altro che un ammasso di carne putrida. Iba, l'altro personaggio maschile del romanzo specificamente connotato in quanto diverso da tutti gli altri, corrisponde esattamente a questa descrizione: entrando nella cella dove è rinchiuso, inizialmente Perelà non riesce a distinguere nulla per la scarsità della luce fin quando «poco a poco si avanzano, come da una nube che si dilegua, i contorni di un involucro che solamente con molto stento si può riconoscere per un involucro umano»<sup>27</sup>. La vicenda di Iba è in qualche modo profetica di ciò che accadrà anche a Perelà. Egli è stato rinchiuso dopo essere diventato re, grazie a una legge che prevede che la carica sia assegnata a chi avrà donato più ricchezze alle casse dello stato. Incredibilmente, il più famoso ubriacone della città, colui che vive ai margini della società, è riuscito ad accumulare un tesoro, che mostra con «mosse infantili», «come un fanciullo che giuoca colla sabbia sulla spiaggia del mare»<sup>28</sup> agli increduli astanti, disgustati dalla sua sola presenza. In questa scena Iba è presentato come un malizioso buffone che frantuma con il suo corpo immondo un solenne cerimoniale; la sozzura del denaro e del potere, significativamente associati, viene trasferita dall'autore sulla persona dell'ubriacone ma gli abitanti della città colgono, naturalmente, il paradosso anziché l'analogia, tanto da trovare subito un espediente per destituire lo sconcio re. Iba, come Perelà, non può difendersi perché al suo corpo privo di trucchi manca anche quello più importante, quello che, come si è visto nella scena del processo, tiene insieme la società, vale a dire il linguaggio:

Iba, l'alcolizzato, notissimo in città, il più famoso ubriacone, *l'uomo a cui l'alcol aveva a poco a poco ingrossata la lingua fino a impedirgli di parlare*, il lazzo dei monelli nella strada e di tutti gli ubriaconi nelle più immonde bettole, l'uomo che la mattina i vigili raccoglievano per le vie come uno sconcio ammasso di lordura...<sup>29</sup>

La differenza tra Iba e Perelà consiste nel fatto che il primo irride e provoca intenzionalmente la società che lo ha emarginato, con la piena consapevolezza che il suo corpo osceno è lo strumento più efficace a questo scopo. Durante la sfilata dell'incoronazione (altro momento solenne e rituale) si presenta sfacciatamente privo dei simboli regali e accompagnato invece dal suo bicchiere; gli abitanti della città, rintanati dietro le finestre chiuse, replicano in questo modo:

<sup>26</sup> Ivi, pp. 261-262.

<sup>27</sup> Ivi, p. 247

<sup>28</sup> Ivi, p. 249 e 250.

<sup>29</sup> Ivi, p. 248. Il corsivo è mio.

Ecco che da una finestra viene giù un grosso involucro che va ad infrangersi proprio sulla testa del nuovo Re: merda!

Allora, da tutte le finestre di tutte le case di tutta la città piovve su di lui nelle più svariate maniere la stessa cosa! [...] Signor Perelà, non solo uomini, né fu affidata una tale impresa ad apposite persone di servizio, ma i primi gentiluomini della città lasciarono andare di propria mano il loro fardello, e si videro piccole mani bianche, delicate, sporgersi dalle finestre e gettare un loro fagottino ben confezionato di detta cosa.<sup>30</sup>

La scena descritta, con la rabbiosa risposta della folla - bambini compresi -, è molto simile a quella presente nella parte finale del capitolo *Perché?*, nel quale il protagonista, percependo la crescente ostilità della corte nei suoi confronti, decide di lasciare la città. Qui, nel frattempo, la sapiente strategia dei membri del Consiglio di Stato riesce a sobillare la folla contro Perelà: per dar conto dell'inasprirsi della collera generale nei suoi confronti, l'autore per la prima e unica volta nel romanzo segnala la sua presenza («Quello che fu detto è impossibile qui riportare»)<sup>31</sup>, con una modalità narrativa che utilizzerà molti anni dopo anche ne *Il Doge*. In questo capitolo e nel successivo, *L'indisposizione di Perelà*, viene concesso uno spazio inconsueto alle riflessioni del protagonista, che non con comprende la reazione degli uomini e sconsolato decide appunto di allontanarsi, con grande sollievo della corte e di parte della folla, per le quali la pavidità prevale sul desiderio di vendetta. Salendo sulla collina, Perelà percepisce di nuovo la propria leggerezza, minata dalla gravezza esalata dalla città («laggiù io acquisterò tante belle qualità, ma finirò per perdere la mia qualità migliore, forse la sola vera qualità: la mia leggerezza»)<sup>32</sup>; ciononostante, senza sapersi spiegare il perché («Perché sono ritornato? Che cos'è dunque questa terra che mi à attratto un'altra volta nel profondo delle sue insenature, nel freddo delle sue valli?»)<sup>33</sup> decide di tornare indietro. È a questo punto che si assiste a una reazione per molti versi analoga a quella nei confronti di Iba, che vale la pena citare integralmente:

Alla porta le guardie del dazio lo guardarono insolentemente e appena fu passato gli rivolsero parole di disprezzo ch'egli non poté bene afferrare, la prima persona che incontrò, una donna, quando gli fu vicino fece ad alta voce «phue!» e si scostò da lui come se fosse stato preso da un male contagioso. E tutti incominciavano a farsi alle soglie e alle finestre riempiendo il suo passaggio di gesti e parole banali, di insulti, di grida di sdegno e di disprezzo.

Un fanciullo che si trovava nel mezzo della via gli si fece vicino e gli dette una spinta alla quale Perelà barcollò ripetutamente sulle scarpe e andò a battere poi nel muro; allora il fanciullo, raggiante di incosciente malvagità per il colpo riuscito, gli tornò presso e con un'altra spinta lo gettò dall'altro lato della via, e corse allora un altro fanciullo ad aiutare il compagno nell'opera, e se lo sbalottarono dall'uno all'altro, eppoi un altro eppoi un altro ancora, ne fecero come un giuoco, uno di quei palloni pieni di gas, che si manipolavano dall'uno all'altro gridando ridendo follemente. E in breve furono tanti, un nuvolo, uno più perfido dell'altro, uno più accanito dell'altro nel giuoco. Perelà in mezzo livido, umiliato, senza difesa contro lo sciame terribile, si sentiva travolgere dai piccoli urti, e le grida, le risa gli ferivano il cuore. Alle finestre, alle porte delle case nessuno inveiva più, tutti ridevano sconciamente, fino a smascellarsi, e la flotta dei bambini aumentava, incalzati e punzecchiati dai grandi a non lasciar finire l'indovinato giuoco, e Perelà in mezzo piangente, avvilito nella più atroce maniera guardava i grandi mentre veniva così ferocemente travolto dai piccoli, e il suo sguardo pietoso pareva dire: «perché?». Perché nessuno corre a difendermi? Perché nessuno

<sup>30</sup> Ivi, pp. 251-252.

<sup>31</sup> Ivi, p. 301.

<sup>32</sup> Ivi, p. 305.

<sup>33</sup> Ivi, p. 314.

viene a liberarmi da queste piccole mani spietate quanto le più grosse del più grande nemico? Ora lo rotolavano a terra, lo rialzavano, e tutti ridevano rumorosamente oscenamente, nessuno s'intrometteva, anzi, tutti facevano bene largo nella via perché l'infantile masnada fosse libera di compiere la sua strage intera. Egli era alla gogna, e quale terribile gogna, la più umiliante che a uomo sia mai toccata! Impotente di difendersi tra un nuvolo di testine ricciute, di squilli argentini di voci. Ce n'era uno che avrà avuto appena appena tre anni con un suo lungo stecco in bocca a guisa di sigaro rideva, rideva, si avvicinava a dare la sua spinta con una serenità di espressione angelica, e stringendo sempre fra i suoi dentini lo stecco, rideva... La scena fu delle più umilianti che a un uomo sieno mai toccate, le piccole teste inconsce avevano inconsciamente trovata la maniera più orribile, più feroce, per umiliare un uomo. E tutti intorno ridevano sconciamente alle porte, alle finestre, senza scomporsi, «bene! bravi!» gridavano quando la ferocia degli insetti raggiungeva il culmine, per aizzarli sempre di più. E l'uomo naufrago là in mezzo abbandonato, passava dall'uno all'altro sbalottato, avvilito, assolutamente impotente a difendersi per la sua estrema leggerezza contro uno solo dei fanciulli, divenuto il gioco più ridicolo nel mezzo della via, e l'espressione piangente della sua povera faccia diceva «perché? perché?».<sup>34</sup>

Mi sembra non sia stato sufficientemente sottolineato che ciò che viene descritto in questa scena è uno stupro. Uno stupro di gruppo<sup>35</sup> perpetrato dagli esseri umani più innocenti, i bambini, incoraggiati dal perverso linguaggio degli adulti. La sintassi del brano (una paratassi insistita, esasperata), contribuisce ad accentuare la drammaticità della scena e l'irrazionale aggressione subita dal protagonista, ma ciò che più colpisce sono le quattro occorrenze della parola «uomo» riferita a Perelà, tutte concentrate nella parte finale e più tragica della violenza. Le prime due, incastonate in frasi quasi identiche («Egli era alla gogna, e quale terribile gogna, la più umiliante che a uomo sia mai toccata!»; «La scena fu delle più umilianti che a un uomo sieno mai toccate»), e la terza («avevano inconsciamente trovata la maniera più orribile, più feroce, per umiliare un uomo»), tutte associate all'idea di umiliazione, lasciano intendere che ciò che sta capitando, sia pure simbolicamente, a Perelà non è mai accaduto – o è accaduto raramente – a un individuo di sesso maschile (giacché le donne, sfortunatamente, sono piuttosto abituate a questo genere di violenza). Per la quarta occorrenza («l'uomo naufrago là in mezzo abbandonato») pare invece maggiormente pertinente l'accezione di «uomo» come 'essere umano', dato nient'affatto scontato relativamente al protagonista, la cui anomala umanità viene continuamente messa in dubbio.<sup>36</sup> Perelà non è una donna, ma è un uomo non convenzionale, e come le donne dunque ha un corpo (e un linguaggio) esposto alle sopraffazioni del corpo (e del linguaggio) dominante. Egli è «assolutamente impotente a difendersi per la sua estrema leggerezza», preda del furore osceno («tutti ridevano sconciamente, fino a smascellarsi»; «tutti ridevano rumorosamente oscenamente»; «tutti intorno ridevano sconciamente») di una folla che, deposti i trucchi, rivela tutta la propria lordura fisica e morale, in un clamoroso ribaltamento del concetto di umanità.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 307-309.

<sup>35</sup> Forse suggerito a Palazzeschi da *Lo stupro delle negre* collocato (con tutt'altra intenzione) da Marinetti in apertura di *Mafarka il Futurista*, uscito l'anno precedente.

<sup>36</sup> Questi sono solo alcuni esempi di come gli uomini percepiscono Perelà: «Ma quello non era un uomo sapete?» (p. 138); «Ci sapete dire che razza di bestia siete?» (p. 139); «Non dev'essere mica un uomo sapete» (p. 143); «volsi vedere coi miei occhi che razza di bestia fosse» (p. 287); «È il figlio di Satana!» (p. 291); «questo è un coso di fumo che non sente nulla, come se fosse di mota» (p. 292). Tutte le citazioni sono tratte da A. Palazzeschi, *Il Codice di Perelà*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit.

Nella città – di cui Perelà avverte l'estrema pesantezza osservandola dall'alto – la leggerezza non può che occupare una posizione subalterna, che la pone in una condizione di estrema fragilità. L'idea di fragilità è strettamente connessa a quella di spazzatura, essendo quest'ultima un avanzo, uno scarto separato da un corpo unico dominante (in quanto scelto, conservato) e pertanto apparentemente non autoconsistente. La creazione del personaggio di Perelà rappresenta la smentita di Palazzeschi a questa presunta non autoconsistenza, che viene denunciata per quello che è, un abuso del corpo dominante su tutti i corpi diversi da esso, resi fragili dal perpetuarsi di tale abuso. Proprio nella rubrica *Spazzatura* figura una lettera al pittore Carlo Carrà nella quale appare evidente come l'autore sconti personalmente la diversità e la fragilità indotte dal virilismo dominante. A Carrà, che nel suo scritto lacerbiano *Sul passatista Prezzolini* aveva affermato: «Se Prezzolini parla d'arte, si tocchi chi può»,<sup>37</sup> Palazzeschi replica in questo modo:

Carro Carrà,<sup>38</sup>

Sai? Io non mi sono toccato. Ah! Malignaccio! No, non è per la ragione che ti detta la tua malignità, io non mi sono toccato per paura, li voglio avere proprio sani, e vergini di tocco quando parlerà d'arte qualche altra persona che tutti e due bene conosciamo.

Un mio valoroso amico affermò al pubblico d'Italia, l'anno passato, di averli duri come quelli delle statue, ecco, quest'anno io dico a te in gran confidenza di averli delicatissimi, il più fino cristallo della più fine conteria di Murano. Però li porto con una disinvoltura meravigliosa. Addio! Il tuo amico  
PALAZZEEEEEEESCHI.<sup>39</sup>

Perelà è l'ennesima trasfigurazione di Palazzeschi, evoluzione di un'immagine di sé stesso che prende forma ben prima dell'esperienza futurista. L'uomo di fumo è il Principe Bianco di *Lanterna* uscito dal suo luogo protetto, la «cella di candido marmo»; è una delle Fanciulle bianche che hanno oltrepassato il cancello che le rinchiude ne *I cavalli bianchi*; è il poeta che ha varcato la soglia della sua *Casina di cristallo* e, finalmente, è anche l'Incendiario che è stato rinchiuso in prigione per questo.

<sup>37</sup> La vicenda è ricordata da B. Poitrenaud-Lamesi nel già menzionato *Le vertigini scritte*, Aldo Palazzeschi, *Spazzatura*, 1915, in *Rubriche d'autore*, cit., p. 97.

<sup>38</sup> *Ibidem*: «A proposito di “Carro Carrà” [...] notiamo che Palazzeschi risponde con ironia scherzosa al libro di Carlo Carrà firmato Carrà – con tre r e due accenti sulla a – intitolato *Guerrapittura* nel quale quest'ultimo appoggia la campagna interventista».

<sup>39</sup> A. Palazzeschi, *Spazzatura*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., p. 1314.

Dario Tomasello

## Pascoli, D'Annunzio: due foto

In un ideale campo/controcampo del travagliato dialogo tra Pascoli e D'Annunzio, la dinamica performativa,<sup>1</sup> disegnata sulla silhouette sempre più ingombrante del proprio corpo, traduce il senso di una schermaglia il cui palio è rappresentato dall'eredità della funzione vaticinante carducciana. L'efficacia dell'autoritratto, a lungo ricercato dai due poeti, nella misura della modernità del ruolo identitario del poeta che non può e non sa accontentarsi dell'efficacia esclusiva del proprio discorso lirico, chiama in causa molti altri attori, protagonisti e comparse, di un affollato *milieu* otto-novecentesco.

Il quadro che se ne ricava esibisce uno scorcio cruciale in cui il dibattito intellettuale comincia ad essere affrontato con mezzi non meramente letterari di auto-rappresentazione.



---

<sup>1</sup> L'idea di uno studio performativo della letteratura trae alimento dal *performative turn*, così pervasivo negli ultimi anni e capace di incrociare molti altri orizzonti epistemologici della nostra epoca: da quello mediologico a quello cognitivista, tanto per fare solo alcuni esempi. In termini di impatto sul tempo che stiamo vivendo, secondo Jon McKenzie, la performance sarà per il XXI secolo quello che la disciplina è stata per il XX secolo (*Perform or else: from Discipline to Performance*, Routledge, London, 2001). Manca, specialmente in Italia, una monografia metodologica che faccia il punto complessivo sulla questione dal punto di vista letterario. Tuttavia, sul versante dei contributi usciti negli ultimi anni, cfr. *Performance e Performatività*. Atti del VI Convegno (Messina, 18-20 novembre 2010) della COMPALIT (Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura), in «Mantichora», 1, dicembre 2011 ([www.mantichora.it](http://www.mantichora.it)); Fabrizio Deriu, *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012; Id., *Mediologia della performance. Arti performative nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze, 2013; Dario Tomasello, *Menti letterarie o letteratura della mente? Una questione performativa*, in *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, a cura di Giuseppe Lo Castro, Elena Porciani Caterina Verbaro, ETS, Pisa, 2014, pp. 77-84. Per quanto riguarda il rapporto tra letteratura e azione, ancora prezioso è il pamphlet di Emanuele Trevi, *Il viaggio iniziatico*, Roma-Bari, Laterza, 2013 (su cui si è interrogato utilmente Andrea Rondini, *Emanuele Trevi e la teoria iniziatica della letteratura*, in «Enthymema» XI 2014, pp. 138-167). Per finire, va segnalato il numero monografico di «Testi e linguaggi» (9/2015): *Dimensioni del performativo*, a cura di Flora de Giovanni e Lucia Perrone Capano.

C'è una foto del 1903, molto nota (e oggi conservata nell'Archivio di Casa Pascoli a Barga), in cui il poeta, nell'orto della dimora di Castelvecchio appoggiato a un tronco, fuma la pipa. Ha quarantotto anni, è nel pieno del suo vigore e della sua affermazione personale (insegna finalmente, non distante da Barga, a Pisa, e ha appena pubblicato i *Canti di Castelvecchio*). Un po' sembra un gentiluomo di campagna, un po' un erudito ritratto nel momento di massimo comfort nel suo *buen retiro*.

La foto è chiaramente il risultato di un'intenzione del poeta maturo di dichiararsi padrone del suo spazio, felicemente a proprio agio nel contesto che si è scelto (che lo ha scelto), lontano dagli sguardi indiscreti, dai *rumors* dei salotti fiorentini e romani. Tuttavia, lasciamo che, per un istante, un dubbio invada la consistenza compatta di quel quadretto idilliaco, insinuando come, in realtà, da qualche altra parte, si stia svolgendo una tenzone capace di turbare la serenità di quello sguardo sornione in macchina. Una tenzone che coinvolge Carducci e D'Annunzio<sup>2</sup> e che turba la solitudine solida, apparentemente senza crepe, del poeta romagnolo.

Quella che si gioca è una partita delicatissima in uno scenario ulteriormente complicato dalla presenza di comprimari, comparse, figure di passaggio (soprattutto muliebri) destinate a rilanciare di continuo la posta. Pascoli vorrebbe, ma non può. Che cosa? Il successo mondano? Il riconoscimento unanime e vezzoso delle svenevoli dame della società italiana post-risorgimentale? Lo scettro ponderoso del padre putativo Carducci?

La risposta rimossa a questi quesiti scatena nella stagione della maturità del poeta una strategia retorica, sapientemente costruita all'insegna della rivendicazione del proprio appartamento, della propria schiva scelta di campo. Una scelta di campo contrassegnata dalla presenza tenace di due termini (la *gloriola* e la *gloria*), convocati a riassumere, secondo una misura manicheista, la *Stimmung* pascoliana.

Questo reiterato anelito non al successo mondano, ma, viceversa, alla presenza duratura presso la memoria dei posteri, trova una sua palese affermazione nelle pagine conclusive del *Fanciullino*:

La gloriola non è per te fanciullo! La poesia pura, quando si legge, fa che il lettore volgare dica: Come si potrebbe far meglio e più! È vero che codesta è illusione d'ornatista... E io penso ai panforti fiorati che sono tanto più belli, e si contemplano così a lungo; ma finalmente gli ornati si gettano e si mangia il panforte solo. Tuttavia ricòrdati, anche per via di questo esempio fanciullesco del panforte fiorato, che generalmente si ammira e loda quel che sta sopra non quello ch'è sotto. Ricòrdati che la poesia vera fa battere, se mai, il cuore, non mai le mani.<sup>3</sup>

Quello della gloriola è un riferimento, guarda caso, di provenienza carducciana,<sup>4</sup> e presente in modo ostinato in tutto l'itinerario pascoliano.

<sup>2</sup> Cfr. Dario Tomasello, *'Geremiadi' del vate. Carducci, Pascoli, Ojetti e la breve storia di una polemica*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», 2007, n. 2, pp. 85-93.

<sup>3</sup> Giovanni Pascoli, *Il fanciullino*, in *Pensieri e discorsi*, Bologna, Zanichelli, 1907, p. 60.

<sup>4</sup> Giosuè Carducci, *Lecture del Risorgimento italiano, scelte e ordinate (1749-1870)*, Bologna, Zanichelli, 1897: «Per la prima serie di queste Letture, il dottor Giuseppe Lisio tradusse ciò che Santorre Santarosa lasciò scritto in francese e ciò che del Santarosa scrisse Vittorio Cousin. Nella seconda serie, per la geografia militare e politica della penisola da un capitolo delle "Campagnes d'Italie" di Napoleone Bonaparte mi valse d'una traduzione del colonnello Francesco Sclavo. In tutte e due le serie, per la scelta, per la revisione, per la traduzione d'ogni altro che vi occorra originalmente francese,

L'episodio in questione, nonostante il disappunto nei riguardi del «lettore volgare», già rivela con malcelato disagio una certa ansia da prestazione, l'urgenza di ammaestrare, di istruire, di svolgere insomma quel ruolo di guida della nazione e delle coscienze al quale egli ha sempre segretamente aspirato.<sup>5</sup>

In questo come in altri testi, l'esplicito disinteresse per una subitanea fama somiglia tanto a un *escamotage* per i recenti fallimenti patiti nel cimento da retore (era ancora fresco il ricordo dell'esito infelice della conferenza fiorentina dedicata, il 24 marzo del 1896, a Leopardi e poi pubblicata, il 29 marzo, col titolo *Il sabato del villaggio*, sul «Marzocco»):

Non mi vogliono più a Firenze! Capisco che quella volta non fui felice. Ma senta: ero terrorizzato da un monito fattomi lì per lì dal *Magister Conferentiarum* Guido Biagi, che mi aveva detto: Badi di esser breve, se no gli uditori escono a mezza conferenza... Sicché leggevo a precipizio, senza colore. E poi lo stesso *Magister* me ne fece fare un'altra. Io avevo proposto "Giacomo Leopardi fanciullo" ossia sino al 15. E volevo quindi parlare solo della sua educazione, del suo *clima* domestico, delle prime idee e dei primi sentimenti rimasti indelebili in lui – povero fanciullo senile – Il *Magister* non volle quel titolo e mi mise in grande imbarazzo dovendo parlare di Giacomo Leopardi *tutto* e di tenermi ai confini del 15. Basta: spero di essere più felice il 14 marzo, a Roma, dove leggerò sulla «Ginestra» invitato da quei bravi studenti. Se ella fosse quel giorno a Roma, non tralasci di venire a riscontrare quali progressi abbia fatto in quella difficile arte che ella apprezza poco... e bene a ragione.<sup>6</sup>

Sovrapponendo, per un breve momento, al *milieu* salottiero dell'Italia umbertina, l'istantanea inaugurale del Pascoli buon fattore nella pacifica magione acquistata con così tanto sacrificio, non si dura fatica nel verificarne l'abissale straniamento. E non è nemmeno casuale che il poeta, nel commemorare le proprie sconfitte oratorie toscane, abbia scelto una pietosa madonna fiorentina, Emma Corcos, in grado di confidare devotamente nel mito pascoliano:

---

mi aiutò l'opera illuminata e amorevole del dottor Alberto Bacchi della Lega. Gli ringrazio: e anche ringrazio fin d'ora quei discreti che volessero sovvenirmi di consigli e suggerimenti, d'emende e aggiunte, per una possibile seconda edizione. - Intorno questa prima ho lavorato due anni con grande soddisfazione dell'animo. Alcuno, forse benevolo, si compiange, come d'un segno dello scadimento dei tempi e dell'oscuramento degl'ingegni, di questo attendere d'un poeta a scelte di storia. Grazie. Troppi versi ho io fatto, e troppo poco ne sono contento: vorrei avere adoperato meglio il mio tempo, e tutta la gloriola, se pur gloriola v'ha, del mettere insieme sillabe e rime abbandono volentieri per le ore di sollevamento morale e di umano perfezionamento che procura ai bennati la rivelazione di un'anima grande, la narrazione di un fatto sublime, l'esposizione di pensieri superiori al senso e all'immediatezza utile e pratica. Niente è sì esteticamente bello come la devozione e il sacrificio d'un uomo alla libertà alla patria a un'idea: niun dramma parve a me sì commovente come il delirio di Camillo Cavour moribondo, niuna epopea sì vera e splendente come le battaglie di Calatafimi e Palermo, niuna lirica sì alta come il supplizio di Giuseppe Andreoli, di Tito Speri, di Pier Fortunato Calvi. Con tali sensi mettendo insieme queste Letture mi sentivo anche rivivere in tempi migliori; e non pensai in principio o solo alle scuole, pensai a tutte le famiglie italiane, a tutta la gioventù della patria. Ma, dico vero, fui tocco di dolce gratitudine, e parvemi la migliore approvazione del mio concetto (il premio alla fatica l'ebbi da me stesso e in me stesso), quando il ministro dell'istruzione pubblica Guido Baccelli presentò e raccomandò alle Scuole il mio libro. [...]: (Bologna, 20 settembre 1896)

<sup>5</sup> «Il Pascoli che sappiamo a memoria, il Pascoli della maturità, è un poeta-attore, un poeta che per esprimersi ha bisogno d'impostare la voce, di farsi piovere addosso le luci giuste, di mettere tra sé e il mondo una distanza studiata, calcolata, nebbiosa quel tanto che non escluda la limpidezza, quel velo d'infinite e impercettibili mediazioni che allontani le cose ma le faccia risplendere come nuove», Cesare Garboli, in Giovanni Pascoli, *Poesie e prose scelte*, Milano. Mondadori, 2002, p. 259.

<sup>6</sup> Lettera a Emma Corcos datata Messina 2-3 marzo 1898, in Giovanni Pascoli, *Lettere alla gentile ignota*, a cura di Claudio Marabini, Milano, Rizzoli, 1972, p. 48.

Lei, amico, si persuada di questo, non appartiene più a nessuna categoria: il Pascoli è il Pascoli; è un'aquila, non un aquilotto, è la gloria, non la *gloriola*.<sup>7</sup>

Il dialogo tra i due si muove, è chiaro, all'insegna di una complicità sentita («la gloria, non la *gloriola*», dice la Corcos). D'altra parte, il vocabolario della poesia dello scrittore di San Mauro trova in questo spazio fintamente confidenziale, e nel tempo sospeso dell'attesa corrispondenza, un riflesso sorprendente.

Si tratta, quasi, di un laboratorio in cui il vate mancato sperimenta effetti del suo carisma su un considerevole prototipo della borghesia dell'Italia post-unitaria,<sup>8</sup> così appassionatamente impegnata negli ozi letterari:

Gentile signora Incognita,  
nessuna gioia maggiore, anzi nessun'altra gioia è serbata al povero scrittore italiano, che quella che io ho avuta da lei. Sorprendere una conversazione sul fatto vostro e sentire che non si dice male, anzi si dice molto bene di voi... non c'è cosa più dolce. Quando poi chi dice questo bene è una signora, e una signora di tanto spirito, di tanta finezza, di tanta profondità, di tanta cultura! [...] Io voglio con lei difendere l'unica mia cosa che io abbia lodata, l'unica dalla quale mi tenga e che perciò ho dedicata al più spirituale dei miei amici. Senta: *temporibus illis* io sentii dal Carducci considerare come un'appiccatura le due ultime strofe del Cinque Maggio. Lì per lì, assentii; poi rileggendo, mi cambiai del tutto. Quella solenne invocazione era, per credenti e miscredenti, la conclusione sublime, gravemente intonata, del canto pieno di passione. Ma non bisogna pronunziarla (intendo, *nell'anima*) con uno scoppio di voce, alzando il tono, ma invece abbassandolo. Provi. Così (fatte le debite proporzioni) è nei "due fanciulli".<sup>9</sup>

È come se la differenza, e la distanza, dal proprio modello Carducci, amato e odiato (e infine ripudiato, ma non del tutto rimosso), si giocasse anche sul divario che separa l'urlo dal consiglio sommesso, dalla fascinazione del sussurro. L'ultimo scorcio della missiva esaminata è, a tal riguardo, un saggio straordinario del modo di procedere della coscienza pascoliana: dall'accertamento dell'autorevole giudizio carducciano alla sua abiura il passo è breve e viene misurato anche dalla pronuncia intima del verso. In realtà, la diffidenza nei confronti del maestro era già emersa, in uno di quei rari contesti in cui a Pascoli era stato concesso il rivelarsi a una platea autenticamente mondana, praticamente omologa a quella delle già citate infelici conferenze (ovvero il pubblico delle interviste ogettiane). In quel caso, secondo una sorvegliatissima tattica, il poeta romagnolo si sarebbe comodamente allineato a Gabriele, in una provvisoria, quanto intrigante, funzione anti-carducciana:<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Lettera di Emma Corcos, datata Firenze 16 marzo 1905, ivi, p. 200.

<sup>8</sup> «È la società che s'inchina all'astro declinante del Carducci e fruga, pur sinceramente scandalizzata, nell'avventura galante del D'Annunzio della Capponcina, e brulica di lingue maliziose, nel fondo assai più proclive all'incenso che al graffio della critica. È un mondo in cui il gusto della tradizione e quello della mondanità si fondono, e brividi religiosi, patriottici ed estetizzanti nutrono un medesimo sentimento», Claudio Marabini, *Pascoli e la gentile ignota*, ivi, p. 13.

<sup>9</sup> Lettera datata Castelvecchio di Barga 27 giugno 1897, ivi, p. 39.

<sup>10</sup> La soddisfazione grossolana conseguita nel proprio orticello sembra di gran lunga preferibile all'altare del magistero di Carducci, tanto più che, giusto per complicare il quadro, quest'ultimo non ha nessuna intenzione di cedere il testimone («Ma che vuole egli? Come la pensa? Secondo me, egli vorrebbe che, morto lui, si abolisse carta e inchiostro e letteratura e poesia e tutto», scrive Pascoli il 10 aprile 1895 a De Bosis, sfogando la sua rabbia contro il proprio maestro), in *Carteggio Pascoli-De Bosis*, a cura di Maria Linda Ghelli, Bologna, Pàtron, 2007, p. 44. E ancora, alcuni anni dopo: «Certo l'insistere di tanti sulla mia scolaraggine rispetto al Carducci, finisce per dispiacere, pur non tanto, perché io stesso ne ho testimoniato. Mi dispiace, alla lunga, non vedere, non aver visto mai, un cenno da parte di lui, di ricordarla e gradirla. Tutti credono di sapere in Italia che l'uomo ch'egli reputa più degno di sé, è il d'Annunzio; e che l'alunno prediletto di lui è il Ferrari: tutti e due non discepoli di lui, sebbene, più o meno, seguaci e clienti», Lettera di



La poesia italiana da molto tempo non era così fiorente. E a prova chiarissima darò il fatto che da molto tempo essa non era così sincera. Prova a guardarti addietro di qualche, di pochi anni, e fa il confronto! La retorica, che anche nelle poesie del Carducci è stata magna pars, ora scompare lentamente. E il più sincero tra i sinceri – ti sembrerà strano – è, per me, Gabriele D'Annunzio. Egli è il primo poeta d'Italia, adesso che Carducci non scrive più versi [...].<sup>11</sup>

Al di là dell'inciso ironicamente sospetto («ti sembrerà strano»), questa propensione inopinata per D'Annunzio è tanto feconda che, sia pur brevemente e con l'aria di chi stia celiando, consente a Pascoli di incrociarla con il riferimento alla propria campitura privilegiata:

La campagna è stata per troppo tempo da noi descritta convenzionalmente sopra un tipo fatto; per troppo tempo gli uccelli sono stati sempre rondini e usignoli, e per troppo tempo i fiori dei mazzolini sono stati rose e viole. Si studia tanto la psicologia che un po' di botanica e di zoologia non farebbe male. Il primo è stato Gabriele il quale però molte volte usa a denominare le erbe e le piante il nome latino italianizzato, mentre abbiamo dei nomi italiani meravigliosi e poeticissimi. Ma anche lui, anche lui! O non mi è andato a far nidificare, non so più dove, gli usignoli sui cipressi?<sup>12</sup>

Nel gioco di una sempre più consapevole rappresentazione di sé, un'altra immagine reclama la nostra attenzione. Quasi a sancire, in un movimento svettante, vertiginoso, la propria superiorità vigorosa, D'Annunzio, in un'occasione che si rivelerà presto infelice, invia a Pascoli una foto<sup>13</sup> che lo ritrae, con tanto di elegantissima divisa da caccia alla volpe, in una postura orgogliosa mentre monta uno stallone nero dai muscoli possenti, il muso fiero dinanzi a sé.



Pascoli datata 4 maggio 1902, in Giovanni Capecchi, *Il carteggio tra Giovanni Pascoli e Luigi Valli (1892-1908)*, «Rivista pascoliana», 1999, n. 11, p. 17. Sul rapporto tra Carducci e Pascoli cfr. *Carducci et Pascoli. Perspectives de recherche*, a cura di Laura Fournier-Finocchiaro, «Transalpina», n. 10, 2007.

<sup>11</sup> Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895, p. 137.

<sup>12</sup> Ivi, p. 150.

<sup>13</sup> La foto, che qui si pubblica grazie alla generosa collaborazione della dott.ssa Maria Luisa Livi della Biblioteca comunale di Barga e per gentile concessione del Sindaco di Barga, è datata giugno 1897 e si trova presso la Corrispondenza dell'Archivio di Castelvechio (XXXI -14-25.1).

Gabriele, bombetta in testa, posa statuaria ma non troppo (in tralice, avvolto nel chiaroscuro, il volto ha qualcosa di irridente, di beffardo, si sarebbe tentati di dire) sembra il monumento equestre al vate, esattamente così come Pascoli avrebbe voluto essere. È troppo, decisamente. Quel messaggio, forse non così pacificamente subliminale, innesca un corto circuito che esploderà la sua carica venefica di lì a poco.

D'Annunzio, lunedì 8 gennaio 1900, pronuncia la propria *Lectura Dantis*, intitolandola *Per la dedicazione dell'antica Loggia fiorentina del grano al novo culto di Dante*.<sup>14</sup> Contestualmente, Pascoli, che stava lavorando alla redazione di *Sotto il velame*, avrebbe proposto, nell'ambito dello stesso ciclo, una conferenza sul XXV canto dell'Inferno. Dell'intervento dantesco di D'Annunzio, Pascoli aveva potuto leggere un preannuncio, dal titolo *Nel tempio di Dante*,<sup>15</sup> il 14 gennaio sul «Giorno», e alcuni passaggi riferiti nell'articolo *La religione di Dante* da Angelo Conti, il 14 gennaio, sul «Marzocco». Pascoli si documenta e, probabilmente, da una parte, la rabbia già sedimentata nel corso di quei mesi, dall'altra la crescente preoccupazione per la sorte del proprio impegno dantesco, producono l'umore malmostoso di questa missiva del 16 gennaio a Giuseppe Saverio Gargano:

Il D'Annunzio dice d'espone l'VIII, e ripete, a proposito di Filippo Argenti, le solite stupidaggini? Mostra anche lui di non aver nemmeno letto ciò che fu stampato nel nostro «Convito» d'una volta? O le sue frasche gli paiono più vistose del pensiero di Dante? *Ombre che vanno!*<sup>16</sup>

Il sintagma infernale era significativamente già apparso nella traduzione pascoliana dell'*Odisea* (X 495) nell'ambito dell'antologia *Sul limitare* (Palermo, Sandron, 1899), per siglare attraverso le «ombre che vanno» il solo semblante della persona viva, senza avere il privilegio di Tiresia, ovvero il dono di un'intelligenza profonda delle cose. Non sarà sfuggito, naturalmente, come Pascoli adoperi, nella lettera a Gargano, una citazione dall'*Inferno* dantesco (XXX 80), nella quale le «ombre che vanno» sono, non a caso, quelle dei falsificatori di persona. Il quanto di sfida della vera poesia contro l'«eco, moltiplicata e compiacente e artificiosa», era stato già lanciato, nel chiuso della coscienza pascoliana, ma occorreva aspettare che Angiolo Orvieto, una di quelle decisive figure di contorno, non proprio innocentemente, con un intervento, intitolato *Strage di canti* e pubblicato il 21 gennaio sul «Marzocco», in cui rievocava una fallimentare battuta di caccia, accendesse la miccia dello scontro. Il poeta, raccontava Orvieto, armato di un *hammerless gun* donatogli da De Bosis, era in grado, riconoscendone il verso, di stanare ogni tipo di uccello, ma, sul più bello, invece di sparare, impietosito «lo seguiva cogli occhi innamorati finché il cosino nero spariva nell'azzurro», decidendo, infine, di preparare, per l'ospite attonito, «colle sue mani una magnifica frittata di bietole».

<sup>14</sup> Gabriele D'annunzio, in *Prose di ricerca*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2005, pp. 2212-2223. Su Dante nel vivo della strategia creativa dei due poeti, cfr. Annamaria Andreoli, *Dante fra Giovanni e Gabriele*, «La modernità letteraria», 2012, n.5, pp. 11-19.

<sup>15</sup> ID., *Scritti giornalistici*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2003, pp. 473-479.

<sup>16</sup> In Pietro Pancrazi, *Lettere a Giuseppe Saverio Gargano*, in *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1946, p. 275. Cfr. Gianni Oliva, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Venezia, Marsilio, 2002.

Naturalmente, Orvieto non sapeva, né era tenuto a sapere, che la commemorazione di quella fatidica cilecca, avrebbe risvegliato il fantasma della foto dannunziana, insieme al senso di un'antica, rancorosa, inadeguatezza. Pascoli rispose a distanza di una settimana, sempre sul «Marzocco», con un corsivo il cui titolo, in grassetto, non sarebbe potuto essere più esatto, e al contempo, più autolesionista («Un fatto personale di Giovanni Pascoli»):

*Angiolino! Angiolino! Angiolino!*

tu, dunque, non sai il danno che mi rechi? Io m'ero appigliato, dei rami dello *sport*, a quello che solo mi si offriva; e tu rompi il ramo, e mi fai cadere nell'abisso o nel rigagnolo della volgarità! Come potrò piacere alle dame, e perciò alla gente, senza un po' di *sport*? Ché lo *sport* è ormai necessario allo scrittore, oh! Più dell'ingegno! Più dello studio! E anzi si può quasi dire che la letteratura sia essa tutto uno *sport*: una cavalcata in *frak* rosso, dopo la quale si taglia la coda – non alla volpe – al cane... di Alcibiade.

O Angiolino traditore dei miei segreti!

Ma sia! Io ti dico che, col consentimento di Adolfo De Bosis (oh! Il solitario, disdegnoso, altissimo ingegno di Adolfo De Bosis! quali sorprese deve attendere l'Italia da tutta quella poesia che si va, per così dire, congelando ora nelle alture, e poi scenderà in fiumane attraverso la pianura! Vedrete che copia! che empito! che fragore! che freschezza! che verde!), col consentimento dunque del mio Adolfo, io offrirò a qualche fiera di beneficenza il mio Hammerless,<sup>17</sup> il giorno in cui sarà approvata una ragionevole ed efficace legge di protezione di quei veri poeti, veramente alati, che cantano e amano all'antica, e non sono *snob*, e sono anche utili, oltre che piacevoli: il che, di poeti, pare impossibile.

Un abbraccio dal tuo

Giovanni Pascoli

La risposta di D'Annunzio non doveva tardare e, sebbene privatamente, toccava il nervo scoperto delle insicurezze pascoliane, celebrando d'altra parte, in un crudele faccia a faccia, la propria *allure* di impavido cavaliere.<sup>18</sup> Accostando il botta e risposta dei due autori, è come se le due foto (prese, sin qui, in considerazione) acquistassero vita, si animassero, armandosi ciascuna contro l'altra delle proprie buone ragioni:

Mio caro Pascoli,

uno dei soliti amici benigni viene a interrompere il mio lavoro per mostrarmi una piccola epistola faceta, stampata nel Marzocco; che veramente non sembra tua, degna di una donnetta inacidita e pettegola piuttosto che di un nobile poeta. Egli mi muove a pietà e a riso, raccontandomi anche le vive premure da te fatte ad Angiolino per ottenere la pubblicazione di quella triste buffoneria! È notorio che, tra i letterati d'Italia, io ho il gusto di cavalcare a caccia e di arrischiare il mio buon cranio contro le dure staccionate della Campagna romana; come è noto che tu hai il gusto – egualmente rispettabile – di rimaner sulla ciambella, di centellinare il fiasco e di curare la stitichezza del tuo cagnolino. La maligna allusione è dunque manifesta. Ma tu sai che galoppando io lascio dietro di me una ventina di volumi, i quali a lor volta galoppano per il mondo. Tu anche sai che io non mi curo della muta rognosa che di continuo mi latra alle calcagna. Mi scrivesti un giorno, quando i latrati eran più furibondi: «Tu sei divino, Gabriele; e ciò non odi».

<sup>17</sup> In realtà, non ad una fiera di beneficenza, ma al pubblico dei lettori, l'hammerless, in realtà, era stato offerto, con il componimento intitolato *The hammerless gun*, prima su «La Tribuna», l'11 gennaio 1897, e poi nei *Canti di Castelvechio*. Il ciclo in questione sembra il resoconto puntuale di un'ideale sortita venatoria in cui il poeta, affascinato dai canti degli uccelli, abbandona senza indugio i propositi più aggressivi: «*Uid uid!* Anche tu ci fai guerra? / tu che ci assomigli pur tanto. / col nido tra il grano per terra, / ma sopra le nubi, col canto? [...] Cara allodola! – E dopo? – Dopo? Impugno / l'*hammerless* e... ritorno via [...]», Giovanni Pascoli, *The hammerless gun*, in *Canti di Castelvechio*, a cura di Maurizio Perugi, Milano, Il Saggiatore, 1982, pp. 42-43.

<sup>18</sup> Cfr. Cosimo Cucinotta, *Il cavaliere e la sua ombra. Studi dannunziani*, Messina, Sicania, 2001.

Ora io – che sempre mi rallegro di aver per il primo, già da molti anni, celebrato i pregi della tua arte – avevo una grande opinione pur del tuo animo. E non posso, quindi, senza meraviglia e senza dolore, scoprire oggi anche su la tua faccia il «livido color della petraia».

Tanto franco verso di te, quanto inaspettatamente tu ti mostri obliquo verso il tuo amico, voglio dirti che a Giovanni Pascoli posso perdonare perfino un'ode mediocre ma non questa bassezza.

Addio<sup>19</sup>

Il carattere icastico dell'immagine dannunziana («è noto che tu hai il gusto [...] di rimaner sulla ciambella, di centellinare il fiasco e di curare la stitichezza del tuo cagnolino») è particolarmente impietoso, ma soprattutto distante dall'atteggiamento rispettabile, quanto civettuolo, di quella istantanea di cinque anni prima. Che la questione non sia ascrivibile meramente al rango di aneddotta, sebbene di lusso, lo dimostra la dedizione, così accuratamente preparata, nell'esibire una *silhouette* consona. Una dedizione tutta dannunziana, si sarebbe tentati di dire, ma che non difetta nemmeno a Pascoli. D'altra parte, il poeta romagnolo aveva un'idea ben precisa di come organizzare la rappresentazione iconografica della propria vocazione. Ne è testimonianza la cura riservata, all'epoca della redazione dei *Canti di Castelvecchio*,<sup>20</sup> ad un medaglione autobiografico in prospettiva di una sorprendente batracizzazione del proprio profilo. Una metamorfosi innescata, nel 1889, dall'intuizione relativamente remota di un componimento, intitolato non a caso *Gloria* (e destinato ad inaugurare la prima edizione di *Myricae*), in cui l'attesa purgatoriale di Belacqua diviene, proprio in assonante corrispondenza con l'immagine stagnante delle «rane che gracidano acqua acqua!»,<sup>21</sup> talmente personale, talmente paradigmatica da ritornare a mo' di esempio, *in limine mortis*, nelle *Lezioni bolognesi per i maestri* («una delle più belle e care figure dell'oltremondo, perché continua ad essere pigro anche di là: egli è *Belacqua*»)<sup>22</sup> Anzi, per molti versi, la foto di Pascoli a Barga costituisce il punto di approdo di un processo di consapevolezza progressiva, una sorta di riconoscimento sempre più ineluttabile di sé. Sin dall'anarchismo disordinato di una giovinezza oziosa e dissipata,<sup>23</sup> la gloria è inseguita e al contempo ricsutata come un obiettivo predestinato, ma eccessivamente faticoso da raggiungere. Alla fine, la *gloriola*, ancora per qualche tempo, rimproverata a D'Annunzio («Il D'Annunzio persegue troppo ciò che, come è facile a raggiungere, così raggiunto appaga poco o punto: la *gloriola*. Se si concentrasse un po' più, farebbe molto più e molto meglio»),<sup>24</sup> è un vessillo dell'ansia grossolana del

<sup>19</sup> Lettera di Gabriele D'Annunzio datata 31 gennaio 1900. Archivio Pascoli, Castelvecchio di Barga, XXXI 14, c. 18, mm. 180 X 286. Della lettera esiste la minuta al Vittoriale, in due fogli di mm. 251 X 183, scritti su un solo lato a lapis. Cfr. *Carteggio Pascoli-D'Annunzio*, a cura di Emilio Torchio, Bologna, Pàtron, 2008.

<sup>20</sup> Dario Tomasello, *Il rospo e la siepe. Un'apoteosi freak di Giovanni Pascoli*, in *Pascoli e l'immaginario degli italiani. Convegno internazionale di studi*, Bologna 2-4 aprile 2012, a cura di Andrea Battistini, Marco Antonio Bazzocchi, Gino Ruozi in «Rivista pascoliana», nn. 24-25, 2012-2013, pp. 173-184.

<sup>21</sup> Giovanni Pascoli, *Gloria*, in *Poesie e prose scelte, op. cit.*, p. 708.

<sup>22</sup> Giovanni Pascoli, *Lezioni bolognesi per i maestri 1910-1911*, ivi, p. 670.

<sup>23</sup> «L'attività politica del giovane Pascoli, ammesso che si possa chiamarla così, ha tutte le caratteristiche di un abbandono al peggio, è una forma di anarchismo punitivo e autopunitivo senza prospettive. Lo studente scioperato che partecipa alle riunioni vietate dalla questura e urla contro i carabinieri è uno che va in cerca del sollievo di una punizione, un ingenuo nichilista invaso da una segreta *voluptas pereundi*», Elio Gioanola, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, Milano, Jaca Book, 2000, p. 37.

<sup>24</sup> Lettera datata Messina 29 aprile 1902, in Giovanni Pascoli – Leopoldo Tosi, *Lettere 1895-1912*, a cura di Clemente Mazzotta, Bologna, CLUEB, 1989, p. 83.

risultato poetico, che, al contrario, pretende ben altri sacrifici. Sacrifici che, forse, nemmeno la gloria, persino la «Gloria» maiuscola di Belacqua, merita. Il poeta cui stare «dietro il sasso [...] non duole» non aspira a nient'altro che ad un panteistico abbandono, ad una catarsi nel «cantuccio d'ombra romita»:

Il poeta non deve avere, non ha, altro fine (non dico di ricchezza, non di gloriola o di gloria) che quello di riconfondersi con la natura, donde uscì, lasciando in essa un accento, un raggio, un palpito nuovo, eterno, suo.<sup>25</sup>

Tutta la partita tra Pascoli e D'Annunzio, a ben vedere, non è concepibile senza la presenza ingombrante di due maestrie, quella vigile, presente, e non proprio imparziale, di Carducci<sup>26</sup> e quella remota, ma non meno incombente, di Dante. La quadratura del cerchio è il perimetro che si stringe, impietoso come un cappio, sulle aspirazioni e sullo spazio vitale che Pascoli avrebbe desiderato gli venisse riconosciuto.

Può essere utile, tornare, ancora per un momento, alla foto da cui eravamo partiti alla ricerca di un ritratto del vate che, di là dalle mentite spoglie di una vita controversa, reclama il riconoscimento di un ruolo negatogli troppo a lungo.

Il poeta rimane al palo, meglio al tronco, sornione e stanco, chiamandosi fuori da una contesa che non gli appartiene, per cui non si sente pronto. È un alibi per la propria disillusione o la dimostrazione di una coerente devozione ai propri sogni sfumati?

---

<sup>25</sup> Giovanni Pascoli, *Il fanciullino*, cit., p. 65.

<sup>26</sup> Ancora in una delle ultime missive alla Corcos, in un riferimento strettamente connesso con la bruciante questione della successione al magistero carducciano, Pascoli ricorre all'espedito lacrimoso e manierato dell'identificazione cristica: «A Firenze, poi? Pur ieri un illustre botolino fiorentino facendo una p...arlantina a Bologna (noti, a Bologna) diceva che l'Italia aveva avuto sempre, accanto ai facitori di fatti, anche i dicatori di detti, voglio dire, i suoi poeti civili, da, puta caso, Dante a «Giosuè Carducci e Gabriele D'Annunzio». Io ero escluso [...].», Lettera datata Castelvecchio di Barga 7 Xbre 1911, in Giovanni Pascoli, *Lettere alla gentile ignota*, cit., p. 269.