

Irene Maffia Scariati

Chiose a margine di un'indagine filologica
 «La parrucchiera di Pizzuta»¹

Umile sono ed orgoglioso,
 prode e vile e corag[g]ioso
 franco e sicuro e pãuroso,
 e sono folle e sag[g]io...
 Ruggieri Apugliese²

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

¹ 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.

² *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,³ 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»)⁴ 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:

³ 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.

⁴ 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*),⁵ 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),⁶ 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);⁷ «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 pasticche ingravalliano, ha come tratto a sé fortemente connotativo una spiccata

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

⁶ 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.

⁷ 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.⁸ 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).⁹

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:¹⁰

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).

⁸ 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).

⁹ 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).

¹⁰ 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...*».¹¹ «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».¹² 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).¹³

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).

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

¹² *Ibid.*, p. 173, r. 631, p. 415, r. 598 e *passim*.

¹³ 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*.¹⁴

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?

¹⁴ *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*»,¹⁵ 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 romanzi¹⁶ 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:

¹⁵ 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.

¹⁶ 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.).¹⁷

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]

¹⁷ 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.