



Editora Comunità

MOSAICO

I T A L I A N O

SOTTO L'EGIDA DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA - RJ E DEI DIPARTIMENTI DI ITALIANO DELLE UNIVERSITÀ PUBBLICHE BRASILIANE

ANO XIII - NUMERO 213

Vincenzo Consolo.

La storia, il mito,
l'impegno (II)

Agosto 2022

Editore Comunità
Rio de Janeiro - Brasil

www.comunitaitaliana.com
mosaico@comunitaitaliana.com.br

Direttore responsabile

Pietro Petraglia

Editori

Andrea Santurbano
Fabio Pierangeli
Patricia Peterle

Grafico

Alberto Carvalho

COMITATO SCIENTIFICO

Elisiana Fratocchi (Università La Sapienza-Roma); Daniel Raffini (Università La Sapienza-Roma); Andrea Santurbano (UFSC); Andrea Lombardi (UFRJ); Asteria Casadio (Univ. "G. d'Annunzio, Chieti e Pescara); Beatrice Talamo (Univ. della Tuscia di Viterbo) Cecilia Casini (USP); Cristiana Lardo (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Daniele Fioretti (Univ. Wisconsin-Madison); Elisabetta Santoro (USP); Ernesto Livorni (Univ. Wisconsin-Madison); Fabio Pierangeli (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Giorgio De Marchis (Univ. di Roma III); Giovanni La Rosa (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Lucia Wataghin (USP); Mauricio Santana Dias (USP); Maurizio Babini (UNESP); Patricia Peterle (UFSC); Paolo Torresan (Univ. Ca' Foscari); Roberto Francavilla (Univ. di Genova); Sergio Romanelli (UFSC); Silvia La Regina (UFBA); Wander Melo Miranda (UFMG).

COMITATO EDITORIALE

Affonso Romano de Sant'Anna; Alberto Asor Rosa; Beatriz Resende; Dacia Maraini; Elsa Savino (in memoriam); Everardo Norões; Floriano Martins; Francesco Alberoni; Giacomo Marramao; Giovanni Meo Zilio; Giulia Lanciani; Leda Papaleo Ruffo; Maria Helena Kühner; Marina Colasanti; Pietro Petraglia; Rubens Piovano; Sergio Michele; Victor Mateus

ESEMPLARI ANTERIORI

Redazione e Amministrazione
Rua Marquês de Caxias, 31
Centro - Niterói - RJ - 24030-050
Tel/Fax: (55+21) 2722-0181 / 2719-1468
Mosaico italiano è aperto ai contributi e alle ricerche di studiosi ed esperti brasiliani, italiani e stranieri. I collaboratori esprimono, nella massima libertà, personali opinioni che non riflettono necessariamente il pensiero della direzione.

SI RINGRAZIANO

"Tutte le istituzioni e i collaboratori che hanno contribuito in qualche modo all'elaborazione del presente numero"

STAMPATORE

Editore Comunità Ltda.

ISSN 2175-9537

Dopo il numero di giugno 2022, «Mosaico italiano» dedica un secondo fascicolo a Vincenzo Consolo, in occasione del decennale della sua scomparsa. Nello scorso fascicolo avevamo raccolto saggi che affrontavano varie tematiche dell'opera consoliana: il dantismo de *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (O'Connell), le figure femminili in Consolo (Galvagno), la lingua de *Lo spasimo di Palermo* (Fratocchi), la rappresentazione di Itaca e delle radici (Bellanova), il nodo tra iperletterarietà e impegno (Raffini).

I saggi proposti toccano solo alcuni punti dell'opera di quello che Cesare Segre ha definito come «il migliore scrittore italiano della sua generazione», un giudizio non da poco se consideriamo quale fu la generazione di Vincenzo Consolo, nato nel 1933. In questo numero raccogliamo altri saggi sullo scrittore che affrontano temi altrettanto importanti: la memoria, la cultura araba e la mutazione antropologica, la tragedia e lo spasimo, il confronto con il modernismo e il postmodernismo. L'intervista a Ludovica Tortora de Falco ci restituisce la genesi del documentario *L'isola in me. In viaggio con Vincenzo Consolo* (2008) e la testimonianza preziosa di chi ebbe modo di lavorare a stretto contatto con lo scrittore. Chiude una rassegna bibliografica sugli ultimi volumi consoliani pubblicati.

L'auspicio è quello che una rilettura complessiva dell'opera consoliana porti a ripensare Consolo come uno scrittore centrale del secondo Novecento, non uno scrittore di élite, come spesso è stato definito, ma uno scrittore con una forte fiducia nell'uomo, interprete della speranza in un'epoca senza speranza, difensore agguerrito degli ultimi e uno degli ultimi grandi interpreti di quella trasposizione in poesia di un racconto intimo e collettivo che è caratteristica dei grandi scrittori, non solo della sua generazione ma di ogni tempo.

Daniel Raffini

Indice

SAGGI

Memorie per Sant'Agata

Claudio Masetta Milone

pag. 04

«In my end is my beginning»: lo spasimo di Consolo e il silenzio della tragedia

Giulia Falistocco

pag. 06

Tra modernismo e postmoderno. Echi montaliani in *Retablo*

Agnese Macori

pag. 12

La Sicilia di Consolo dalla cultura araba alla mutazione antropologica

Daniel Raffini

pag. 16

Lo scrittore della speranza

Intervista a Ludovica Tortora de Falco

pag. 22

Rassegna bibliografica. Le ultime pubblicazioni su Vincenzo Consolo

Daniel Raffini

pag. 25

«Evviva la fine del mondo». Metacognizione e cronaca della tragedia in Buzzati

Itala Tambasco

pag. 27

Giotto l'artista dell'anima

Aldo Onorati

pag. 34

RUBRICA

Previsioni e movimenti

pag. 38

PASSATEMPO

pag. 39

Memorie per Sant'Agata¹

Avrei potuto, o potrei, giunto alla mia età, riempire pagine e pagine di ricordi, di memorie, ricostruire, al di là d'ogni validità letteraria, un tempo perduto, stendere una mia, un'umile, piccola recherche. Ma non è questo il moto e lo scopo del mio scrivere.²

Claudio Masetta Milone

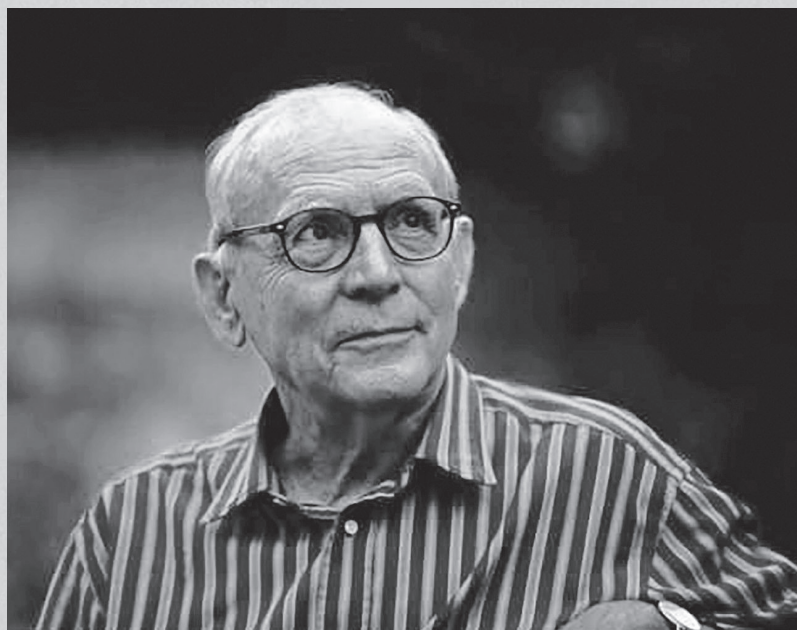
La memoria. Le memorie. Patrimonio del singolo e della comunità, presupposti per l'edificazione di un'identità collettiva. Che la memoria sia sempre stata centrale nella tessitura del discorso letterario di Vincenzo Consolo lo testimonia l'ansia di alimentarla che il maestro manifestava ogni volta che scendeva a Sant'Agata da Milano. Memoria significava per lui fermarsi ad ascoltare. Ma ad ascoltare che cosa? La lingua delle origini, prima di tutto, quel dialetto santagatese che lui non praticava, fatta eccezione per qualche parola che gli sfuggiva di bocca soprattutto quando era arrabbiato. Quel dialetto, quel lessico familiare, quei suoni antichi facevano riemergere in lui il desiderio inarrestabile di ricongiungersi al paese abbandonato anni prima per migrare

al nord, gli rendevano indispensabile informarsi su tutti gli accadimenti intercorsi tra le sue visite. Chiedeva di sapere, Vincenzo, di sapere della gente del borgo e delle sue vicissitudini, delle contrade vicine, della corona dei Nebrodi che abbraccia Sant'Agata e la divide dalla Sicilia dell'entroterra e poi dalla Sicilia ribollente delle zolfare agrigentine. Ma sapeva disegnare un arco ben più ampio di questo: da Sant'Agata ai Nebrodi, alla Sicilia tutta, all'Italia nella sua dimensione mediterranea, al mondo. Chiedeva informazioni, Vincenzo. E aveva un cruccio, che riproponeva tutte le volte che domandava del paese: ha riaperto la libreria? c'è ancora la biblioteca? Se si fa memoria non si può prescindere dalla letteratura, dalla narrazione, e libreria e biblioteca sono il cuore

¹ Il testo qui pubblicato è apparso come introduzione in V. Consolo, *Memorie*, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2020.

² V. Consolo, *Memorie*, in *Il Valdemone*, I, 1, febbraio 1990, pp. 7-9, ora in V. Consolo, *La mia isola è Las Vegas*, Mondadori, Milano 2012, pag. 134-138.

di questa dimensione. Fare memoria significa essenzialmente narrare e il maestro seduto ad ascoltare i racconti di Sant'Agata ne è l'immagine emblematica. L'ascolto dei fatti santagatesi era lo scoglio da cui, ogni volta, la narrazione spiccava il volo, nello spazio e nel tempo. Da Sant'Agata alla Sicilia tutta, all'Italia, al Mediterraneo e oltre, si diceva. Ma anche dal presente al passato - o sarebbe meglio dire ai passati - dell'isola. L'esercizio della memoria come narrazione, infatti, non poteva prescindere per un siciliano dal ripercorrere l'intreccio di fili etnici e culturali che in Sicilia si sono magnificamente aggrovigliati. Il filo greco, però, nella dimensione narrativa e culturale di Vincenzo Consolo, risultava dominante. "C'è più arte greca in Sicilia che in Grecia!", amava ricordare. Sì, amava parlare dei Greci, il maestro. E della cultura mediterranea che, diceva, si è sempre sviluppata sotto il segno dell'accoglienza. I fatti di cronaca odierna, l'innalzamento di barriere laddove un tempo c'erano spiagge d'approdo di innumerevoli naufraghi che, una volta a terra, nella sua Sicilia, potevano dirsi sicuri di trovare accoglienza, lo avrebbero fatto urlare di sdegno e vergogna. Amava cercare i segni di questa antichissima tradizione di accoglienza siciliana. Si entusiasmava di fronte alle prove dell'avvenuta integrazione, su suolo siciliano, di culture e tradizioni diverse. Una di queste storie era quella della Madonna di Tindari. Spiaggiata dalle onde del mare sulle coste messinesi, custodita dentro una scatola di legno, è stata accolta - lei, Madonna nera - dai fedeli dell'isola, che le hanno innalzato



un santuario. Una Madonna nera, accolta e venerata nel cuore del Mediterraneo. Aveva una collezione di santi neri, Vincenzo. Amava quella collezione come simbolo di felice integrazione. Fu profetico su questi temi: aveva ampiamente previsto la deriva d'odio a cui stiamo assistendo. Presagiva un nuovo innalzarsi di muri, laddove c'erano un tempo quelle spiagge d'approdo e d'accoglienza per i naufraghi scampati alla furia del Mediterraneo. La memoria, infine, la memoria attraverso la narrazione era per lui fatto da condividere. In modo particolare con i giovani, a cui si rivolgeva, verso i quali amava riversare il racconto della Sicilia, della storia, ma soprattutto della letteratura. Avrei potuto riempire pagine e pagine di ricordi, scrive il maestro, e comporre così una mia personale *recherche*. Lo ha fatto, direi: le tracce di questa composizione sono disseminate lungo tutto il suo percorso narrativo.



«In my end is my beginning»: lo spasimo di Consolo e il silenzio della tragedia

Giulia Falistocco

L*o Spasimo di Palermo* rappresenta il punto d'arrivo della narrativa di Vincenzo Consolo, con il quale si conclude il ciclo storico composto da *Il sorriso dell'ignoto marinaio* e *Notte tempo casa per casa*. Il romanzo può essere considerato la summa della poetica dello scrittore e della sua riflessione sulla storia d'Italia, «una traiettoria che va quindi dal sorriso risorgimentale allo spasimo degli anni Novanta attraverso la notte buia del Ventennio fascista», che delinea una strada per arrivare «fino all'ultima tappa di un lungo e doloroso viaggio, fino agli ultimi frammenti, alle ultime parole troncate e stroncate di una conversazione nostalgica e metaforica con e sulla Sicilia»¹. Il *topos* del viaggio si configura dunque come metafora con la quale possiamo interpretare la narrativa consoliana e contemporaneamente assurge a motore della struttura narrativa de *Lo Spasimo di Palermo*, declinato sia in senso spaziale che temporale. Il romanzo infatti è ambientato in tre città Parigi, Milano e Palermo, e affronta tre diverse epoche: la Seconda guerra mondiale, gli anni Settanta, fino ad arrivare alle stragi di mafia dei primi anni Novanta, a cui è necessario aggiungere il periodo risorgimentale. In questa prospettiva, lo spazio della memoria, dal chiaro rimando autobiografico, diventa contraltare di quello storico, segnando un ulteriore percorso che va dalla tragedia privata,

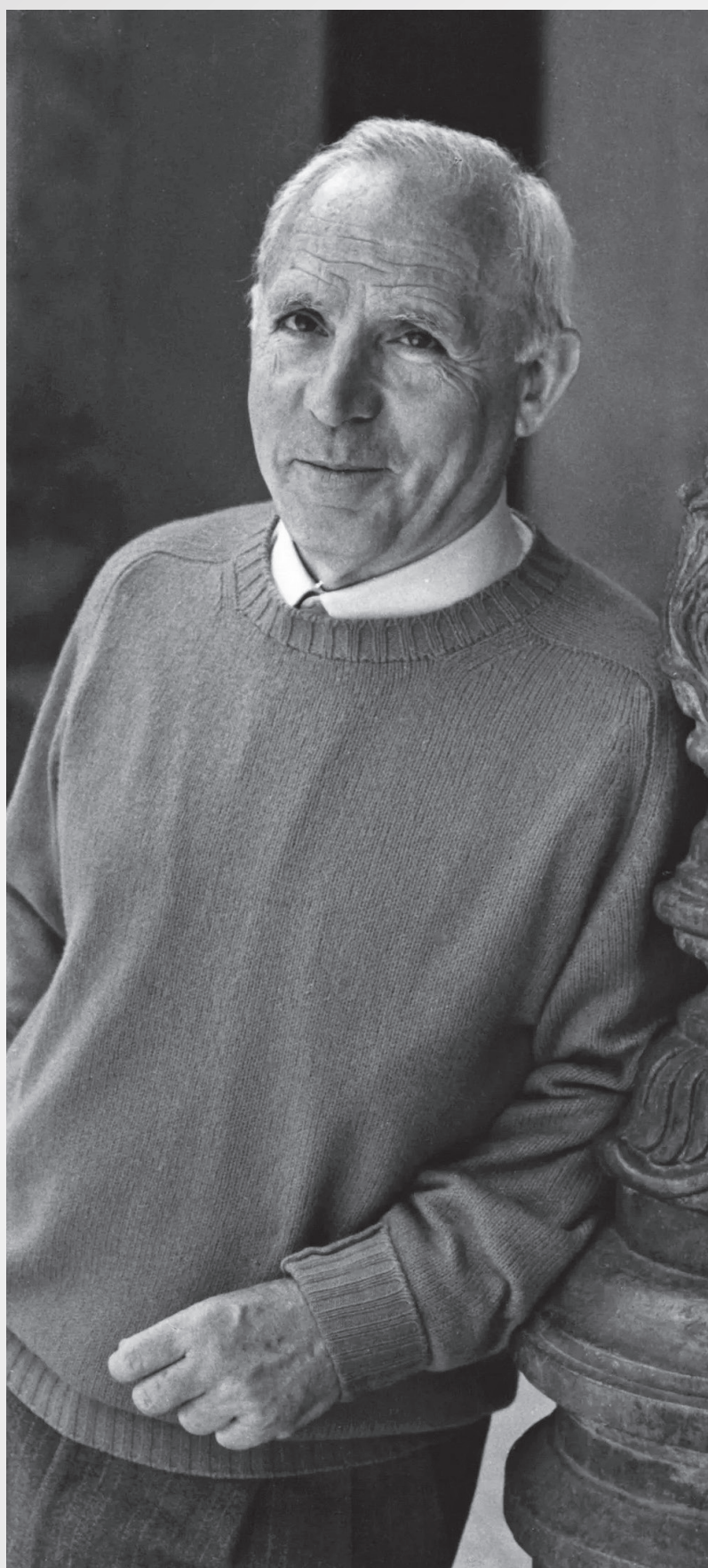
personale a quella pubblica e collettiva. Nulla però ha una dimensione lineare, ma il lettore deve ricostruire faticosamente le tappe umane ed esistenziali di Gioacchino Martinez, scrittore oramai inattivo e protagonista del romanzo, che lo porteranno a occupare uno spazio sempre più centrale nelle tragiche vicende italiane, coniugando in ultimo micro e macro-storia. Procedendo per centri concentrici, *Lo Spasimo di Palermo* innalza il teatro della memoria popolato di illusioni, miraggi e occultamenti, a dimensione storica nella quale la redenzione diventa grido di dolore nel drammatico finale, in cui Consolo rappresenta la strage di via d'Amelio. Il ciclo dell'Italia unita, finalizzato a rappresentare tre fratture, tre fallimenti concatenati e distinti – il periodo fascista, quello repubblicano durante il quale le speranze di progresso e di cambiamento sono naufragate sotto il peso del terrorismo prima e della mafia poi, e in ultimo il Risorgimento, controcanto, origine mitologica dello stato italiano che racchiude in nuce speranze, inganni e torture – si condensa e termina con *Lo Spasimo di Palermo*, nel quale sono presenti tutti e tre questi momenti, per evocare un dolore pubblico e privato, a cui deve seguire una catarsi tragica attraverso la parola letteraria.

Il romanzo inizia a Parigi: mentre Giacchino Martinez attende di incontrare il figlio, Mauro un

¹ L. Bossi, Vincenzo Consolo, dal sorriso allo spasimo: l'impossibile romanzo, in *reCHERches*, XXI (2018), pp. 87-97, p. 87.

terrorista rifugiato in Francia, tra le pieghe dei ricordi emerge il personaggio di Judex, «l'uomo dal mantello nero²», creato da Louis Feuillade e protagonista dell'omonimo serial cinematografico, figura ancestrale di riscatto e giustizia, incarnazione del cambiamento etico, sociale e politico aspirazione dell'intellettuale consoliano. Dal rapporto tra Martinez e il figlio emerge un desiderio di paternità frustrato che recide qualsiasi possibilità di continuità, tanto che Mauro esclude di avere una propria discendenza: «non osava ormai sperare che da loro potesse nascere un figlio. Era sicuro che Mauro, s'era negato questo, e ne intuiva le ragioni. Nessuno dopo di lui. Nessuno prima... (non lo chiamava più padre, più da molto tempo. Solo voleva essere, solo fra due recisioni, due vuoti)»³. Nella disfatta umana e politica che sono stati gli anni Settanta, portatori di un parricidio simbolico e generazionale⁴, si radica lo sfacelo dell'epoca seguente, rappresentata dal grigiore milanese esperibile prima di tutto sul piano linguistico (come emerge dalla scena del treno, nella quale Martinez ammira la pluralità di dialetti e linguaggi portata da un gruppo di giovani commilitoni del meridione) e dalla corruzione mafiosa. La criminalità organizzata compare in principio per incontri fugaci, emanazione del malessere sociale che acquista compattezza con il progredire del romanzo quando Martinez decide di lasciare Milano per trasferirsi nella natia Sicilia. Quando Giacchino torna a Palermo incontra fin dal viaggio loschi individui, che lasciano trasparire la rete mafiosa radicata in tutta la città che penetra fin dentro la casa dello scrittore⁵. Oltre la contingenza storica del potere criminale e del lascito ancora doloroso degli anni di piombo si staglia l'esperienza risorgimentale, speculare al presente, al centro delle riflessioni di Martinez attraverso la composizione dell'opera che sta scrivendo:

Al di qua del vetro spesso, della parete, coglieva clamori, scuotamenti, nel baratro domestico, studiava difese, fughe di salvezza. Ed era nel passato della storia, nei goyeschi disastri d'una guerra,



² V. Consolo, *Lo Spasimo di Palermo*, in Id., *L'opera completa*, a cura di G. Turchetta, Mondadori, Milano 2015, p. 880.

³ Ivi, pp. 946-947.

⁴ Si veda M. Henninger, *The Postponed Revolution: Reading Italian Insurrectionary Leftism as Generational Conflict*, in *Italiaca*, LXXXIII (2006), n.3/4, pp. 629-648.

⁵ Riguardo alla questione mafiosa rimando a V. Consolo, *Cosa loro. Mafie tra cronaca e riflessione*, Bompiani, Milano 2017; si veda anche l'articolo di D. O'Connell, *Mafia e Antimafia: Sciascia and Borsellino in Vincenzo Consolo's Lo spasimo di Palermo*, in *Assassinations and Murder in Modern Italy*, a cura di S. Gundle e L. Rinaldi, Palgrave Macmillan, New York 2007, pp. 127-138.

fra contadini rivoltosi, cieche stragi, rapidi processi e fucilazioni contro i muri delle chiese. [...] Terminato il racconto La perquisizione, aveva lasciato i fogli sopra il tavolo.⁶

Il romanzo però non riesce più ad intercettare la contemporaneità, si rivela infatti al pari delle altre illusioni politiche del dopoguerra e di quelle successive degli anni Settanta un genere «scaduto, corrotto, impraticabile», come commenta Gioacchino «se mai ne aveva scritti, erano i suoi in una diversa lingua, dissonante, in una furia verbale ch'era finito in urlo, s'era dissolta nel silenzio»⁷. Fra il Risorgimento mancato e la tragedia della Prima Repubblica l'altra grande frattura d'Italia è rappresentata dal periodo bellico, durante il quale avviene l'oscuro trauma del protagonista: il parricidio del padre, «quella grave ferita, iniziale»⁸. La frattura tra Martinez e Mauro, pertanto, è l'ultimo capitolo di un processo iniziato prima e con loro giunto a un punto di non ritorno che non permetterebbe il passaggio di testimone, portando alla dissoluzione della tradizione e lasciando senza ostacoli la corruzione mafiosa.

Il personaggio di Martinez si confonde con quello di Consolo stesso, come testimoniato da numerosi passaggi: mima il suo trascorso, i suoi pensieri e dolori, tanto che si potrebbe definire *Lo Spasimo* il romanzo più autobiografico di tutti, in cui lo scrittore rielabora i frammenti della sua vita dopo la disillusione milanese. Giunto a conclusione di una fase Consolo affronta tre momenti salienti, la guerra, il terrorismo e per finire la piaga che attanaglia la Sicilia, la mafia, a cui corrispondono tre diverse ma complementari posture: la riscrittura storica, la militanza politica e quella civile contro il potere e la corruzione del potere. Gioacchino, come l'autore, è un uomo sconsolato, che guarda ciò che lo circonda con profondo strazio:

provò pena per quei naufraghi, rematori sulla galea dell'illusione e dell'azzardo, vittime della follia del capitano, della ferocia del nostromo, superstiti d'un tempo di speranza, prigionieri d'uno slancio, d'una idea pietrificata, esuli sfuggiti alla



condanna, privati del ritorno. Per quelli seppelliti nelle galere, uccisi dalle droghe, transfughi negli assoluti, metafisiche di conforto o apocalissi di catarsi. E ancora per i cinici, barattieri d'ideali e dignità, accattoni di condoni e di prebende. Pena per una generazione incenerita da un potere criminale, figlia di padri illusi, finiti anch'essi nei più diversi naufragi⁹.

Dopo il soggiorno parigino, il flusso dei ricordi continua impetuoso, ed oltre a Judex compare la moglie Lucia, i cui tratti luminosi e angelici ottundono la malattia mentale, in un grumo di malinconia che non riesce a riscattare il presente, ma solo a crea un senso di altrove verso un passato che nonostante le ombre racchiudeva ancora un futuro di speranza. Eppure, le credenze e le certezze di un tempo si rivelano illusioni che impallidiscono sempre più con l'avanzare degli anni e l'emergere della corruzione. Nelle strade di Palermo si sta combattendo una guerra per gli appalti che porta la mafia ad avere il controllo della città e dell'intera isola (come commenta l'agente delle forze dell'ordine: «professore qui c'è la guerra, non la sente? Spari per le strade,

6 V. Consolo, *Lo Spasimo di Palermo*, p. 936. Come si legge nelle note finali in questo passo Consolo allude alla stesura del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, giacché «quando si scrive si ricorre spesso all'autobiografismo» (ivi, p. 1442).

7 Ivi, p. 953.

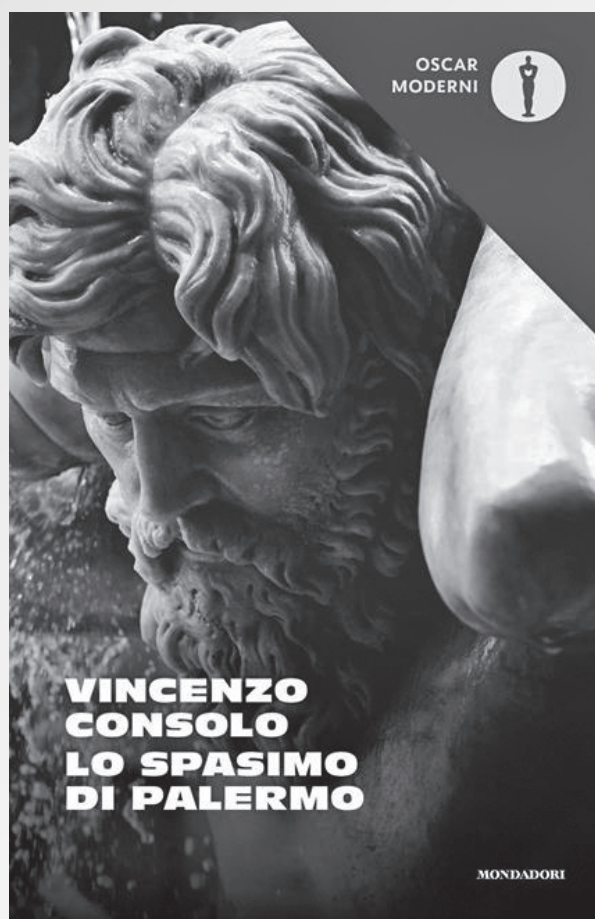
8 Ivi, p. 970.

9 Ivi, pp. 901-902.

kalashnikov nei cantieri. Mai tanta furia insieme. Si sterminano tra loro. La posta ora in gioco sono i terreni, gli appalti, le licenze...ha mai sentito di un certo Scirota Gaspare?»¹⁰), di conseguenza con il tempo la violenza, il terrore e la corruzione rendono la giustizia «un'utopia, una chimera»¹¹.

«L'ulisside protagonista», la definizione è di Giuseppe Traina, segue il destino di tanti personaggi consoliani: una peregrinazione che passa prima di tutto attraverso linguaggio nel quale si consuma la presa civile ed etica da parte dello scrittore. Fin da *La ferita dell'aprile* Consolo elegge a campo d'analisi privilegiato la parola e le sue sfide a livello esistenziale e identitario, oppure l'insidia generata dalla polisemia che rivela i rapporti di potere nei processi storici, come ne *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Anche in questo romanzo l'autore opera un addensamento retorico-linguistico finalizzato a creare un intarsio intertestuale, presente fin dal prologo e che prosegue

per tutto il romanzo. Particolarmente significativo è l'addio alla città di Milano: in un lungo monologo, costruito attraverso l'indiretto libero, storia e letteratura si intersecano all'insegna della dimensione spaziale¹². Sciascia, Manzoni e Pasolini irrompono tra le pieghe del racconto attraverso i pensieri di Martinez per illuminare il tempo presente dominato da una lingua sempre più impoverita, in un mondo che sembra sottrarsi all'immaginazione («si leggono ogni giorno queste cose sulla stampa. È difficile ormai immaginare»¹³). Così *Lo Spasimo di Palermo* insiste sul dialogo letterario, cifra emblematica della scrittura di Consolo, argine contro l'ingrigire della realtà, per mostrare lo scavo archeologico tra le epoche e i luoghi. Il motivo incipitario della riflessione è il dubbio esposto nel prologo, un dilemma che da filologico diventa esistenziale e poi storico: l'Omero-Consolo esorta l'Ulisse-Gioacchino a ignorare il presagio «il dubbio filologico se per te lontano o dal mare possa giungere»¹⁴. A differenza del *Sorriso* nel quale Mandralisca giungeva a riconoscere l'ambivalenza semantica e ideologica del linguaggio, nello *Spasimo* questa consapevolezza è la base di partenza di Martinez: è attraverso l'accettazione della polisemia della parola che possiamo ritrovare la profondità del reale e al tempo stesso è sempre attraverso la parola che possiamo riscattare il mondo e la storia dal caos. Ad apertura del romanzo si impone infatti la difficoltà di parlare «capiva che sempre sul ciglio dell'abisso la parola si raggela, si fa suono fermo, forma compatta, simbolo sfuggente. Arriva mai remissione, la fine d'ogni sisma, d'ogni fuga, l'ora di sciogliere il nodo marinaio, placare lo sgomento, immaginare ancora una cerchia confidente?»¹⁵. Il silenzio si frappone subito come forma d'oblio della guerra che a singhiozzi riemerge nella mente di Gioacchino: «lo strazio fu di tutti, di tutti nel tempo il silenzio fermo, la dura pena, il rimorso scuro, come d'ognuno ch'è ragione, cosciente o meno, d'un fatale arresto, d'ognuno che qui resta, o di qua d'un muro, d'una grata, parete di fenolo, vacuo d'una mente, davanti alla scia del mare, all'arco in cielo che dispare di cherosene. L'esilio è nella perdita, l'assenza, in noi



¹⁰ Ivi, p. 929.

¹¹ Ivi, p. 930.

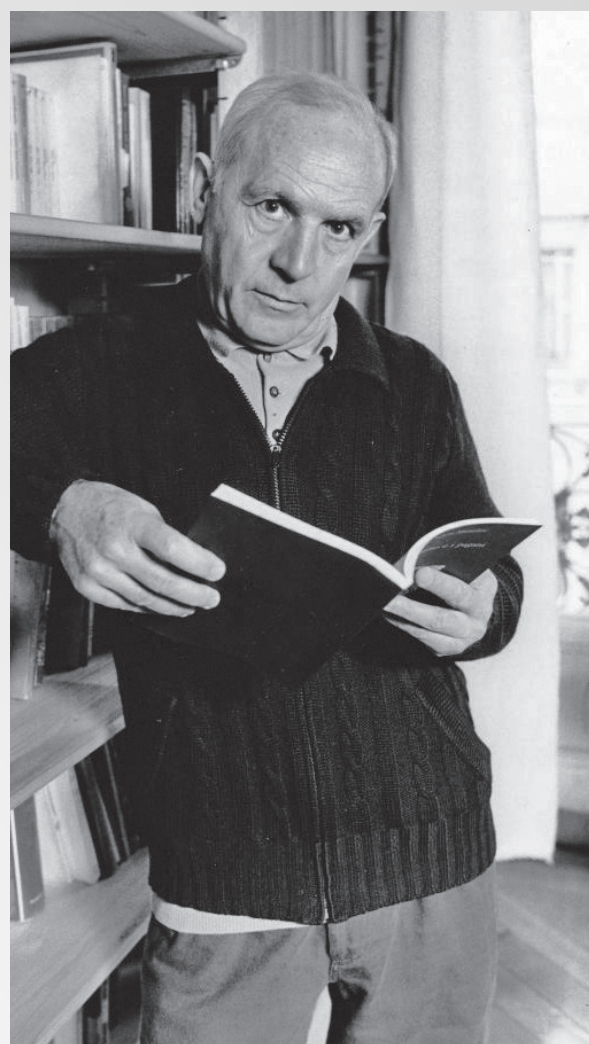
¹² D. O'Connell, Consolo narratore e scrittore palinseustico, in *Quaderns d'Italia*, XIII (2008), pp. 161-184.

¹³ V. Consolo, *Lo Spasimo di Palermo*, p. 939.

¹⁴ Ivi, p. 877.

¹⁵ Ivi, p. 880.

l'oblio, la cieca indifferenza»¹⁶. E quel silenzio ritorna prepotente prima di ricongiungersi con il figlio a Parigi, dove confessa di non scrivere ormai nulla: «s'era chiuso nel silenzio, nel dominio della notizia, invasione del resoconto, scomparsa la memoria, nell'assenza o sordità dell'uditorio, vana era ormai ogni storia, finzione e rimando del suo senso diceva e si diceva. Ma sapeva che era il suo panico, l'arresto, sua l'impotenza, l'afasia, il disastro era nella sua vita»¹⁷. Contro l'afasia si erge Parigi dimensione spaziale e storica dell'illuminismo e della fiducia nella parola come principio ordinatore che però oggi nulla può contro il caos e il dolore del mondo, tanto che come commenta Gioacchino il figlio e i suoi amici, «arenati in questo paese cartesiano, geometrico di suolo, di lingua e di pensiero, in questa assoluta capitale», sembrano «le epigrafi paradossali, ironiche e amare, del nostro romanzaccio d'appendice»¹⁸. Quella generazione che aveva tentato di ordinare il mondo tramite una parola ideologica in grado di troncarsi con i padri rivela il suo fallimento giungendo in ultimo ad essere esiliata e senza voce. Il viaggio si trasforma presto in fuga, ma per quanto Gioacchino si sforzi di sottrarsi alla storia il marabutto, il rifugio diventa il pozzo nero dei ricordi che esercita una forza gravitazionale da imporre il suo strazio, lo spasimo della memoria che annerisce tutto ciò che lo circonda anche il tempo presente. A fare da pietra d'inciampo è la moglie Lucia ricoverata in manicomio e morta poco prima della cattura del figlio, ma destinata a tornare come spettro in pena. La memoria però è ingannevole: ciò emerge con particolare enfasi quando Giacchino guarda per la seconda volta a distanza di anni Judex: «s'è rotto un incanto», commenta il protagonista, «il tempo la memoria esalta, abbellisce ogni pochezza, ogni squallore, la realtà più vera. Per la memoria, la poesia, l'umanità si è trasfigurata, è salita sull'Olimpo della bellezza e del valore»¹⁹. I piani temporali si inseguono vorticosamente, disperdendosi senza seguire un centro apparente, fino a trovare un nucleo d'origine capace di agglutinare tutti i frammenti, i ricordi di Martinez e gli spazi. Come nota giustamente Traina «la struttura è apparentemente centrifuga ma in realtà fortemente



centripeta: l'apparenza è data dal giustapporsi dei temi e motivi diversi»²⁰. Inoltre la funzione assunta dalle numerose metafore eleva il piano del racconto, ma non solo, produce effetti nell'andamento dell'intreccio, nel modulare il viaggio temporale e spaziale del protagonista. Eppure un romanzo geometrico, con uno sviluppo teleologico che porti a uno scioglimento non è più possibile, ma nonostante ciò Consolo continua a cercare una forma capace di rappresentare lo spasimo italiano, lo stesso che lui ha esperito in prima persona.

Nella scena conclusiva Gioacchino tenta di avvisare il giudice Borsellino dell'imminente strage ma invano finendo anche lui coinvolto nell'esplosione: nell'anomalo paese italiano, nel quale i Judex sono irrisi e osteggiati, ogni speranza si dimostra vana e priva di concretezza. Il fioraio che assiste alla scena,

¹⁶ Ivi, p. 890.

¹⁷ Ivi, pp. 900-901.

¹⁸ Ivi, p. 902.

¹⁹ Ivi, p. 913.

²⁰ G. Traina, *Vincenzo Consolo*, Cadmo, Fiesole 2001, p. 106.

dopo essersi rialzato, tenta di pronunciare qualche parola «ma dalle secche labbra non venne suono. Implorò muto: O gran mano di Diu, ca tantu pisi, cala, manu di Diu, fatti palisi!», come a ricercare la presenza divina tra le macerie in un mondo che appare solo in frantumi. L'effetto di desolazione è però solo apparente, dal momento che riesce a convertire nell'assenza di parola il *pathos* drammatico, ricomponendo i frammenti di un'esistenza e di un Paese intero in un'evocazione intensa per quanto non verbalmente espressa che si contrappone alla bomba: due suoni opposti, uno roboante, l'altro che tenta di risucchiare il rumore del primo. Come ha scritto Consolo «la tragedia rappresenta l'esito ultimo di quella che è la mia ideologia letteraria, l'espressione estrema della mia ricerca stilistica. Un esito, come si vede, in forma teatrale e poetica, in cui si ipotizza che la scrittura e la parola, tramite il gesto estremo del personaggio, si ponga al limite dell'intellegibilità, tenda al suono, al silenzio»²¹. Il procedere del racconto asseconda quindi un ultimo moto che si rivela poi essere quello di maggior spessore interpretativo per l'opera, e

volendo anche per l'intero *corpus* consoliano, che va dalla parola al silenzio e conseguentemente dal silenzio alla parola nel tentativo di chiudere una riflessione poetica, sociale e storica, finalizzata a rivelare l'energia tragica di modo da essere nutrimento di una successiva rinascita. La parola si addensa con una densità espressiva che rimanda a *Lo spasimo di Sicilia*: come nota Calcaterra, «in quella gestualità congelata, nelle bocche spalancate dall'angoscia degli spettatori della caduta di Cristo, si può leggere lo sgomento esistenziale, la biologica angoscia che fu del ragazzetto di Un sacco di magnolie, dello Scavone della Ferita, compiutamente risolta sul piano civile nel barone di Mandralisca del Sorriso, e più e più di Petro Marano»²², fino ad arrivare a Chino Martinez ritratto nell'ultimo istante di vita. La plasticità pittorica si accorda quindi con la profondità della parola, colta nella sua essenza pura che si fa intellegibile nel silenzio, regalando in ultimo un senso che non tende a chiudere ma ad aprire. A partire dalla *Ferita d'aprile* e dal *Sorriso*, fino allo *Spasimo* si compone il racconto della storia d'Italia, costituito di illusioni, incontri mancanti tra stato e cittadini e quindi tra memoria e storia, nel quale le illusioni private di chi sogna e immagina uno *Judex* in grado di sanare le storture del sistema si tramutano in un urlo ghiacciato dalla violenza e dal sopruso, ma in grado di irradiarsi nel *continuum* storico presente, passato e futuro, grazie a uno stile tragico che comprende parola e silenzio. La possibilità di uscire dalla matassa della storia passa dalla possibilità di connettere le generazioni, di passare il testimone, per questo bisogna rintracciare l'inizio nel quale è contenuta la fine: citando Eliot «in my benning is my end» e «in end is my beginning». Alla fine, Martinez si dissolve nell'urlo di dolore della Storia, regno della sopraffazione e del potere, per rivelare tutto lo *spasimo* di un paese ferito e di Consolo stesso. Il finale dello *Spasimo* che potrebbe apparire come un gesto di resa, rivela un'apertura straziante ma anche luminosa, segno che «nell'ennesimo gioco prospettico fra personaggio e autore, se Martinez ha perso la sua battaglia, Consolo l'ha vinta scrivendo un romanzo magmatico e plurale, ma che rinnova la forza, la disperata vitalità della sua voce civile “non riconciliata”»²³.



21 V. Consolo, *Per una metrica della memoria*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 2, 1996, p. 250.

22 D. Calcaterra, *Appunti per una ipotesi di decostruzione della “metrica della memoria” di Vincenzo Consolo*, in *Narrazioni*, (2013), n. 3, pp. 112-121, p. 120.

23 G. Traina, *Vincenzo Consolo*, p. 108.



Tra modernismo e postmoderno. Echi montaliani in *Retablo*

Agnese Macori

La collocazione dell'opera di Consolo nel campo di tensioni letterarie del secondo Novecento non è pacifica: fin dall'esordio la sua produzione romanzesca è stata collocata – con l'avallo dell'autore stesso – sotto l'etichetta un po' generica e ambigua di sperimentalismo, etichetta che proprio per la sua ambiguità continua a essere messa in discussione: se infatti Ceserani definisce la scelta stilistica di Consolo come «in parte postmoderna», Donnarumma

cita lo scrittore siciliano, insieme al suo conterraneo e amico Bufalino, come esempi di un postmodernismo ormai maturo, definendo le loro scritture «opache e iperletterarie», mentre Alfano, riprendendo una proposta di Turchetta cita proprio Consolo e Bufalino come esempi di «romanzi che guardano indietro alla tradizione modernista di inizio secolo»¹. Negli ultimi anni si sta inoltre facendo strada l'ipotesi, di interpretare alcuni aspetti dei suoi primi due

¹ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 204; R. Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, in *Allegoria*, anno XV, n. 43, 2003 p. 71; G. Alfano - F. de Cristofaro, *Il romanzo in Italia. vol. IV - Il secondo Novecento*, Carocci, Roma 2018, p. 33.

romanzi, *La ferita dell'aprile* e *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, facendo riferimento alla nozione, di recente introduzione negli studi sul secondo Novecento, di neomodernismo².

Le ragioni di queste proposte tassonomiche divergenti vanno ricercate in una diversa interpretazione del citazionismo, procedimento cardine della narrativa consoliana. Ceserani ha giustamente insistito sulla necessità di prestare attenzione nell'eleggere apoditticamente l'*intertestualità* a strategia retorica identificativa della letteratura postmoderna, in quanto si tratta di un procedimento intimamente connaturato alla pratica letteraria. Anzi, è proprio il modernismo ad aver fatto ampiamente uso delle forme di intertestualità: basti pensare al capolavoro modernista di Joyce, che è una riscrittura dell'*Odissea*, o alle citazioni dantesche di Eliot. La novità del citazionismo postmoderno non deve essere ricercata nella strategia stilistica, quanto in un mutato paradigma teorico di fondo, in un processo epistemologico «che ha schiacciato e ridotto il “mondo” a testo, lo ha testualizzato, ha interposto fra testo e mondo una serie di intertesti che lo rendono forse più enigmatico e incomprensibile, forse, paradossalmente, solo dopo lunghi esercizi interpretativi, leggibile»³. Il rovesciamento del rapporto tra pagina scritta e mondo reale è, in effetti, una delle istanze profonde che agiscono sulla letteratura degli anni Ottanta. Come deve essere interpretato dunque il persistente ricorso alla citazione e all'intertestualità in *Retablo*, pubblicato da Consolo nel 1987?

Negli anni Ottanta, la chiusura della stagione dell'*engagement* aveva definitivamente svincolato gli scrittori dall'obbligo morale di una letteratura in grado di agire direttamente sulla realtà. A questa mutata situazione Consolo non reagisce con una reazionaria chiusura della scrittura su sé stessa, ma, proprio perché ormai libero da qualsiasi istanza ideologica proveniente dall'esterno, giunge alla consapevolezza che «lo scrittore deve fare il proprio mestiere, fino in fondo, senza compromessi: solo così la scrittura può guadagnare lo spessore etico adeguato alle proprie

aspirazioni, conoscitive non meno che estetiche»⁴. Nel momento in cui la letteratura è di nuovo *solo* letteratura, può effettivamente interrogarsi sul suo valore e sulle sue possibilità. È necessaria una sofferta indagine della scrittura su sé stessa, affinché questa possa acquisire autocoscienza e, non più succube di obblighi morali, assumere una piena e coerente consapevolezza etica. In questo senso Turchetta ha potuto parlare di «aperta politicità e senso di colpa dell'intellettuale, sempre abitato dalla sofferta consapevolezza della sua distanza dall'azione reale», consapevolezza che, a suo avviso, avvicinerebbe Consolo ad alcune riflessioni di Sereni e Fortini⁵. Di fronte alla scoperta che «la poesia / non muta nulla», la risposta di Consolo sembra infatti essere la medesima formulata da Fortini, in un imperativo categorico che non ammette repliche: «nulla è sicuro, ma scrivi».

E Consolo continua a scrivere, ma nelle sue pagine, già all'altezza di *Retablo*, si inizia a cogliere un crescente senso di sfiducia nelle possibilità della parola, messo in luce da Giuliana Adamo nel suo saggio su *Vincenzo Consolo e la storia*⁶. Il progressivo passaggio, evidenziato dalla studiosa, da una letteratura della comunicazione a una dell'espressione è vissuto dallo scrittore alla luce della consapevolezza che «raccontare la realtà non è un compito della letteratura, che ha altri compiti. La letteratura è anche informazione, però è anche altro, e quindi ho la sensazione che questo mondo della comunicazione assoluta occulti sempre di più la realtà e quindi la verità»⁷. Questa progressiva tendenza all'afasia, conseguenza di una mutata funzione del linguaggio nell'uso comune, sempre più mistificante nei confronti della realtà, inizia a mostrare le sue ombre inquietanti anche nelle pagine del normalmente serafico Clerici, in cui talvolta sembra insinuarsi il dubbio che il silenzio sia l'unico esito possibile. Dubbio espresso a chiare lettere nella ammissione che musica e poesia «come la vita, si svolgono nel tempo, sia pure acceso e breve, e tendono al silenzio», ma, soprattutto, in un passaggio che, nella sua totale eccentricità rispetto al romanzo, potrebbe celarne l'essenza profonda⁸.

2 Cfr. T. Toracca, *Il neomodernismo italiano*, in M. Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, Carocci, Roma 2018, pp. 211-228.

3 R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, p. 37.

4 G. Turchetta, *Da un luogo bellissimo e tremendo*, in V. Consolo, *L'opera completa*, a cura di G. Turchetta, Mondadori, Milano 2015, p. XXIX.

5 *Ibidem*

6 G. Adamo, *Vincenzo Consolo e la storia*, in *Strumenti critici*, il Mulino, vol. 141, anno XXXI, maggio-agosto 2016, p. 269-288.

7 G. Traina, *Colloquio con Vincenzo Consolo*, in Id., *Vincenzo Consolo*, Cadmo, Fiesole 2001, p. 131.

8 V. Consolo, *Retablo* (1983), in Id., *L'opera completa*, p. 383.

Il racconto di Clerici, per quanto condotto attraverso un linguaggio estremamente raffinato e ricercato, è sempre tendenzialmente referenziale. Si tratta pur sempre di un memoriale di viaggio scritto da un intellettuale illuminista: gli scarti immaginativi sono pochi, e sempre mediati da formule che ne dichiarino la loro natura visionaria, e dunque ricondotti puntualmente a un discorso razionale⁹. È quindi ancora più straniante e conturbante l'improvviso passaggio dal racconto referenziale a quello metaforico in un piccolo gioiello di riscrittura montaliana incastonato nel resoconto dell'escursione sull'isola di Mozia. L'esordio dell'episodio, seppur nel suo virtuosismo stilistico, risponde ancora a quell'esigenza di realismo di cui sopra, per cui le parole indicano esattamente l'oggetto che nominano:

Camminammo guazzando sopra un tappeto d'erbe folte, poseidonie e triscie, che viscide ondeggiavano quali meduse o quali anguille morte, e al nostro incedere saltavano sopra il pelo immobile dell'acqua pesci volanti, miletto, lùvari, branchi di sardelle, e dalle rive svolavano aironi, anatre, fenicole, calandre (p. 441).

Ma di colpo, dopo un bianco tipografico, la narrazione cambia passo: apparentemente sembra ripetere sé stessa, e solo progressivamente nel lettore si inizia ad insinuare il dubbio che il rapporto tra significante e significato si sia oscurato, e che il discorso sia inavvertitamente spostato sul piano metaforico:

Ora avanziamo per pianure acquitrinose, fra balzi, rigagnoli, pozzanghere, ristagni, fra muschi e filamenti, sterpaglie macere, gromme, viscidumi: scivola, schizza la grassa mota sotto il piede o si gonfia e cresce, avvolge, preclude il movimento. Forse siamo fermi, fermi sprofondiamo. E dietro è la notte senza scampo, il fitto oblio: nulla sappiamo ormai dei luoghi consistenti, dei solidi sentieri, del cammino che ci portò nelle maremme (p. 441).

Il passaggio è impercettibile: la difficoltà del cammino nell'acquitrino è dato reale, ma trascolora lentamente in un'angoscia di immobilità che trascende il semplice dato oggettivo. La scena si svolge all'alba, ma l'oscurità che i protagonisti si lasciano alle spalle è «una notte senza scampo», in cui ogni cosa si annichilisce e scompare. Eppure l'indizio più evidente dell'andamento visionario del passo non va ricercato a livello contenutistico: sono i tempi verbali a rivelare chiaramente che la narrazione si è spostata su un altro livello. L'intero racconto di Clerici è scritto al passato, eccezion fatta per queste pagine, interamente scritte all'indicativo presente, che contribuisce a un effetto di sospensione temporale, conferendo all'intero passaggio un tono quasi onirico. Onirismo declinato però nella sua forma deteriorata, a dar forma a un incubo pervaso da cupi segnali di catastrofe: «Nella palude pallida, nel verminoso verde annega la memoria: vana sembra la ricerca, la prova di un racconto». Il riferimento all'annegare della memoria instilla il primo dubbio di una possibile ascendenza montaliana, sospetto rafforzato dall'ambientazione marina proiettata impercettibilmente verso un discorso metafisico. Una volta aperto questo spiraglio su Montale, diventa difficile non cogliere nell'intero passaggio numerose allusioni ai più celebri testi degli *Ossi* e, in parte, delle *Occasioni*. La luce del mattino è «una *frigida luce* di riverbero», da lontano si erge una montagna nel cui «cuore mucido, di melma, è sepolto e si sfalda l'*ultimo segno*» e dietro il quale la voce narrante si chiede: «troveremo un *varco*, un passaggio?»¹⁰. E ancora, nel delirio onirico di Clerici, improvvisamente la scena muta:

Ecco che da *riviere* s'aprono le distese dei mari che naviganti improvvidi solcarono e notti illuni e cieli gravi, brume e calmerie sinistre in cui si scioglie ogni punto o freccia delle mappe, l'*oscillazione degli aghi*, il giro delle sfere, la *fune del richiamo*¹¹.

9 Si veda, ad esempio: «Ascesi, come procedendo in sogno, o come in uno di quei disegni trasognati che i viaggiatori oltremontani lasciarono sì questo sogno» (p. 413) o «Rapito e dimentico di tutto, di me della mia vita, passata e da venire [...] solitario mossi alla collina opposta, sotto le mura solenni dell'acropoli» (p. 435).

10 Per «la frigida luce», le «fredde luci» di *Riviere* (p. 104); per «l'ultimo segno», il «segno d'un'altra orbita» di *Arsenio* (p. 83); e il «varco», parola tematica di Montale: «lame d'acqua scoprentesi tra i varchi» (*Riviere*, p. 104), «penso che per i più non sia salvezza, / ma taluno sovverta ogni disegno, / passi il varco, qual volle si ritrovi» (*Casa sul mare*, p. 93), ma anche «Il varco è qui?» (*La casa dei doganieri*, p. 167) in E. Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1984.

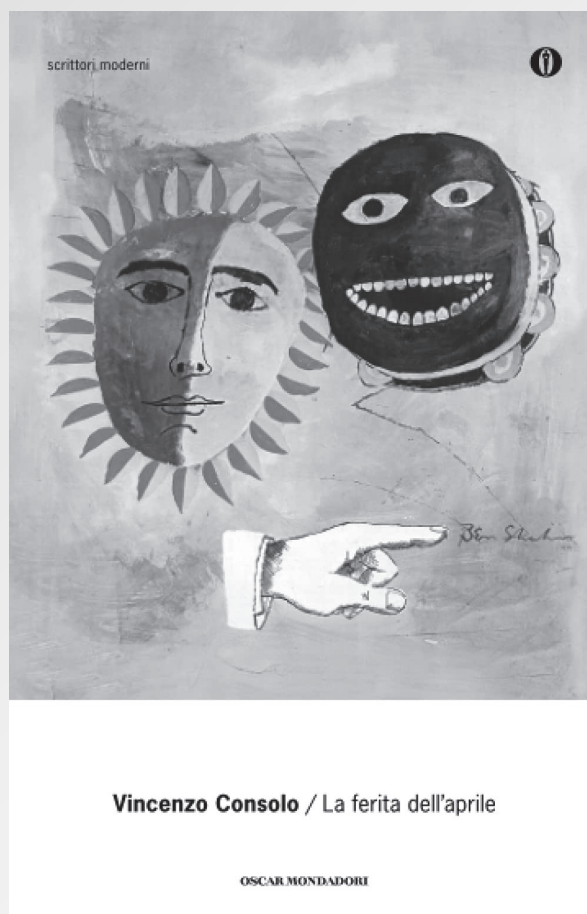
11 «L'oscillazione degli aghi» ricorda «la bussola va impazzita all'avventura» (*La casa dei doganieri*, p. 163); e «la fune della memoria» è quel filo che, sempre ne *La casa dei doganieri*, «si addipana», e di cui l'io lirico tiene «ancora un capo».

Se a ciò si aggiunge che dalle « trasparenze dei fondali » riemergono « ciottoli, legni e ferri levigati », appare evidente come l'intero passaggio sia una raffinata riscrittura montaliana¹². L'individuazione della fonte è in questo caso utile al fine di decifrare le implicazioni profonde del passo, che rivela un profondo pessimismo metafisico, ancor prima che esistenziale. Consolo, infatti, proseguendo nel suo dettato ad alto tasso metaforico, constata che:

Antichi e ricorrenti sono i naufraghi, sono d'ogni epoca, d'ogni avventura, sogno, d'ogni frontiera elusa, noi, naufraghi d'una storia infranta, simboli d'un epilogo, involontarie comparse, attoniti spettatori di questa metafisica. Di cui non conosciamo i confini, dimenticammo l'inizio e la fine, ma riferiamo incauti il vario apparire nelle luci e nei tempi irriferribili (pp. 442-443).

Chi si ostina a voler raccontare il mondo fenomenologico è incauto, perché la storia, che è storia di naufragi, è per sua intrinseca natura « irriferribile » e quindi, così si chiude il discorso, « non resta che il silenzio, il vuoto, una statua riversa dentro l'acqua ». È il vuoto l'unico assoluto che permane sotto il vario mutare delle apparenze. Questa conclusione tutta negativa è ancora più significativa se confrontata con l'epilogo ottimistico degli *Ossi di seppia*: il « silenzio » di Consolo diventa assordante se accostato a quell'« urger folle / di voci verso un esito » su cui si chiudeva *Riviere*¹³.

La riscrittura montaliana dimostra come anche il modernismo sia, a questa altezza cronologica, un'esperienza ormai conclusa, non più riattualizzabile e proprio per questo citabile, allo stesso modo in cui sono citabili Dante, Leopardi e Ariosto. In una sorte simile incorre Eliot, che a partire da *Retablo* diventa una delle fonti privilegiate delle citazioni di Consolo, in un rapporto di intertestualità ben diverso da quello che poteva, eventualmente, legare *La ferita dell'aprile* all'incipit di *The waste land*. Ma è soprattutto a livello epistemologico che lo scarto si manifesta in tutta la sua evidenza: anche dietro il racconto illuminista di Clerici si cela il vuoto metafisico su



cui la letteratura postmoderna si affanna a costruire modi testualizzati.

In conclusione, non si può impostare il discorso nell'ottica di una alternativa binaria tra adesione incondizionata alle istanze postmoderne da un lato e arroccamento su una posizione difensiva dall'altro. Dopo questo cedimento all'esperienza conturbante nel nulla metafisico il Cavaliere Clerici non si rassegna al silenzio ma riprende la sua narrazione, ribadendo una immutata convinzione nel fatto che « prima viene la vita, quella umana, sacra, inoffendibile, e quindi viene ogni altro: filosofia, scienza, arte, poesia, bellezza... », e quindi, che al reale si possa e si debba ancora fare riferimento (p. 453). È questo un gesto volitivo, che – e qui si vede l'eticità della letteratura consoliana – impone, per mezzo della scrittura, il reale sul nulla, in maniera problematica e mai ingenua. In questo senso anche il ritorno dello scrittore al romanzo storico negli anni Novanta rappresenta l'esito coerente di una profonda e sofferta riflessione sul ruolo della letteratura condotta lungo le pagine di *Retablo*.

¹² Anche « ciottolo » è parola ricorrente negli *Ossi*: « noi ti pensiamo come un ciottolo » (*Falsetto*, p. 14), « Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale / siccome i ciottoli che tu volvi » (p. 59); « mi condanna / s'io lo tento anche un ciottolo / róso sul mio cammino (*Ho sostato talvolta nelle grotte*, p. 56), ma anche la « pietra / levigata dal mare » di *Riviere* (p. 104).

¹³ « Potere / simili a questi rami / ieri scarniti e nudi e oggi pieni / di fremiti e di linfe, / sentire / noi pur domani tra i profumi e i venti / un riaffluir di sogni, un urger folle / di voci verso un esito; e nel sole / che vi investe, riviere, / rifiorire! » (*Riviere*, pp. 104-105).



La Sicilia di Consolo dalla cultura araba alla mutazione antropologica

Daniel Raffini

Da sempre la storia della Sicilia si modella su contatti, approdi e partenze: su questo riflette nella sua opera Vincenzo Consolo. Come molti scrittori siciliani Consolo decise di vivere fuori dalla Sicilia, ma all'isola restò sempre legato, con frequenti ritorni, sia di persona che nelle opere. La Sicilia è tema prediletto di Consolo: nei suoi libri la Storia e le microstorie siciliane diventano un serbatoio da cui attingere per riflettere sui temi più vari.

La Sicilia si caratterizza in primo luogo per la sua cultura. È durante la dominazione araba che lo scrittore individua l'inizio della storia siciliana propriamente detta, riprendendo in questo un'idea già espressa da Sciascia. In un articolo dedicato alla cultura araba in Sicilia Consolo scrive:

La cultura araba ha lasciato nell'isola un'impronta tale che dal suo innestarsi nell'isola si può dire che cominci la storia *siciliana*. "Indubbiamente gli abitanti dell'isola di Sicilia cominciano a comportarsi da siciliani dopo la conquista araba" dice Sciascia. Il quale, mutando da Américo Castro lo schema che il grande storico aveva applicato alla Spagna, chiama descrivibile la vita siciliana prima degli Arabi, narrabile quella sotto la dominazione araba, storicizzabile quella che viene dopo. Sciascia fa quindi nascere quello che egli chiama il modo d'essere siciliano proprio dalla dominazione araba.¹

¹ V. Consolo, *La Sicilia e la cultura araba*, in V. Consolo, *Mediterraneo. Viaggiatori e migranti*, Edizioni dell'asino, Roma 2016, p. 10.

Ciò che viene prima degli arabi, le persistenze greche, romane e fenicie nell'isola, pure spesso "descritte" da Consolo nelle sue opere, appaiono sempre come relitti di qualcosa di antecedente, situate in un tempo mitico e insondabile, riferendosi a culture altre, che ancora non sono quella siciliana. Con l'arrivo degli arabi la Sicilia passa dalla fase del mito a quella della storia e acquisisce la propria identità. Notiamo questo passaggio nelle modalità di rappresentazione del mare: se al tempo Ulisse il mare è «luogo dove avviene il distacco dalla realtà, dove fiorisce il fantastico, il surreale, l'onirico [...], dove la ragione di oscura e trovano varco i mostri»², a partire dall'epoca araba esso sarà il luogo degli scambi, dei commerci, dei passaggi.

Consolo sottolinea come la cultura araba abbia attecchito in maniera maggiore nella parte occidentale dell'isola, da dove si è irradiata e dove ne rimangono a tutt'oggi le tracce più evidenti. Di qui quella divisione ancora percepita nel Novecento da molti scrittori tra le due metà dell'isola: quella occidentale irrazionale e magica, quella orientale razionale. Una dicotomia più volte ribadita da Consolo stesso, ancora una volta d'accordo con il conterraneo Sciascia, che nel 1970 aveva trattato il tema ne *La Corda pazzo*. L'immagine più emblematica di questa dicotomia nell'opera di Consolo è nel racconto *Le Chesterfield*, tratto dalla raccolta *Le pietre di Pantalica*, in cui il polo della razionalità è occupato da Sciascia, diventato per l'occasione personaggio, e quello della follia da frate Agrippino, uno dei frati coinvolti nelle vicende di Mazzarino. Scrive Consolo in questo racconto:

L'uomo [Sciascia], che prima aveva sorriso divertito, si fece serio, triste, scoprendo all'improvviso di trovarsi faccia a faccia col male misterioso e endemico di questa sua terra. E gli capitava spesso, a lui cultore della razionalità, del pensiero chiaro e ordinato, amante dell'ironia e del piacere dell'intelligenza, d'imbattersi in persone che lo incuriosivano per la loro originalità, per la loro comica eccentricità, che gli facevano pregustare spasso, gioco lieve e ameno, e che scoprivano invece, come denudandosi

all'improvviso, la malata palle della pazzia. E gli si rivoltava allora tutto in amaro, in penoso³.

La dicotomia oriente-occidente, ragione-follia, Sicilia greca e Sicilia araba finisce per caratterizzare l'essenza intima della Sicilia intera e fa intravedere una spiegazione alle contraddizioni di questa terra. La dominazione araba, inizialmente innesto estraneo, determina la nascita di un'identità nuova: la Sicilia in quanto tale e la sua cultura sono frutto di un'ibridazione, di un contatto con l'esterno. Da questo momento in poi sarà un accumularsi di elementi eterogenei. Un retaggio che durerà, dice Consolo, fin quasi ai tempi nostri, fino cioè all'irruzione della cultura di massa, che tende «a distruggere le vere, autentiche culture, per livellare tutto, miseramente omologare»⁴. La dominazione musulmana si pone dunque nell'immaginario consoliano come momento originario ed epoca d'oro per la Sicilia. Ancora nell'articolo *La Sicilia e la cultura araba* scrive:

Con i musulmani comincia per la Sicilia una sorta di rinascimento. L'isola viene divisa amministrativamente in tre Valli: Val di Mazara, Val Dènone e Val di Noto; rifiorisce l'agricoltura grazie a nuove tecniche [...], all'introduzione di nuove colture (l'ulivo e la vite, il limone e l'arancio, il sommacco e il cotone...); rifiorisce la pesca, specialmente quella del tonno; rifiorisce l'artigianato, il commercio, l'arte⁵.

Elementi come l'ulivo e gli agrumi, fondanti della vita e della cultura materiale e simbolica siciliana, sono stati importati in Sicilia dagli arabi. In questo sta l'elemento fondante di cui parla Consolo, nella capacità degli arabi di aver fatto della Sicilia ciò che era «fino all'altro ieri»⁶. All'introduzione degli aranci in Sicilia e sulla loro assunzione a simbolo dell'isola Consolo dedica il racconto *Arancio, sogno e nostalgia*, in cui ancora una volta a un'origine araba viene contrapposta una fine legata all'avvento della società di massa: la tradizione secolare della coltivazione degli agrumi in Sicilia è oggi sostituita dalle moderne tecniche di produzione agricola.

² V. Consolo, *Armonia perduta. Il viaggio iniziatico di Ulisse nei mari dell'immaginario*, ivi, p. 7.

³ V. Consolo, *Le Chesterfield*, in V. Consolo, *Le Pietre di Pantalica*, Mondadori, Milano 1988, p. 104.

⁴ V. Consolo, *La Sicilia e la cultura araba*, p. 11.

⁵ Ivi, p. 12.

⁶ V. Consolo, *Arancio, sogno e nostalgia*, in V. Consolo, *La mia isola è Las Vegas*, Mondadori, Milano 2014, p. 133.

Legata al retaggio arabo è anche la presenza delle tonnare, a cui Consolo dedica il saggio *La pesca del tonno*, pubblicato nella raccolta *Di qua dal faro*:

Le tonnare di Trapani e Palermo, sotto i musulmani, crediamo abbiano avuto il momento più rigoglioso e felice, non solo come organizzazione di un lavoro comune e complesso, ma anche tecnicamente e commercialmente, come l'ebbero l'agricoltura, l'artigianato, l'edilizia, il commercio, la cultura e le arti. E araba si fece da allora, e rimase, la terminologia della tonnara, arabi, di musica e di parole, echi di cadenze nate nei deserti di sabbia, i canti che in essa nascevano nei momenti culminanti della cattura⁷.

All'attività della pesca del tonno, così come alle altre attività introdotte dagli arabi in Sicilia, si affiancano retaggi di tipo culturale e linguistico. Le tracce arabe rimangono poi nell'architettura, a Palermo e in altre città dell'isola. Ma l'elemento più importante introdotto dai musulmani nella vita siciliana è secondo Consolo lo spirito di tolleranza. Scrive ancora infatti:

Ma il miracolo più grande che si opera durante la dominazione musulmana è lo spirito di tolleranza, la convivenza fra popoli di cultura, razza, religione diverse. Questa tolleranza, questo sincretismo culturale ereditano poi i Normanni, sotto i quali si realizza veramente la società ideale, quella società in cui ogni cultura, ogni etnia vive nel rispetto degli altri⁸.

Lo noteranno, tra gli altri, i viaggiatori arabi che ancora in epoca normanna passeranno per l'isola, come Ibn Giubayr, a cui Consolo dedica uno scritto. Attraverso il resoconto del viaggiatore musulmano Consolo offre così uno spaccato sulla Sicilia normanna, che reca ancora tracce evidenti dell'epoca araba:

Egli rimane abbagliato dalla capitale del regno normanno, da questa Cordova siciliana, e si abbandona quasi a un canto. "Città metropoli di queste isole, riunisce in sé due pregi: prosperità e splendore. Ha quanto puoi desiderare di bellezza



reale e apparente e di soddisfazioni della vita nell'età matura e fresca. Antica e bella, splendida e graziosa, sta alla posta con sembiante seduttore, insuperbisce tra piazze e pianure che sono tutte un giardino, larghe ha le vie e le strade, ti abbaglia la vista con rara beltà del suo aspetto" scrive. E ci dice poi della Reggia, alta sopra l'antico Càssaro, e delle ville e dei castelli reali, il castello di Giafar, la Zisa, la Cuba, la Favara, che la circondano come monili presioni il collo di belle ragazze; della chiesa dell'Antiocheo o Martorana che è "il monumento più bello del mondo"; dei palazzi eccelsi, delle piazze, dei cortili, dell'immensa Cattedrale che era stata una volta moschea. Ma ci dice soprattutto, e con gioia, dei quartieri, delle moschee, e dei mercati musulmani; del re Guglielmo e del gran numero di paggi, di eunuchi, di dignitari, famigli e clienti, di ancelle e di concubine, di giureconsulti, scienziati e poeti musulmani che popolavano la sua corte; del re stesso che parlava arabo e dell'estremo rispetto ch'egli aveva per le varie professioni di fede dei sudditi, dello stile suo

7 V. Consolo, *La pesca del tonno*, in V. Consolo, *Di qua dal faro*, Mondadori, Milano 2001, p. 40.

8 V. Consolo, *La Sicilia e la cultura araba*, p. 12.

stesso musulmano di condurre la vita e di godere il potere⁹.

Citando dal libro di Ibn Giubayr, Consolo finisce per ingaggiare una sorta di gara con la scrittura dell'arabo, ne ricalca gli stilemi, la ricchezza lessicale, la tendenza all'elencazione, la potenza delle immagini. È un esempio perfetto di quella capacità mimetica e centripeta della scrittura consoliana, che si modella sui linguaggi e sui testi delle epoche che racconta, arricchendo la lingua d'uso attraverso un repertorio che mira al recupero del patrimonio linguistico delle diverse epoche e dei diversi luoghi.

La Sicilia risulta calata a pieno in quella che Consolo definisce la «variegata civiltà mediterranea di quell'alto medioevo, di quel tempo della terza Crociata e del Saladino»¹⁰. Il soggiorno di Ibn Giubayr in Sicilia, di ritorno dal Medio Oriente, ha luogo nel 1185. Ciò che colpisce il viaggiatore andaluso è il «retaggio della cultura musulmana» e la persistenza di quello spirito di tolleranza introdotto dagli arabi, la capacità degli abitanti dell'isola di vivere «in quell'armonia di stirpi, di religioni, di culture e di lingue, in quello scambio fra Cristiani, musulmani ed Ebrei che segnò in Sicilia uno dei momenti più alti della civiltà mediterranea»¹¹. Un equilibrio precario che, già alla fine del suo viaggio, nel momento di imbarcarsi per lasciare l'isola, Ibn Giubayr vede incrinarsi:

Ma già a Trapani, prima della partenza, Ibn Giubayr vede quasi finire, per alcuni segni, quel tempo di pace, di tranquilla armonia: nella flotta di navi da guerra che si sta approntando in quel porto, nelle notizie delle turbolenze che giungono da Costantinopoli. [...] «quei luoghi che pochi anni innanzi erano sembrati a Ibn Giubayr tutto un giardino, cominciavano dunque a diventare foresta» scrive lo storico dei musulmani di Sicilia Michele Amari. Ed è sempre così: ogni calma finisce in tempesta, ogni epoca d'oro si offusca, ogni incanto svanisce¹².

Sulla Sicilia terra di contatti e sull'incrinarsi dell'equilibrio è incentrato il racconto *Il ponte sul canale di*

Sicilia, in cui viene narrato di come il braccio di mare tra l'Africa e la Sicilia fosse considerato in epoca medievale un legame, un punto di contatto, in contrapposizione al presente in cui lo stesso canale rappresenta un limite invalicabile, luogo di transiti impossibili, «un mare di dolore, un mare di morte»¹³. Il racconto parte dal riferimento alla seconda novella della quinta giornata del *Decamerone*, in cui Boccaccio racconta il naufragio dell'infelice Gostanza a Susa, in Tunisia, dove incontra pescatori trapanesi cristiani. Di qui la riflessione di Consolo su come il Canale di Sicilia abbia rappresentato in passato un ponte tra culture:

Ci colpisce il fatto che pescatori cristiani, trapanesi, tranquilli soggiornassero e pescassero nelle acque della musulmana Tunisia, di Susa, oggi Sousse. E ci conferma nella consapevolezza che ancora nel medioevo quel canale, quel breve braccio di mare tra la Sicilia e le coste africane, libiche tunisine algerine, non fosse ancora frontiera, barriera fra due mondi, ma una via di comunicazione e di scambio, che quelle acque anzi venissero allora percorse solo in un senso, dai lavoratori di Sicilia, di Calabria, di Sardegna, che volendo fuggire alla fame cercavano fortuna in quelle ricche terre degli «infedeli»¹⁴.

La «provvidenziale emigrazione», in contrapposizione alla scellerata emigrazione dei siciliani



9 V. Consolo, *Ibn Giubayr*, in Id., *Mediterraneo. Viaggiatori e migranti*, pp. 19-20.

10 Ivi, p. 17.

11 Ivi, pp. 18-19.

12 Ivi, pp. 20-21.

13 V. Consolo, *Il mare*, in V. Consolo, *La mia isola è Las Vegas*, p. 222.

14 V. Consolo, *Il ponte sul canale di Sicilia*, in V. Consolo, *Mediterraneo. Viaggiatori e migranti*, pp. 23-24.

nel secondo dopoguerra, durerà fino all'instaurarsi della dominazione turca in Tunisia e di quella spagnola in Sicilia, quando si inasprisce lo scontro tra musulmani e cristiani. Il processo che Ibn Giubayr intravede iniziare imbarcandosi da Trapani vive il suo momento più aspro e di rottura definitiva con la battaglia di Lepanto, a seguito della quale il Mediterraneo si trasformerà da luogo di contatti a canale chiuso, da una via aperta a un campo di battaglia che ospita sulle sue due sponde mercati di schiavi provenienti dalla parte opposta, tra cui Consolo cita il caso della prigionia di Cervantes ad Algeri insieme al poeta Antonio Veneziano.

Nei tre racconti finora analizzati – ripubblicati nel 2016 in un libricino dal titolo *Mediterraneo. Viaggiatori e migranti* – Consolo sceglie tre momenti emblematici del Medioevo siciliano e racconta come quest'epoca sia stata un momento di scambi, viaggi e tolleranza. Il racconto della storia siciliana va avanti nell'opera di Consolo con nuovi sbarchi, quello dei Mille, che porterà all'Unità d'Italia, ma anche, secondo la consuetudine consoliana a mostrare i risvolti nascosti della storia, a tutti i problemi determinati dall'imposizione di un modello statale modellato altrove. Altro sbarco raccontato da Consolo sarà quello degli americani durante la Seconda Guerra Mondiale.

La Sicilia raccontata da Consolo, terra di liberazioni e di passaggi, resta però un luogo fuori dal tempo, immobile nel perpetrarsi di usanze, tradizioni, modelli di vita, che poco hanno a che fare con il mondo esterno. È come se la storia passasse per l'isola senza lasciare traccia. Una sensazione che Consolo fa trasparire nei testi che raccontano le epoche precedenti all'irruzione della società di massa, momento conclusivo di quella storia che era iniziata con la dominazione araba.

Nei racconti di Consolo scritti tra gli anni Cinquanta e i primi anni Duemila è possibile la narrazione in presa diretta della fine del mondo popolare in Sicilia. Un mondo che è ancora presente nei primi racconti, in cui l'autore restituisce un mondo fatto di superstizioni, riti e usanze antiche: ad esempio, nel racconto del 1957 *Un sacco di magnolie* un ragazzo viene sottoposto al rito per scovare il malocchio; mentre in *Befana di novembre* l'autore rievoca la tradizione dei

dolci dei morti. La tematica funebre torna più volte nei primi racconti di Consolo e rimanda alla Sicilia popolare che il scrittore aveva avuto modo di vedere nella sua infanzia. Su questo mondo tornerà alla fine della propria esperienza di scrittore, all'inizio degli anni Duemila, attraverso la rievocazione della figura del padre, che assume una dimensione eroica attraverso piccoli gesti di altruismo e bontà, in contrasto con un presente, quello in cui lo scrittore opera, pervaso da valori opposti. Attraverso la figura del padre, fino ad allora poco presente nei suoi libri, Consolo restituisce al passato la dignità perduta, senza edulcorazioni o mitizzazioni. Nei due racconti sul padre infatti il mondo di quegli anni è presentato con tutti i suoi mali: la guerra, la povertà, la mafia¹⁵.

A partire dagli anni Ottanta Consolo inizia a registrare la fine della civiltà contadina e l'avvento della società di massa. Primo segno di tale fenomeno è l'emigrazione dei siciliani verso il nord. La Sicilia si svuota della sua anima popolare, i protagonisti del mondo contadino diventano operai e impiegati delle grandi città del centro e del nord. Milano rappresenta per Consolo un osservatorio perfetto per descrivere questo cambiamento. Nel racconto *Porta Venezia* offre un ritratto dei propri conterranei inseriti nella nuova realtà milanese:

Da questa umanità intensamente colorata, si pativa poi tutta una gamma di bruno meridionale. Ed erano quelli dietro le bancarelle dei dolciumi "tipici", delle cravatte, delle musicassette; erano famiglie di siciliani, calabresi, pugliesi, con i pacchi e le buste di plastica delle loro compere, che tornavano a casa o sostavano davanti al Viel per far prendere il frullato o il gelato ai loro mocciosi irrequieti.

Erano, i marciapiedi di corso Buenos Aires, in questo tardo pomeriggio di sabato, tutta un'ondata di mediterraneità, di meridionalità, dentro cui m'immergevo e mi crogiolavo, con una sensazione di distensione, di riconciliazione¹⁶.

Nonostante lo scrittore provi conforto nel vedere fisionomie familiari, non si può non notare nel racconto lo straniamento di queste persone, occupate a vendere prodotti tipici o immerse nel flusso incessante

¹⁵ I racconti dedicati al padre sono: *Le lenticchie di Villalba* («Viaggi», supplemento de «La Repubblica», 2 marzo 2000) e *Le macerie di Palermo* («Diario», 16 novembre 2001), ora in V. Consolo, *La mia isola è La Vegas*. Di mafia Consolo si occupa a lungo in molti articoli giornalistici, ora in V. Consolo, *Cosa loro. Mafie tra cronaca e riflessione*, Bompiani, Milano 2017.

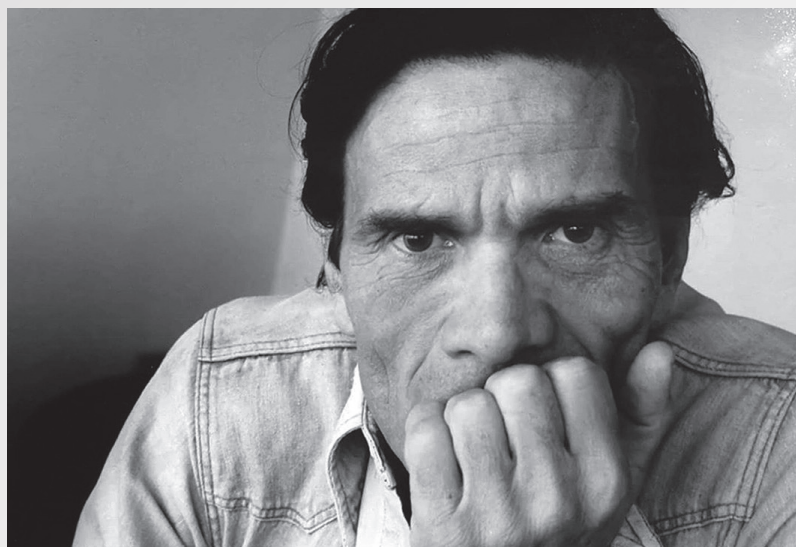
¹⁶ Vincenzo Consolo, *Porta Venezia*, in Id., *La mia isola è Las Vegas*, cit., p. 112.

delle compere, il viavai della vita moderna. Nello stesso racconto Consolo scrive che «il Nord, il mondo industriale, era anche questo, la rottura della comunione, la separazione dei corpi, la solitudine, la diffidenza, la paura d'ognuno nei confronti dell'altro»¹⁷. Viene così meno quel senso di comunità che avrebbe dovuto confortare, la condivisione che caratterizza le società contadine. Per quanto riguarda il meridione, svuotato e snaturato, giacché il processo di industrializzazione sempre più avanza anche verso quelle terre, lo scrittore arriva a parlare di «un sud dove la storia s'è conclusa»¹⁸. Per Consolo la storia di un luogo corrisponde alla sua cultura, la civiltà che nel corso dei secoli si è sviluppata in uno spazio. In due racconti tardi, del 2007 e del 2008, il discorso arriva a piena maturazione attraverso l'appropriazione del concetto pasoliniano di mutazione antropologica. Parlando degli anni da studente a Milano, Consolo scrive:

Erano quelli gli anni della fine del mondo contadino e della rapida trasformazione dell'Italia in Paese neo-industriale, del miracolo economico e della mutazione antropologica; gli anni, quelli dell'espulsione dal Paese di milioni e milioni di lavoratori in cerca d'un futuro, d'un destino migliore¹⁹.

Dire che la storia al sud è conclusa vuol dire allora affermare la fine di un intero mondo fatto di tradizioni e abitudini quotidiane. Emblematici a questo proposito sono alcuni personaggi dei racconti di Consolo, persone reali, di cui lo scrittore narra il tentativo di mantenere in vita quel mondo che va scomparendo. Uno di essi è l'amico Lucio Piccolo, scrittore e personaggio di una Sicilia barocca, della componente magica e irrazionale. Il personaggio più emblematico è però forse il poeta-etnologo Paolo Uccello, con il suo tentativo di salvare i reperti del mondo contadino che va scomparendo, di cui Consolo riconosce l'importanza:

Il poeta-etnologo de *La casa di Icaro*, credo che sia il personaggio più importante, la figura-simbolo di tutto il libro. È stato uno, Uccello, che, come un pietoso raccoglitore di detriti dopo la risacca, ha



cercato di salvare, nel momento in cui essi sparivano, i resti, le testimonianze del mondo contadino. E non è questo in fondo il dovere e il destino di ogni scrittore della mia età e della mia estrazione, che si è trovato a cavallo della grande trasformazione, tra un mondo che spariva e un mondo che iniziava? Non è questo il compito e il destino sempre, in ogni epoca, di uno scrittore: raccogliere e custodire memorie, reliquie di un mondo che continuamente frana, sparisce?²⁰

In questa dichiarazione leggiamo l'importanza attribuita da Consolo alla propria scrittura. Si capisce così il lavoro svolto dallo scrittore nel corso degli anni, quel suo voler raccontare dal dopo qualcosa che non c'è più, che va scomparendo. La scrittura acquisisce così un valore testimoniale e si carica di una forte valenza etica. Come l'etnologo raccoglie reperti, salvandoli e destinandoli a un museo, così lo scrittore raccoglie storie, proprie e collettive, e le incastona nei suoi libri, dove continueranno a vivere di una vita secondaria e potranno continuare a parlarci di qualcosa che non esiste più. Un concetto particolarmente caro a Consolo, d'altronde, era quello della scrittura come memoria. La memoria della Sicilia, della sua storia che si compone non solo di tempo, ma anche di cultura, di linguaggio, di spazi, di storie, è la memoria di un luogo singolo e di tutti i luoghi del mondo, nel suo valore allo stesso tempo particolare e universale.

¹⁷ Ivi, p. 114.

¹⁸ Ivi, p. 113.

¹⁹ V. Consolo, *Alesia al tempo de Li Causi*, in ivi, p. 226. L'altro racconto in cui Consolo usa l'espressione "mutazione antropologica" è *E Ciro vide Anna Magnani* (ivi, pp. 229).

²⁰ V. Consolo, *L'opera completa*, a cura di Gianni Turchetta, Mondadori, Milano 2015, p. 1388.

Lo scrittore della speranza

Intervista a Ludovica Tortora de Falco

Ludovica Tortora de Falco è regista e produttrice di documentari. Ha fondato nel 2008 la società di produzione Arapán Film Doc Production. Lavora tra Italia e Francia e i suoi lavori affrontano tematiche trasversali tra letteratura, società e problematiche generazionali, seguendo il filo conduttore dell'indagine della realtà del Meridione d'Italia. Nel 2008 è stata regista e produttrice del film *L'isola in me. In viaggio con Vincenzo Consolo*. Tematiche siciliane, care anche allo scrittore, sono presenti nei suoi lavori *Antiracket* (2013), sul movimento antiracket dei commercianti di Capo d'Orlando, e *A noi ci dicono*, su tre ragazzi adolescenti del quartiere Z.E.N. di Palermo. Nel 2020 è stata, insieme a Claudio Masetta, promotrice del *Mese Consolo*, organizzato in occasione del decennale della scomparsa dello scrittore.

Com'è nata l'idea del documentario su Vincenzo Consolo?

L'idea del documentario *L'isola in me* è nata da un incontro tra la mia domanda in quel momento – parliamo del 2007, io ero ai primi passi nella regia di documentari – e Consolo. Stavo cercando delle narrazioni orali, un fine narratore di parte della storia italiana contemporanea, a cui io non avevo assistito perché non ero nata, e allo stesso tempo cercavo delle narrazioni autobiografiche. In quel periodo lavoravo in un'organizzazione internazionale di promozione della cultura neolatina, che si chiamava – ora non esiste più – Unione Latina e riuniva 36 paesi di lingua neolatina. Unione Latina organizzava ogni anno un premio letterario e Vincenzo era presidente della giuria. Io ero lì da pochi mesi e ho conosciuto Vincenzo in occasione del premio. Contemporaneamente mi stavo affacciando alla regia e cercavo questa tipologia di narrazione. C'è stata un'ottima intesa da subito a livello di incontro caratteriale e umano. Io prima l'ho conosciuto e poi l'ho letto.

Quando ho pensato di fare un lavoro su di lui, malgrado l'ottima intesa che c'era e la reciproca curiosità ero sicura che mi avrebbe risposto che c'era già qualcosa in corso, che già altri avevano avuto quell'idea. Sono rimasta stupita quando mi ha detto che era la prima volta che gli proponevano qualcosa del genere. Questo mi ha stupito perché pensavo che una scrittura così importante fosse necessariamente oggetto di interesse. Invece Consolo era considerato uno scrittore di élite, per pochi. Questo in realtà è un grande equivoco.

Consolo si rivolge al lettore come essere umano libero e pensante e gli chiede di compiere un atto di resistenza, di non ridursi a consumatore. Io non vedo cosa ci sia di elitario in questo, anzi è proprio il contrario, la sua era una fiducia totale nell'essere umano, nel suo intelletto e nelle sue capacità, a prescindere dalle differenze. Consolo si rivolge all'essere umano in quanto essere potenzialmente capace di comprensione. Si rapportava all'altro con grande curiosità. La sua è una scrittura che ha molti strati, la parola in sé contiene molto e richiede un'attenzione. Per questo lo si considera uno scrittore difficile e distanziante, ma è un giudizio superficiale e un equivoco.

Ero stupita – dunque – che nessuno non fosse stato già sedotto dal fare un documentario su di lui, perché io non lo consideravo per nulla uno scrittore elitario. Sono andata a proporgli questo lavoro e lui ha accettato molto semplicemente.

Com'è stato lavorare con lui?

Sia con me che con le altre persone che lavoravano sulla sua opera Vincenzo aveva un atteggiamento estremamente aperto. Il lavoro era dell'altro, non era il suo, lasciava gestire autonomamente le direzioni da pendere. Con me non è intervenuto, questo era fatto a tutela dello spazio dell'altro. Mi ricordo che dopo una proiezione del film uno spettatore si scagliò contro Vincenzo, io sono intervenuta prendendomi la re-

sponsabilità dei contenuti del film e Vincenzo ha condiviso questa mia presa di posizione, perché io stavo rivendicando che il lavoro era il mio al di là di quello che lui poteva aver detto nel film. Quindi diciamo che lasciava all'altro il suo spazio autoriale nell'opera che veniva svolta su di lui, anche perché era una persona che sempre guardava l'altro interrogandosi, con un atteggiamento curioso verso la persona che aveva davanti. Per questo io sono stata molto libera.

Quello che ho fatto è stato chiedere del materiale e prendere informazioni e lui o la moglie Caterina me le hanno sempre date. Io poi ho studiato e ho viaggiato, mi sono messa in macchina non con la guida della Sicilia ma con i libri di Vincenzo Consolo e la cartina geografica. Ho seguito pedissequamente quello che era scritto nei suoi testi e ogni tanto lo chiamavo al telefono. Lui mi chiedeva in quali meandri siculi mi fossi persa, io gli dicevo dove ero e lui in ogni luogo mi raccontava qualcosa, mi dava informazioni. Spesso mi metteva in guardia, perché ero una donna che gironzolava da sola in Sicilia, aveva un atteggiamento molto protettivo.

Era molto aperto e in ascolto dell'altro, quando però si parlava della Sicilia aveva un campanello d'allarme acceso, perché emotivamente per lui aveva un forte significato, era molto più esposto.

Che tipo di persona era Consolo? L'immagine dello scrittore coincide con quella dell'uomo?

Questa è una domanda difficile perché era una personalità complessa ed è sempre molto difficile per un amico descrivere un amico. Vincenzo era un uomo immenso, di una profonda umanità, una grandissima intelligenza in continuo movimento e una grande ironia. La sua cultura era frutto della sua curiosità per l'uomo, quindi qualcosa di inesauribile.

È molto difficile separare lo scrittore dall'uomo, la sua arte era una formula espressiva che gli corrispondeva in modo estremamente intimo. Non c'era nessuna vanità, nessun compiacimento, semmai dolore.

Lui diceva sempre di essere nato dopo gli scrittori della speranza, quelli che avevano sperato nella costruzione di una nuova società migliore dopo la guerra, una società che in realtà non si è costituita. Lui diceva di essere nato quando questa speranza non c'era più. In realtà, io ho sempre pensato che il vero scrittore della speranza fosse lui, perché una volta preso atto che quel patto sociale non si è costituito

ha deciso comunque di scrivere: questo vuol dire che era lui che aveva realmente fiducia, più di quelli prima che uscivano da un momento di distruzione e avevano davanti un periodo di ricostruzione. Essere speranzosi prima era più facile che non esserlo dopo che quella speranza di società non si era realizzata.

Non ho mai approfondito questo punto con lui, ma credo che il vero atto di speranza fosse il suo intervento di scrittura così significativo. Questa è l'unica cosa sulla quale forse ci può essere uno scarto tra quello che lui narrava di sé stesso pubblicamente e quello che secondo me intimamente era, cioè uno scrittore di speranza. La vera battaglia e il vero intervento l'ha fatti lui, senza nulla togliere ai grandi scrittori della generazione precedente. Ma io credo di più nella speranza che ha vissuto un terremoto in cui non c'è stata possibilità di ricostruire, piuttosto che quella di colui che vede la possibilità di ricostruire davanti a sé.

Negli anni in cui l'ha conosciuto, quale era il rapporto di Consolo con la Sicilia?



Il rapporto con la Sicilia che io ho visto era un grande amore e allo stesso tempo una grande lotta, un cercare e non trovare, tornare e poi dover fuggire, dedicare la vita ma a distanza. La Sicilia per lui era una specie di centro di gravità permanente, era Rosa e Lia, la cosa che inebria e la cosa che avvelena, parafrasando le parole del famoso incipit di *Retablo*.

Negli ultimi anni aveva il desiderio di tornare in Sicilia, anche in modo più stabile e finire i suoi giorni lì. Io mentre lo diceva non so se pensassi veramente che lo avrebbe fatto, però a lui piaceva pensare che lo avrebbe fatto, ma anche lui non so quanto ci credesse.

Ha avuto modo di parlare con Consolo di cinema?

Non abbiamo grandi conversazioni cinematografiche, ma in compenso abbiamo sperimentato due vissuti della sala cinematografica diversi. È uno dei ricordi più belli che ho con Vincenzo. Quando siamo andati insieme al cinema a Parigi, a vedere un film di Rossellini in italiano, lì si è vista la differenza generazionale nel modo di esperire il cinema. Per me il cinema è una specie di cripta, in cui non si deve parlare, ci si deve sedere e guardare il film in silenzio; per Vincenzo il cinema era tutt'altra cosa, un luogo conviviale, di condivisione, dove si parlava e si davano opinioni sul film. Avevamo due modalità di vissuto della sala cinematografica diverse. Io ho un bellissimo ricordo di questa proiezione perché si sono chiarissimamente viste queste differenze e ne abbiamo riso anche insieme, perché erano due mondi che si incontravano malgrado le distanze.

Per tornare alla domanda sul cinema, non abbiamo avuto particolari conversazioni cinematografiche. La suggestione delle immagini era più forte in lui sotto forma di pittura, non mi pare che l'immagine in movimento lo sollecitasse in modo particolare.

Può parlarci delle iniziative messe in campo quest'anno per il decennale dalla scomparsa di Consolo?

La casa di produzione Arapan, insieme a Claudio Masetta, ha organizzato l'iniziativa che ha preso il nome di *Mese Consolo*, con lo scopo di contenitore e di coordinamento per una serie di attività dedicate a Consolo, tra il 21 gennaio (giorno della scomparsa) e il 18 febbraio (giorno della nascita). La manifestazione è stata idealmente inaugurata dall'articolo *Vincenzo Consolo, lo scrittore che ha saputo raccontare il respiro della Sicilia* di Giulio Ferroni, pubblicato su «L'espresso» il 10 gennaio 2022. Nel contesto del *Mese Consolo* abbiamo

avuto una quindicina di eventi. Per quattro venerdì si sono svolti incontri online tenuti da esperti dell'opera consoliana e organizzati da Claudio Masetta e da Daragh O'Connell, dell'Università di Cork, su varie tematiche: tradurre, curare, studiare e raccontare Consolo sono stati i fili conduttori. Il 21 aprile Rai Radio 3 ha dedicato a Consolo le trasmissioni Fahrenheit e Radio 3 Suite. La Biblioteca Centrale della Regione Siciliana ha presentato l'ebook del catalogo del patrimonio bibliografico della biblioteca che riguarda Consolo. Ci sono state poi proiezioni del film *L'isola in me*, una messa in scena di *Lunaria* della Compagnia Lunaria di Genova a Sant'Agata di Militello, un reading a Milano al Laboratorio Formentini, una mostra al Cineclub Arsenale di Pisa organizzata da Francesco La Francesca e Cecco Ragni con fotografie e materiali audio con estratti da interventi critici di Vincenzo. L'associazione Equi.Voci Lettori, ha tenuto delle letture nella Biblioteca Valvassori Peroni, luogo frequentando anche da Vincenzo e Caterina.

Come può essere utile oggi una rilettura di Consolo? Quale è il suo lascito intellettuale?

Molti eventi di cronaca oggi ci lasciano esterrefatti per la loro gratuità, per la loro efferatezza e per l'indifferenza nella quale vengono compiuti. Io penso che Vincenzo avrebbe avuto una voce furente su questi eventi, oltre che profondamente addolorata. Quello che lui ci ha permesso e che oggi dobbiamo continuare a fare è interrogarci sulla responsabilità che abbiamo noi cittadini, cosa abbiamo fatto affinché eventi di questo tipo abbiano luogo. Bisogna chiedersi se si è responsabili perché inconsapevolmente si sono fatte cose o perché non abbiamo fatto abbastanza atto di resistenza. L'intervento che l'intellettuale Consolo e che l'intellettuale de *Il sorriso dell'ignoto marinaio* fa è quello di calarsi all'interno di una realtà ed essere cittadino. Per me oggi essere cittadina significa chiedermi perché accadono determinate cose e in che modo sono responsabile, così come lo sono tutti i cittadini. Io sono convinta del fatto che il ruolo dell'intellettuale che Consolo ha ricoperto è stato originale e solo suo perché lui ha saputo calarsi dentro alle realtà. Conservo molto preziosamente questo insegnamento, che mi permette oggi di interrogarmi sulle mie responsabilità nei fatti tremendi che viviamo. Questa è la specificità di questo tipo di intellettuale, che sta dentro la storia e la realtà, vede l'altro e ci entra in contatto. Questo è stato Vincenzo.

Rassegna bibliografica

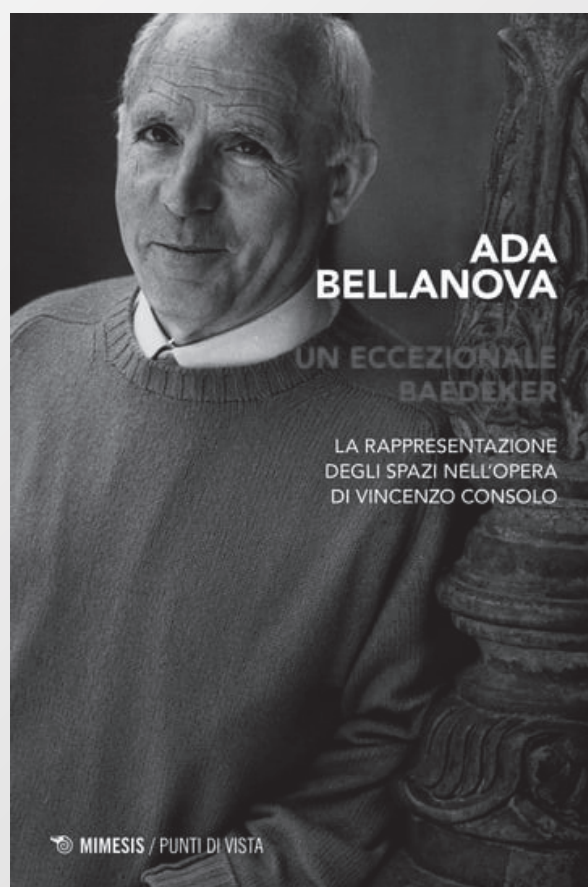
Le ultime pubblicazioni su Vincenzo Consolo

Daniel Raffini

Vorrei soffermarmi in questa breve rassegna su tre volumi usciti nel 2021 e nel 2022, che dimostrano la vitalità della critica consoliana e sono accumunati dall'interesse per la componente spaziale, che fa da contrappunto alla prospettiva storica da cui per molto tempo è stata interpretata l'opera di Consolo. La storia e i luoghi si configurano come le due componenti che, entrando in dialogo tra di loro, caratterizzano la rappresentazione narrativa consoliana.

Il primo volume è la raccolta di saggi a cura di Gianni Turchetta *"Questo luogo d'incrocio d'ogni vento e assalto". Vincenzo Consolo e la cultura del Mediterraneo, fra conflitto e integrazione* (Mimesis, 2021), frutto di un Convegno tenutosi presso l'Università degli Studi di Milano nel 2019. Nell'introduzione al volume, Turchetta fa riferimento alla «necessità di acquisire in pianta stabile Consolo alla percezione diffusa della letteratura italiana contemporanea». La gravidanza stilistica, la complessa poetica, la forza della narrazione, la coerenza del percorso, il valore assegnato alla letteratura, l'impegno civile: tutti questi elementi fanno di Consolo uno scrittore che merita di essere considerato non solo in sé, ma anche come tassello centrale della storia della cultura italiana del Secondo Novecento. Nei saggi raccolti da Turchetta lo spazio mediterraneo narrato da Consolo si configura come luogo ricco di scambi e interazioni ma anche, soprattutto in tempi recenti, come uno spazio di migrazioni

forzate e di violenza. Consolo intende il Mediterraneo nel segno della pluralità e di questa pluralità la Sicilia è stata il punto di incontro, di fusione e di scambio. Il Mediterraneo narrato da Consolo è il luogo in cui nel corso della storia si sono alternate le opposte spinte del conflitto e dell'integrazione. Una storia che arriva



fino ad oggi, con l'attenzione rivolta dallo scrittore ai flussi migratori mediterranei fin dagli anni Ottanta.

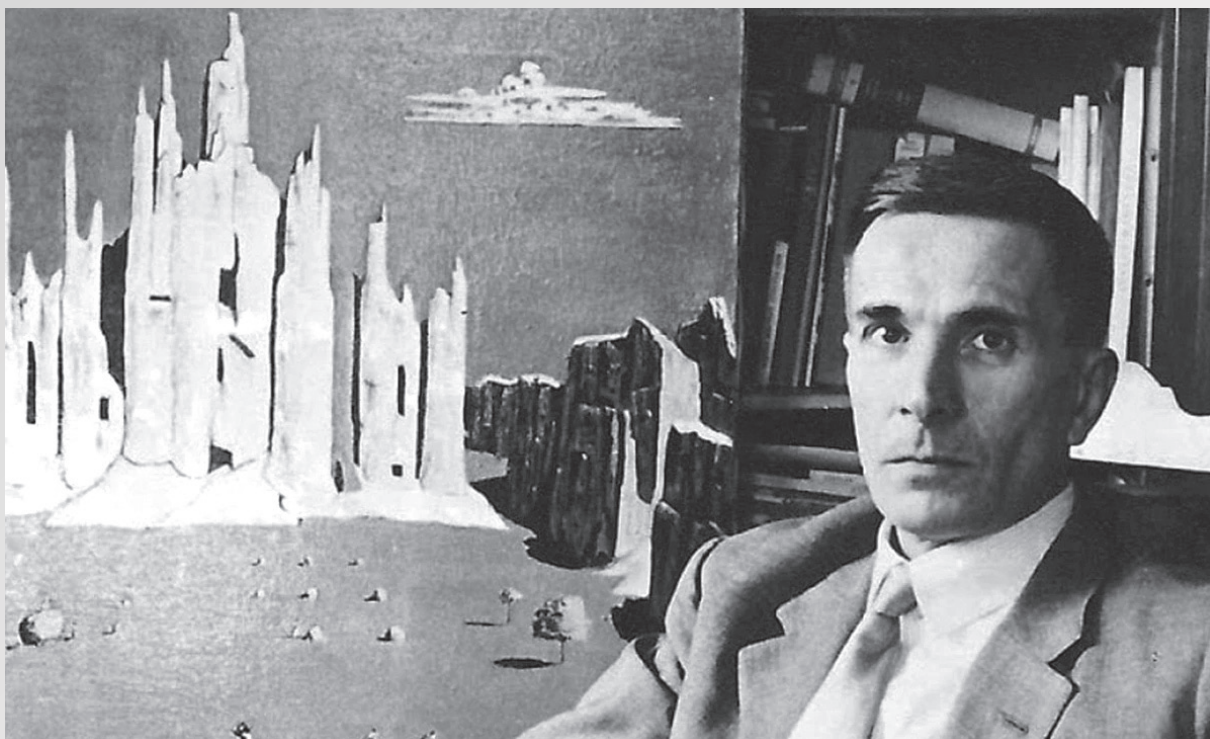
La prospettiva spaziale, legata a un uso attento degli strumenti della geocritica, è al centro anche del libro di Ada Bellanova, *Un eccezionale Baedeker. La rappresentazione degli spazi nell'opera di Vincenzo Consolo* (Mimesis, 2021). Bellanova propone l'idea dello scrittore come cartografo, che esplora territori sconosciuti e li offre alla comprensione attraverso lo strumento della mappa. La scrittura di Consolo si presenta come un'indagine conoscitiva. Bellanova rende manifesto sia il legame nella scrittura consoliana tra l'esperienza personale e i luoghi, che la forte componente di studio che sta dietro la rappresentazione degli spazi reali, la documentazione minuziosa su testi e opere spesso dimenticate. Bellanova fa notare come in Consolo i luoghi reali vengano rielaborati in chiave letteraria, pur mantenendo il loro realismo. All'intertestualità tipica della scrittura consoliana, si aggiunge l'intertestualità dei luoghi, intesi come palinsesti. Gli spazi palinsestici di Consolo derivano dalla letteratura, dalle arti, dalle esperienze personali, dalle suggestioni sensoriali, dalla storia, dalle attività umane, dalle diverse lingue. Nel suo studio Bellanova ci accompagna in un attraversamento dei luoghi consoliani: la natia Sant'Agata, Cefalù

cerniera tra due Sicilie, la Palermo degli splendori e della decadenza, Siracusa disfatta dall'irruzione della modernità, le rovine antiche della Sicilia e infine Milano, luogo della migrazione.

Il più recente contributo agli studi di consoliani è il volume di Rosalba Galvagno *L'oggetto perduto del desiderio. Archeologie di Vincenzo Consolo* (Edizioni Milella, 2022). Anche qui si considerano la Sicilia e il Mediterraneo come luoghi centrali dell'opera consoliana, colti nelle loro contraddizioni e nel loro valore emblematico di rappresentazione della storia e del presente. Per la ricostruzione della Sicilia consoliana l'autrice riparte dalle radici, dalle rovine archeologiche raccontate da Consolo in molte sue opere, pietre ormai mute. Ma l'analisi di Galvagno non si ferma qui e affronta alcuni dei nodi centrali e più complessi dell'opera consoliana, primo tra tutti il contrasto tra lo scrittore civile e lo scrittore lirico, risolvendo la contraddizione attraverso la costatazione secondo cui "l'oggetto storico-sociale" deriva da "l'oggetto lirico-soggettivo", che si configura come un "oggetto perduto del desiderio". A partire da questa premessa fondamentale Galvagno percorre alcuni temi centrali dell'opera consoliana: la difficoltà della scrittura e la conseguente tentazione dell'afasia, sempre superata dall'impellenza del racconto; il problema della violenza e della giustizia nella storia; il linguaggio come strumento del potere; la Sicilia luogo d'incontro, centro reale e ideale di un Mediterraneo di cui lo scrittore è in grado di ricostruire le tappe della storia e della civiltà; i luoghi archeologici, con un interessante approfondimento su Selinunte che mette in luce il valore simbolico e la funzione narrativa e poetica attribuita da Consolo ai luoghi; la dimensione onirica e quella corporale. Un lavoro, quello di Rosalba Galvagno, che centra l'obiettivo difficile di restituire molti aspetti di un'opera complessa e sfaccettata come quella di Consolo, attraversando vari libri, riuscendo ad andare oltre le categorie a cui l'opera dello scrittore è stata legata dalla critica e offrendo interpretazioni e chiavi di lettura nuove.

Gli ultimi lavori su Consolo dimostrano insomma che la critica sta elaborando nuovi strumenti e nuove categorie per indagare l'opera consoliana. La possibilità stessa di un tale processo di approfondimento dell'interpretazione dimostra la grandezza dell'opera di uno scrittore che non smette di essere portatrice di nuove prospettive e che, continuando a rivelarci i suoi segreti poco alla volta, ci conferma la statura di classico dello scrittore.





«Evviva la fine del mondo»

Metacognizione e cronaca della tragedia in Buzzati

Itala Tambasco

Se la narratologia 'classica' proietta il racconto della catastrofe in una dimensione distopica – uguale e contraria allo spazio sospeso e lontano della letteratura utopistica – la cronaca della catastrofe, necessariamente costretta a un'ambientazione concreta, concede uno spazio limitato alla fantasia di chi scrive. La frontiera porosa che separa i mondi della storia e della realtà extra-testuale e traccia confini netti

fra generi finzionali e non finzionali – che Genette pensa invece in termini di sovrapposizioni – ¹ è la stessa su cui lavora la penna cronachistica di Buzzati costantemente congiunta alla coeva produzione fantastica. Già Lazzarin ha notato come non sia facile, nel caso di Buzzati, separare il resoconto tragico dal racconto di finzione. Nel suo riuscito sforzo di isolare un 'tipo' catastrofico-apocalittico, lo studioso ha

1 Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil 1991 [trad. it. di S. Atzeni, *Finzione e dizione*, Milano, Pratiche 1994, p. 50] riferisce di un «patchwork o un amalgama più o meno omogeneizzato di elementi eteroclitici mutuati in gran parte dalla realtà».

delimitato il campo d'indagine alla narrativa breve, tenendo volutamente fuori la cronaca buzzatiana della catastrofe che qui intendiamo, invece, indagare pur nella consapevolezza di non poter ragionare in termini di una definizione d'insieme. Ci limiteremo per questo ad analizzare l'impianto giornalistico che Buzzati sottende alla narrazione della tragedia come costante opportunità di metacognizione sulla categoria antropica del male e dell'egoismo, irrimediabilmente congiunta all'evento catastrofico.²

La canonica identificazione dei cinque oggetti topici che Walter riconosce alla base del racconto della catastrofe, al netto della descrizione oggettiva della calamità, si orienta anche sul rischio naturale che ne deriva, sulla vulnerabilità sociale ed economica e sulla capacità di resilienza, oltre che sulla modalità di percezione e di attribuzione di senso alle catastrofi. È su quest'ultimo paradigma che ci sembra di poter distinguere la peculiarità della scrittura di Buzzati, nella estensione di uno scenario psico-sociale che non si risolve mai in termini dialettici e che lascia il lettore in preda al dubbio che la vera catastrofe non risieda nella tragedia conclamata, ma nel costante fluire della vita che continua a scorrere regolarmente per chi sopravvive, irrispettosa nei confronti della tragedia stessa e del dolore di chi la subisce. Per tale ragione, la prospettiva dell'apocalisse sembra emblematicamente rappresentare il quadro escatologico più fortunato poiché realizza una condizione di simultaneità tragica delineata come la soluzione più rassicurante per l'animo umano.³

La crisi di strutture soggettive e sociali solide ha determinato una coincidenza sempre più evidente, nel racconto postmoderno, fra la quotidianità routinaria e frenetica e la costante tensione verso una fine imminente e senza redenzione. L'attesa del preciso momento riproduce un traslato regolare della scrittura buzzatiana⁴ che agisce proprio in virtù della sua imprevedibilità, per questo la previsione esatta del suo compimento ne sconfessa l'afflato ansioso conferendole anzi una ridicolezza che Buzzati

non manca di assegnare con tono sarcastico a ogni ipotesi di esatta previsione catastrofica, tanto più se vagheggiata da professionisti come Elio Bianca. Una profonda crisi mistica aveva indotto il pediatra, ribattezzato Fratello Emman, a fondare una setta religiosa chiamata Comunità del Massiccio Bianco (parallela a quella dei testimoni di Geova), a indossare lunghe tuniche cerimoniali e a distribuire moniti e vaticini. Su tutti, questo: il 14 luglio 1960, alle 13:45 (non un minuto prima, non un minuto dopo) da qualche parte non precisata del mondo sarebbe avvenuta un'esplosione termonucleare, causata da una Bomba Eta. La stessa esplosione avrebbe scatenato una serie di terremoti e maremoti così sconvolgenti da sterminare i due miliardi di esseri umani presenti sulla terra e sommergere i cinque continenti, consentendo di sopravvivere solo a piccole minoranze di fedeli che si fossero rifugiati col profeta sul Monte Bianco. Buzzati consegna al *Corriere* due articoli sulla vicenda. Il primo fu scritto il 6 luglio 1960, otto giorni prima della fatidica data, con una smentita sprezzante del pronostico escatologico e un'analisi umoristica incentrata sulla prospettiva della tragedia universale come compensazione alla perenne insoddisfazione umana. Buzzati invita a non avere paura: «del resto, un cataclisma universale sistemerebbe tutte le nostre grane».⁵ Poi prosegue nella sua analisi operando delle considerazioni sulla singolare attitudine alla disperazione di chi all'atto pratico non avrebbe molto da perdere:

Ma lo straordinario è questo: che a perdere la sinderesi, a trascolorare, a disperarsi, non sono i potenti della Terra, i ricchissimi, gli eroi vittoriosi dell'arte e dell'amore, i beniamini della sorte, le creature felici o quasi, per cui veramente la fine del mondo sarebbe una solenne buscheratura, almeno in apparenza. No. A piantar grane, a protestare, è gente disgraziata e meschina, che, in uno sprofondamento universale, si direbbe non abbia niente da perdere. Sono vecchi pensionati,

2 Stefano Lazzarin, *Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati*, «Italianistica: rivista di letteratura italiana», xxxv, 1, 2006, pp. 105-124; 106, scrive: «è necessario scegliere fra l'ambizione di descrivere compiutamente un 'tipo' strutturale e quella di proporre una tipologia tendenzialmente esaustiva[...] non prenderemo in considerazione le catastrofi per così dire 'reali', appartenenti alla cronaca, ma solo quelle per così dire 'fittizie': non il disastro del Vajont, dunque, e neppure la tragedia di Superga, ma senz'altro il crollo della Baliviera».

3 Mirko Lino, *L'Apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le Lettere 2014, circoscrive il fenomeno catastrofico a un inquadramento teorico affidandosi a una struttura 'per temi e campioni' riconoscendo sin da subito la centralità simbolica del grande archetipo del genere: l'Apocalisse di Giovanni, vero e proprio polo gravitazionale per secoli di immaginario e di lavoro ermeneutico.

4 Cfr. Itala Tambasco, «La solitudine della vita». Buzzati e l'immoralità del dolore, in «Studium», 117, IV, 2021, pp. 202-222.

5 Dino Buzzati, *Niente fine del mondo*, «Corriere d'informazione», 6 luglio 1960, p. 3.

paralitici, tubercolotici incurabili, ergastolani, pezzenti, morti di fame. Hanno paura, e tremano. Dovrebbero essere felici, mi sembra. Poter dire: ah, finalmente! siamo dei poveri disgraziati senza speranza, ma il 14 luglio saremo tutti uguali, noi vermi miserabili, e voi uomini sani, forti, arrivatissimi, belli e miliardari; tutti insieme in un sacco e giù nell'abisso per sempre!⁶

La forza degli eventi 'indifferenziatori' agisce mettendo in scacco il popolo. Il caos dell'ordine naturale è sempre accompagnato dallo sconquasso degli ordini sociali, per questo la prospettiva di una catastrofe universale dovrebbe essere accolta in modo positivo in quanto la fine del mondo non costituirebbe una grande disgrazia, anzi: «un annientamento immediato e universale sarebbe, in fin dei conti, più una festa che un lutto [...] evviva la fine del mondo! [...] Perché, tirate le somme, è meglio morire in centomila che vivere da soli».⁷

L'ossessivo condizionamento del principio di sincronicità degli eventi – in linea con la coeva teoria

jungiana di cui ci pare che la sua scrittura risenta particolarmente –⁸ orienta anche la stesura dell'articolo consegnato al *Corriere*, proprio il fatidico 14 luglio. Buzzati prescrive rigorosamente nel titolo *Da leggere alle 13.38 di oggi*: «Dio mio, come sarei felice di sapere che, nel preciso attimo che il mondo sprofonda nel nulla, c'è uno che sta leggendo un mio articolo. Finirei veramente in bellezza».⁹ La prospettiva della tragedia collettiva lo induce a guardare alla catastrofe come a un agente livellatore, meglio sovvertitore, delle disuguaglianze sociali. Il suo discorso, da leggere in sette minuti, riflette sull'opportunità della morte per tutti i medio borghesi, mentre darebbe molte grane ad esempio a un personaggio come Rockefeller o a un sultano del Kuwait, costretti a lasciare le loro ricchezze o peggio a ripartirle nel patetico tentativo di un testamento compilato *in extremis*. Così, fra dubbi e valutazioni umoristiche, il giornalista immagina di accompagnare il lettore oltre l'ora fatale delle 13.45, per concludere con lui che purtroppo la vita sarebbe proseguita regolarmente per tutti.

Scompare nel comune annientamento costituirebbe per lo scrittore l'unica garanzia di equità sociale poiché solo così la morte – il preciso momento – arriverebbe simultaneamente per tutti e ci coglierebbe tutti di sorpresa. Così, nell'escatologica prospettiva de *La fine del mondo* uno dei racconti più noti, consegnato al *Corriere* nel 1944 e confluito poi in *Paura alla scala*,¹⁰ un senso di giustizia livellante orienta lo scenario immaginifico della fine che irrompe improvvisa sulla folla. Il rammarico per la propria condizione di inadeguatezza al momento della fine induce la moltitudine a prendere d'assalto un sacerdote per redimere in tempo la propria anima. Nella morte come evento autenticamente liberatorio si concentra tutta l'angoscia della condizione umana, che Mellarini definisce come la 'doppia parabola' buzzatiana, in cui emerge allo stesso tempo l'inaccettabilità della morte e la sua paradossale desiderabilità.¹¹ E se la ragione principale dell'inaccettabilità della morte risiede nel rammarico di lasciare



6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*.

8 Dell'influenza che lo psicanalista ebbe sulla narrativa buzzatiana parla ad esempio Elisabetta Convento, *Presenze entomologiche perturbanti nella narrazione di Buzzati*, «Philological Review», XLVI, 2019, pp. 161-176, segnalando come la presenza del mondo degli insetti, che ben si presta a raccontare il lato cupo e perturbante dell'animo umano, derivi in qualche modo dalle considerazioni che Jung riversa in *Ricordi, sogni e riflessioni* (1961).

9 Dino Buzzati, *Da leggere alle 13.38 di oggi*, «Corriere della Sera», 14 luglio 1960, p. 3.

10 Dino Buzzati, *La fine del mondo*, 7 ottobre 1944, p.3, edito poi in *Id, Paura alla scala*, Milano, Mondadori, 1949.

11 Bruno Mellarini, «Il suo amore si chiama Eura». Buzzati e le figure del mito, «Studi Buzzatiani», xi, 2006, pp. 87-106: 7.

la vita – che per gli altri procede regolarmente – va da sé che l'estinzione catastrofica e simultanea di tutti gli uomini rappresenti lo scenario apocalittico più appetibile per l'intera umanità.

La prospettiva da cui Buzzati considera la tragedia, sia essa personale o collettiva, si traduce sempre in opportunità per compiere considerazioni sull'umana incapacità di vedere oltre sé stessa. La lunga carriera cronachistica gli ha offerto non poco materiale umano su cui decrittare i codici del meccanismo tragico. Non esiste per Buzzati una narrazione catastrofica che non contempli una valutazione metacognitiva sull'insensibilità dell'uomo – del 'lettore medio' del *Corriere* – e che non provi a stanarlo dalle abitudini del quotidiano, per scuoterlo e indurlo a considerare l'evento tragico come una cosa che lo riguarda. È un atteggiamento reiterante, quello del giornalista, di interloquire provocatoriamente con il lettore mentre intesse la dolorosa trama della cronaca catastrofica. Lo scrittore non si capacita di come il tragico, nella sua terrificante imprevedibilità, non riesca a squarciare il torbido velo delle abitudini quotidiane, come si evince dalla lettura di *Tragedia nostra* per esempio, che sin dal titolo tenta invano di stabilire una connessione fra chi legge e il dolore di chi vive contestualmente la catastrofe del crollo delle miniere in Belgio. Questo è solo uno dei tanti esempi della singolare pratica buzzatiana di soffermarsi su un aspetto adiacente, ma ignorato dalla cronaca della catastrofe che indugia sulla irrimediabile indifferenza del 'sopravvissuto', come quella delle mamme e delle mogli italiane che continuano a preparare la valigia per le vacanze di Ferragosto, irriverenti e ineluttabilmente lontane dalle mamme e dalle mogli dei minatori belgi.¹²

Così la guerra, seppur innaturale e volontaria, è un tipo di tragedia che si presta molto bene a tale postulato e in *Ci scrivono dall'Inferno* diventa l'ennesima occasione per una metacognizione sull'evento tragico. Buzzati immagina di ricevere personalmente trentanove lettere scritte dagli aviatori tedeschi

ai loro cari, rinvenute e pubblicate a quindici anni dalla tragica morte.¹³ Accomunati dalla coscienza di essere condannati senza appello, stretti nella morsa fatale di Stalingrado ai primi del 1943, i soldati precipitavano nell'abisso con lo sguardo ancora rivolto alla vita: «un'esile speranza sopravviveva pur in tanta catastrofe [...] una galleria di formidabili ritratti sullo sfondo apocalittico della battaglia».¹⁴ C'è l'ufficiale che disprezza i compagni e si rammarica di finire i suoi giorni in così miserevole compagnia, chi ripudia il suo patriottismo, chi la sua fede, chi ha ancora nel sangue la febbre della lotta, chi è sopraffatto dall'incubo. È la sublime rassegnazione il comune denominatore delle struggenti missive, ciascuna ha il compito di raccontare la tragedia da una diversa prospettiva, ma tutte comunicano la medesima drammatica paura della morte.

Al netto del suo potere uniformante nei confronti di chi patisce l'evento, la riflessione del giornalista non lascia mai scampo alla coscienza del lettore (e alla sua) che ancora una volta viene tirato in ballo, seppur a distanza di molti anni, e viene costretto a fare i conti con l'abominio del suo egoismo che continua a nutrirsi della dissennata frenesia del quotidiano.

Così, dal fondo dell'abisso, scuotendo mestamente la testa, i morituri ci dicono: non prendetevela, uomini vivi, pensate un momento a noi, che cosa sono i vostri piccoli guai al confronto? [...] Servisse almeno, la infernale lezione. Ma ci vuol altro. Si legge, viene da piangere, si fa un esame di coscienza, si fanno proponimenti, poi ci si volta dall'altra parte, vediamo un filo fuori posto, ci prendono i nervi, e addio. Ricomincia il quotidiano idiota affanno.¹⁵

Buzzati analizza la catastrofe con l'occhio dello scienziato che, lungi dal voler ricercare la responsabilità antropica che si cela dietro le disgrazie naturali, si concentra sulla teorizzazione dell'insensatezza e dell'assurdità di atteggiamenti umani diffusi nel

12 Dino Buzzati, *Tragedia nostra*, «Corriere della Sera», 9 agosto 1956, p. 5. Il titolo dell'articolo lascia supporre un afflato di commossa partecipazione al dolore da parte dei concittadini italiani, ma basta incedere di poche righe per essere travolti dal solito sarcasmo buzzatiano che lascia cadere il velo dell'ipocrita solidarietà per rivelare il più drammatico risvolto dell'umana indifferenza.

13 Lo scrittore fa riferimento alla raccolta di lettere tedesche, pubblicate da autore anonimo e tradotte in Italia con il titolo *Ultime lettere da Stalingrado* [trad. it. di Michele Ranchetti, Torino, Einaudi 1959].

14 Dino Buzzati, *Ci scrivono dall'Inferno*, «Corriere della Sera», 8 febbraio 1958, p. 3. «Eppure, dopo tanta tragedia, alla fine resta una sensazione strana di pace. Forse perché queste lettere dicono che, di là da ogni confine, razza, politica, e bandiera, gli uomini sono uguali? [...] Non mi si può far credere che i camerati muoiano con sulle labbra le parole 'Deutschland!' o 'Heil Hitler!'. Si muore, questo sì, non si può negarlo; ma l'ultima parola è per la mamma o per la persona più cara, oppure è solo un grido di aiuto».

15 *Ibidem*.



coevo raffronto con le tragedie e con il loro clamore mediatico. Lo scrittore è statisticamente orientato a indagare l'aspetto quantitativo della reazione umana considerando come ingiusto che la gente provi maggior cordoglio, e quindi accanimento, verso la morte dettagliata di un singolo individuo, disinteressandosi al pianto soffocato di cento minatori o all'estrema disperazione di migliaia di soldati che fanno di andare a morire. Nota bene Prandin quando sostiene che la militanza cronachistica ha reso Buzzati equanime nella ponderazione delle disgrazie e che ha prodotto «quel suo distinguo grazie al quale anche un solo sventurato ucciso è in sé una catastrofe per la ragione spesso dimenticata che ogni uomo, ognuno di noi è un mondo vivente, è un'enorme quantità di cose, un progetto complesso».¹⁶ Ciò lo induce spesso a ricorrere a espedienti narrativi, reiterati nella sua scrittura giornalistica, che restituiscano all'agglomerato di morti la dignità della loro tragedia. Buzzati trascina il lettore nello squarcio del loro quotidiano, ampliando il *focus* su una delle vittime scelta a caso e immaginata nell'epifanica e sconvolgente rivelazione del preciso momento. È

esplicativo l'esempio di un articolo scritto per raccontare il nubifragio che colpì la Costiera Amalfitana, nel 1954. Nel resoconto dell'evento consegnato al *Corriere*, il giornalista finge di affidarsi al ricordo ancestrale di una nonnina di Maiori, un piccolo comune in provincia di Salerno, già reduce dalla prima inondazione del 1910 che l'aveva resa orfana e sola al mondo. La tragedia nella tragedia si consuma nella fatalità della coincidenza che attira oltremodo il lettore e ne accresce la partecipazione: la notte del 25 ottobre è il giorno del drammatico anniversario; esattamente quarantaquattro anni dopo, l'anziana sopravvissuta *Stava raccontando il nubifragio del 1910, mentre la catastrofe si ripeté tale e quale*. Titola così il pezzo che racconta la catastrofe attraverso «quella che potrebbe sembrare una storia immaginaria è invece uno dei tanti episodi che hanno gettato nel lutto e nello squallore la "divina costiera"».¹⁷

Non possiamo, allora, non far cenno a quella che per Buzzati fu «una faccenda personale»,¹⁸ come definì lui stesso l'alluvione che colpì il Vajont il 9 ottobre del 1963. Alla vasta e dolorosa documentazione coeva, prodotta dal giornalista fra le macerie della

¹⁶ Ivo Prandin, *Buzzati e le catastrofi*, in *Buzzati giornalista*, Atti del Congresso Internazionale (Belluno, 18-21 maggio 1995), a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori 2000, pp. 53-61: 54.

¹⁷ Dino Buzzati, *Stava raccontando il nubifragio del 1910, mentre la catastrofe si ripeté tale e quale*, «Corriere d'informazione», 25-26 ottobre 1954, p. 5.

¹⁸ Dino Buzzati, *Natura crudele*, «Corriere della sera», 11 ottobre 1963, p. 3.

sua terra, è ne *La bambolina del Vajont* che si evince la sua più cruda riflessione sul disastro. Maturata a freddo e con un certo distacco, a un anno dalla ricorrenza, lo scrittore immagina di intrufolarsi nella casa di una signora ricca della “Milano bene”, Ester Londomini, «una delle tante padrone del mondo»,¹⁹ collezionista di avanguardia che conservava sotto una campana di vetro a pianta ellittica una bambolina rosa da quattro soldi, un prezioso relitto della tragedia sottratto in una piccola cappella costruita al lembo della frana, dove con nome e cognome erano appese le fotografie degli abitanti di Erto, i cui corpi non furono più ritrovati. Il racconto della catastrofe trova voce e volto nella bimba di quattro anni che per un istante ha abbandonato la moltitudine indefinita delle 1910 vittime per raccontare il dramma nel dramma del piccolo corpicino inghiottito dalla natura, emblematicamente trasposto nella plastica tumefatta della bambola divelta, esibita nel salotto altoborghese della signora Londomini.

La sua vita e quella del giornalista procedono regolarmente, assorti nell'indifferenza e nel lusso del quotidiano,²⁰ ma non si cada nell'errore di credere che sia l'alterigia sociale a privare la signora del giusto grado di compartecipazione che in lei si traduce persino in una forma di sadismo tale da incoraggiare il furto: «la corteccia che riveste il nostro apparato sensoriale e ci rende sordi alle piccole tragedie è una realtà, non un'astrazione».²¹ Per questo, il racconto della tragedia non assume mai in Buzzati una dimensione mono prospettica e unitaria, ma si frantuma in una multiforme realtà che spesso si scontra proprio con la necessità di compattezza e condensazione narrativa dell'articolo di cronaca. Lo scrittore ne è consapevole e si affida a estensioni letterarie per spiegare, ricorrendo al fantastico, uno dei cortocircuiti più complessi a cui va incontro il giornalista alle prese col resoconto della catastrofe.

Lo stesso anno del nubifragio salernitano, Buzzati dava alle stampe *Il crollo della Baliviera* e affidava

le più importanti riflessioni metacronachiste sulla catastrofe al racconto *La frana*.²² La storia prende avvio dal senso di straniamento di un giovane reporter svegliato di soprassalto dallo squillo del telefono:²³ è il direttore che gli affida il caso di una valanga che ha sotterrato un intero paese in Valle Ortica. Subito si mette in auto per raccontare l'immane tragedia e mentre ansante scruta tra le vetture in sorpasso se vi fosse un collega più veloce di lui, fa una fugace e dolorosa considerazione: «forse era una catastrofe con centinaia di vittime; ci sarebbe stato da scrivere un paio di colonne per due o tre giorni di fila; né il dolore di tanta gente lo rattristava, benché egli non fosse d'animo cattivo».²⁴ Del paese sommerso nei pressi di Goro non si conoscerà il nome poiché la tragedia in realtà non esiste se non nel racconto dei personaggi che il trafelato giornalista interroga. Ciascuno gli parla della propria frana e l'avvenimento assume una dimensione tutta soggettiva, a seconda della prospettiva di chi parla.

La tragedia, sia essa catastrofica o privata, non ha mai per Buzzati un'unica estensione narrativa, ma si ramifica nella prospettiva del personaggio che la vive e in base al ruolo che la sciagura gli concede. Il resoconto della catastrofe diventa per questo l'occasione per compiere riflessioni di natura metagiornalistica che lo incitano al confronto con il lettore – messo faccia a faccia con il suo distacco borghese – e con i cronisti. Buzzati sa che «un fatterello da nulla, purché singolare, attira molto più che una catastrofe»²⁵ e si scaglia per questo con il giornalismo moderno, troppo dedito al racconto del particolare a danno della corretta informazione d'insieme. L'«ingiustizia qualitativa» è prodotta dal fatto che i piccoli episodi e i minuscoli drammi, posti ai margini di una grande tragedia, colpiscano, per il loro contenuto umano, più della stessa sciagura e per questo Buzzati pone sotto accusa l'inverecondia fotografica dei colleghi che riempiono le pagine dei loro corrieri con i volti in primo piano di persone colte di sorpresa, nel pieno

19 Dino Buzzati, *La bambolina del Vajont*, «Corriere d'informazione», 10-11 ottobre 1964, p. 5.

20 *Ibidem*.

21 Ivo Prandin, *Buzzati e le catastrofi...*, cit. p. 54.

22 Dino Buzzati, *La frana*, in *Il crollo della Baliviera*, Milano, Mondadori 1954.

23 È interessante quanto ancora Stefano Lazzarin, *Modelli e struttura...*, cit. p. 114, precisa a proposito della reiterante funzione incipitaria del suono del campanello o lo squillo del telefono, e il busso alla porta, come presagio catastrofico che accomuna lo scrittore bellunese alla prassi narrativa di Edgar Allan Poe: «sia in Poe che in Buzzati l'incipit è fioriero di sventura».

24 Dino Buzzati, *La frana*, cit., p. 54.

25 Dino Buzzati, *L'importante non importa più*, «Corriere della sera», 13 maggio 1950, p. 3. Buzzati apre con questo assioma il lungo articolo e si scaglia contro il giornalismo moderno, troppo dedito al racconto del particolare cronachistico a danno della corretta informazione d'insieme.

sgorgare del loro dolore o in uno stato di apprensione, in espressioni «grottesche e repellenti».²⁶

L'idea del dolore che si manifesta più o meno urlato in base alla forza dei numeri e alla quantità di morte disseminata nel quotidiano torpore è maturata da Buzzati sul campo. Focalizzarsi sul singolare accidente nella devastazione d'insieme produce l'effetto di generare un maggior coinvolgimento da parte del lettore, ma genera una distorsione del tragico che Buzzati non manca di denunciare apertamente in articoli come *Il dolore numerico*, da cui deriva l'assioma secondo cui «la commiserazione, la pietà, la costernazione, sono direttamente proporzionali al numero delle vittime».²⁷

Ci vuol altro per scuoterci, per trapassare l'arida corteccia, per costringerci a ricordare finalmente le miserie e le lacrime degli altri. Per scuoterci ci vogliono le cannonate, le tragedie, ci vogliono le alluvioni con intere città devastate, ci vogliono massacri con decine di persone, calamitosi naufragi, stermini di paesi sotterrati da frane.²⁸

Giunti a questo punto, sarebbe inutile e superfluo mettersi a disquisire sull'eterna questione se Buzzati fosse più cronista o narratore, ma è evidente quanto l'uno abbia contribuito alla scrittura dell'altro. Si tratta di una fusione che Vergani sintetizza nell'oscillazione perenne fra la cosa vista e il mondo della narrazione.²⁹ Che sia cronaca o narrativa, lo stesso codice semantico orienta il principio ideatore che induce Buzzati al racconto della tragedia: i suoi protagonisti sono i personaggi, il lettore è il pubblico, la vita è il sipario. Il postulato alla base di ogni tragedia, sia essa personale o collettiva è che non vi è mai un responsabile assoluto, se non il male in sé, e mai un solo carnefice. Nella vita reale come nella finzione la narrazione della tragedia deve mantenere lo sguardo costantemente aperto all'orizzonte



dell'incertezza; per questo Buzzati invita il lettore a diffidare della cronaca basata sul bieco moralismo, costruita su ruoli stigmatizzati e su resoconti tragici fatti di colpevoli ben definiti. E con lo stesso presupposto – in una fusione incessante di cronaca e narrativa – che lo mette in guardia dai romanzi che fanno odiare i personaggi cattivi e desiderarne la rovina («diffidatene come moneta falsa»)³⁰ come se la cattiveria, che ha posto le radici in ciascuno di noi, si potesse estirpare con il sacrificio di un solo uomo

La cattiveria umana è infatti uno degli spettacoli più grandiosi e misteriosi della vita. C'è chi stupidamente la odia e sente il desiderio di punirla; c'è invece chi la contempla affascinato e vorrebbe arrivare al fondo dell'enigma e ne ha orrore ma senza veramente detestarla perché capisce che essa è anche di noi, come una calamità che ci ha colpiti tutti dalla nascita.³¹

26 È l'accusa posta al centro di Dino Buzzati, *Non fotografare la gente che soffre*, «Corriere d'informazione», 7-8 agosto 1956, p. 3, che si apre con una provocatoria sollecitazione rivolta ai suoi colleghi e ai lettori: «è segno di civiltà pubblicare tante immagini di madri in lacrime che gli spietati obietivi ritraggono in espressioni grottesche e repellenti». Ci sia consentito solo di aggiungere quanto sia significativo il fatto che Buzzati prenda come riferimento di un momento tipico di esternazione del dolore, lontano da qualsiasi dubbio di autenticità, quello materno. Cfr. Itala Tambasco, «L'unico tipo di amore». *Il dolore autentico delle madri di Buzzati*, in «Sinestesiaonline», 5, 15, 2016, pp. 1-9. Molti spunti di riflessione sul rapporto madre-figlio vengono da Yves Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, (Luglio-settembre 1971), Paris, YP éditions 1973, p. 41.

27 Dino Buzzati, *Il dolore numerico*, «Corriere della Sera», 2 marzo 1967, p. 3.

28 *Ibidem*.

29 Guido Vergani, *Buzzati inviato speciale*, in N. Giannetto (a cura di), *Buzzati giornalista...*, cit. p. 48.

30 Sono considerazioni che Buzzati riferisce in occasione di una recensione alla raccolta dello scrittore Leonardo Borgese, *Primo amore*, Milano, Garzanti 1952, di cui contesta la decadenza morale della scrittura; cfr. Dino Buzzati, *La curiosità del male per desiderio di soffrirne*, «Corriere della sera», 19 febbraio 1953, p. 3.

31 *Ibidem*.



Giotto l'artista dell'anima

Aldo Onorati

Lo scrittore, a differenza del filosofo, nasconde sotto le immagini e la fantasia la sua visione del mondo. E Alessandro Masi che posso definire uno storico della cultura, in vari campi del sapere, è un eccellente scrittore, capace di coniugare precisione scientifica a chiarezza divulgativa dai caratteri narrativi. Dietro di lui sta un universo che si snoda in modi diversi.

In *L'artista dell'anima. Giotto e il suo mondo*, fra i tanti personaggi comprimari o di supporto, incontriamo tre pilastri su cui poggia lo svolgersi della storia nei secoli seguenti: Francesco d'Assisi, Giotto e Dante.

Lo spunto è dato da un'indagine storico-lirica su Giotto perché Masi è anche critico e storico dell'arte di altissimo livello: indico, tanto per dare un esempio eloquente, *Idealismo e opportunismo della cultura italiana: 1943-1948* edito da Mursia, ove lo scavo coraggioso nei documenti inediti o rari ha portato alla luce una ricchissima porzione di storia: cosa che ha suscitato attenzione e, qua e là, polemiche come accade spesso quando si hanno in mano elementi scottanti e scomodi.

In questa ultimo volume l'osmosi fra narrativa e saggistica è perfetta (cosa rara ai nostri giorni, in cui spesso prevale la fantasia sulla realtà storico-scientifica falsandola, o la seconda sulla prima e allora il risultato è legnoso, privo di anima).

Siamo, dunque, al tempo più fertile – forse – della creatività italiana (Masi prende in esame una triade fondamentale per il futuro di tre categorie: Giotto, appunto, innovatore che apre al domani fino ai nostri giorni, nel campo pittorico; Dante, padre non solo della nostra lingua, ma profeta politico,

letterario e visionario d'un mondo alternativo a cui l'umanità migliore tende da secoli; Francesco d'Assisi, colui che – secondo alcuni teologi – ha addirittura dilatato l'orizzonte dei secoli cristiani con l'attenzione salvifica a ogni creatura animata e inanimata, tutte suggello dell'unica fonte di energia universale che è Dio).

Orbene, se l'Alighieri è stato contemporaneo di Angiolotto (o Ambrogiotto), come mai l'Autore dà spazio di collegamento col pittore e il Poverello d'Assisi, morto assai prima che il rivoluzionario "dipintore" nascesse? La stessa domanda diviene lecita se spostata sul piano della *Divina Commedia*. Infatti, Giotto ha avuto la provvidenziale occasione di "rivivere", attraverso gli affreschi nella basilica di Assisi, il mistero della vita terrena del Santo, come il nostro massimo Poeta ha interiorizzato le stigmate di Francesco non solo nel canto XI del poema sacro, ma nella ispirazione quasi totale di esso attraverso il dictat



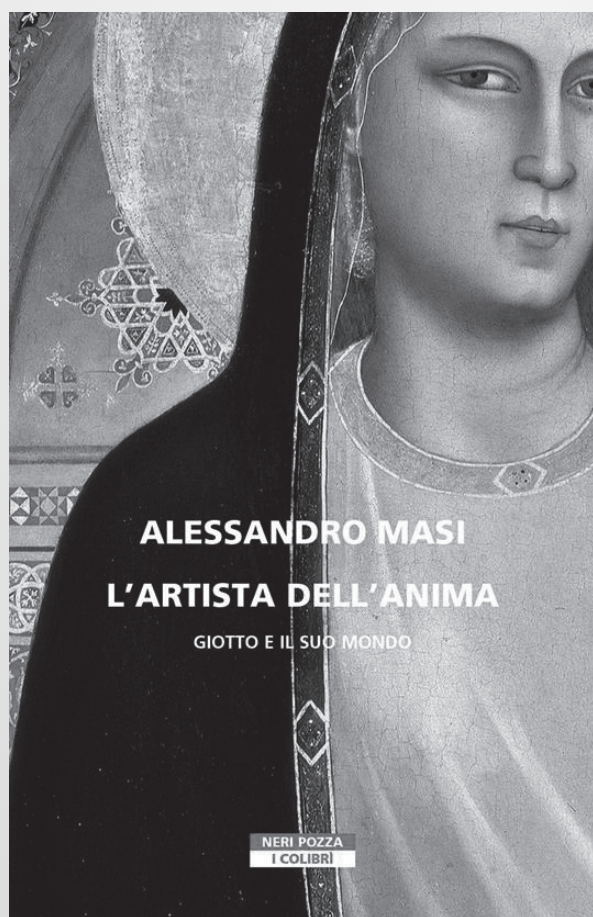
dell'*itinerarium mentis in Deum*. Siamo, verosimilmente, davanti a un triangolo isoscele capovolto, la cui punta più acuta è verso il basso e la base in alto, rappresentata da due figli talvolta diversi nell'intendimento e nella prassi: Dante e Giotto. Questo ci sembra dire Masi in pagine di straordinaria bellezza narrativa, fresche, eppure dense di notizie, capaci di entrare dal generale al particolare quotidiano, con documenti, nomi, date, conflitti, amicizie e contrasti.

E nel discorso c'entra pure il singolare frate Elia, ma non solo col suo egocentrismo, bensì nel merito di aver pensato alla basilica a due piani dedicata al Santo in Ascesi, e nella quale entrò l'arte di Cimabue e quella suprema, eterna, rivoluzionaria di Giotto.

Mi si permetta una parentesi. Ogni capitolo riporta un esergo preso da antichi testi (*Divina Commedia* compresa) e dimostra, se ce ne fosse bisogno, il forte gusto del linguaggio – da parte di Masi – che sostiene anche questa prova, tornando alla parlata delle origini (io che ho letto tutto, o quasi, del professore, da tempo ho notato il suo interesse lirico-filologico per gli idiomi, lui che, d'altronde, opera in tutto il mondo in difesa della nostra lingua tramite la Società

Internazionale Dante Alighieri di cui è Segretario Generale, infaticabile, innovatore nelle sue intuizioni che rende concrete con la sua intelligenza operosa: e quanto affermo è convinzione comune, ormai). Ma qui si assiste anche ad una perizia delle tecniche pittoriche dei secoli da lui descritti, e la conoscenza di particolari che i non iniziati conoscono appena, me compreso naturalmente, quale l'amicizia di Giotto con Cavallini, l'ambiente romano, la sotterranea gelosia di Cimabue (spocchioso e perciò stesso invisibile a Dante che lo castiga ben bene dell'XI del *Purgatorio*), la *longa manus* dei Papi-Mecenati e gli intrighi umani mai assenti in ogni porzione del vivere civile. Insomma, c'è un mondo che palpita, pensa, agisce nelle passioni che di solito la "storia ufficiale" ignora o dimentica per sua natura (come osservano giustamente Manzoni e Tolstoj). Le invidie, le speranze, gli orpelli del *campare quotidiano* (non esclusa l'arte della tavola, nostra suprema bandiera anch'essa culturale): di fatti, se vogliamo conoscere il vero motore nascosto del mondo, per esempio quello romano antico (oltre le guerre gelide e *dipartitive*), dobbiamo leggere non solo – e non tanto – Livio, Tacito, Svetonio, Ammiano Marcellino..., ma Orazio, Plauto, Terenzio, Marziale, Giovenale, Petronio, Seneca, Apuleio, così come nel Medioevo non dobbiamo solo attenerci agli storiografi, perché sono più eloquenti e completi Dante, Boccaccio, Salimbene da Parma, Rodolfo il Glabro... tanto per citare qualche dato noto. Ecco: qui, in questa prova complessa, incontriamo fuse la grande storia e la piccola cronaca quotidiana, di modo che i personaggi e le loro «minime ma illuminanti gesta» ci vengono avanti complete, diremmo ancora – si parva licet – con l'anima e con il corpo, con la grandezza insuperata del genio di Giotto e con la sua manica stretta nel denaro, la sua bassa statura tozza e i figli brutti, monna Ciuta devota e chissà se conscia di dormire nello stesso talamo in cui un genio ha russato nelle notti, magari un po' bevutello... La realtà, così com'è, è la poesia stessa e la verità della teologia tradotta in immagini: «Noi pittori abbiamo il dovere di narrare la buona novella di Francesco e dei vangeli e non rimanere soli e ascosti come gli asceti. Io vorrei dipingere uomini veri, perché la verità dei corpi è verità divina...».

Giotto era giunto a Roma, chiamato dal cardinale Stefaneschi, sul finire del 1297 o agli inizi del 1298. Lo vedi e lo senti in via di Panico, in quelle due



Alessandro Masi, *L'artista dell'anima. Giotto e il suo mondo*, Neri Pozza, Vicenza, 2022, pp. 192, euro 18,00.

camere non brillanti di pulizia, e gusti con lui i piatti “romaneschi”, grazie ai quali aveva messo su qualche chilo, ma, come dice Orazio, il cervello non gli si era “ingrassato”. I capolavori si susseguivano, allo stesso ritmo dei pranzi col vino dei Castelli Romani, la coda alla vaccinara, la trippa e i fegatelli (noto con grande piacere il gusto delle descrizioni dei piatti tipici non solo della Capitale, ma di Fiorenza, Milano, Veneto, insieme – e qui sta anche l’ingegno narrativo di Masi – agli elenchi colti dei materiali che formano la vasta tavolozza del pittore al tempo in cui i colori non si vendevano bell’e pronti, ma bisognava ricavarli con tecniche proprie e segrete: cinabri, rossi d’Helio, lapislazzuli, azzurri d’ogni tipo, cadmio limone, gialli di zinco, verde cobalto, smeraldo, malachite da macinare, gesso, calcina, colle pregiate, pozzolana, setole e legni per pennelli...)

Un giramondo, quell’Angiolotto o Ambrogiotto (richiesto, grazie alla sua fama, da uomini facoltosi e committenti ecclesiastici); dalla Roma papalina passa all’Italia del nord, dove concepirà uno dei suoi altissimi capolavori, costoso anche per le tasche di uno Scrovegni. E hai voglia tu ad essere un “buon motteggiatore”, caro il mio Giotto, quando monna Ciuta si inalbera, *more uxorio*, per le trasferte del marito. E così il nostro Maestro ha l’idea di portarsi dietro non solo la sposa, ma i numerosi figli (sta qui il “favoloso sgarbo” dantesco, nella celebre cena – vera o inventata non sappiamo, ma reale nello spirito scontroso di Dante, il quale rispose male anche al suo generoso ospite Cangrande quando fecero lo scherzo di deporre ai piedi del sommo Poeta gli ossi spolpati dai commensali e, a una battuta ilare e pungente del Signore, l’Alighieri fece notare di non essere un cane-; celebre cena perché Durante - di cui Dante è ipocorismo – ebbe a confrontare le pitture stupende di Giotto coi figli bruttissimi di lui, e ricevette per risposta: «E’ perché dipingo di giorno e procreo la notte»).

Negli spostamenti, al colmo della sua gloria, non poteva mancare Napoli, altra capitale della cultura, città che, quando Roma era vergine e guerriera – come scrive Domenico Rea – aveva il corpo pingue e molle di una civiltà greca antichissima. Anche in queste pagine la sapienza vivace di Masi prende a viva forza il lettore. Ma non si creda che l’autore limiti la sua narrazione ai fatti di contorno; no: egli equilibra la frizzante quotidianità con la storia e soprattutto

con le documentazioni riguardanti i capolavori – alcuni perduti – che hanno aperto il futuro della pittura mondiale. Spesso, ma di scorcio, prorompe il narratore lirico negli squarci di descrizioni naturali («Lui – Giotto – si godeva quel vento tiepido che la sera veniva su dalla riva del mare», e poiché siamo nella patria del sole e dell’ottima tavola, ai cibi montani descritti fin ora si aggiungono quelli salmastri: moscardini, seppie, calamari, donzelle, triglie, sarde, spigole, saraghi e murene già tanto apprezzate da quel buongustaio che era stato Lucullo). Ma sarebbe interessante leggere le testimonianze, di cui questo libro è ricco, riguardanti le opere che il grande pittore creò nei luoghi che sono diventati mete di pellegrinaggi da tutto il mondo; Napoli compresa, con le gigantesche aree da ricoprire nell’immaginario poetico, come la Cappella Palatina di cui rimasero poche tracce. Ed eccoci, nel tempo tiranno che srotola gli anni a guisa di giorni, al campanile di Firenze, che tanti problemi stese sul tappeto della creatività per Giotto, il quale cominciava a sentire il peso degli anni, almeno nel corpo, non nello spirito creativo.

Come dicevo all’inizio della recensione a questo importante volume, un capolavoro nel suo genere, insieme alla sostanza dell’arte che è nel tema del testo, si muove un mondo fatto di notizie, belle e brutte, tra pittori e poeti, mecenati e usurai, in un’osmosi continua e inesplicabile, nella quale non è facile trovare il bandolo della matassa immensa delle azioni umane, contraddittorie, nelle quali si vede spuntare un fiore delicato laddove c’è aflore di cose imputridite e invece piove grandine di fuoco nei luoghi a segnacolo esemplare, almeno nelle intenzioni.

E allora, in quale punto centrale possiamo cogliere la poetica di Masi? Dovendo indicarne uno solo tra i tanti possibili che, fra l’altro, risponde a verità nella storia, ne è esempio supremo lo stesso Dante, il quale ha dovuto attendere 500 anni per assurgere al culto che gli compete: quando un’opera è osteggiata dai contemporanei e osannata dai posteri, lottando essa, da sola, col suo valore unico e muto: «Il genio, come il mare, prima o poi rompe qualsiasi argine».

In pratica, ho finito, anche se ho illustrato poco rispetto alla ricchezza del volume, ma tiro in campo un celebre detto, preciso nel contesto: «Un libro comincia in noi quando si è finito di leggerlo». Questo accade con quest’opera di Alessandro Masi: e credo non solo a me!



Francesco Alberoni

Previsioni e movimenti

Noi uomini ci differenziamo nettamente dalle altre specie viventi perché in condizione di prevedere le conseguenze delle azioni proprie ed altrui, anticipando il futuro. Ma quante volte questa capacità non è stata usata lasciando spazio all'azione collerica impulsiva senza la minima riflessione sugli effetti che essa avrebbe provocato in un periodo di tempo più lungo. Direi che forse essa è stata utilizzata per prevedere cosa avverrà in un arco piccolissimo di tempo entro un orizzonte politico economico e sociale delimitato. Di solito infatti siamo concentrati su un gruppo di problemi attuali, impostati nei modi consueti e quindi ignoriamo l'effetto di cambiamenti lenti e cumulativi o di interventi che avvengono intorno a noi o ci influenzano dall'esterno. Questo capita con facilità quando attorno a noi sorgono formazioni politiche o religiose nuove, i movimenti. Percorrendo la storia ci imbattiamo in molte situazioni in cui chi guida un esercito compie un errore di valutazione fatale. Andando indietro nel tempo troviamo il caso di Annibale che potendo prendere Roma conta sull'appoggio dei popoli italici. Però il caso più noto e più celebre e quello compiuto da Napoleone occupando la Spagna perché non aveva tenuto conto del risveglio del sentimento nazionale, della fierezza del popolo spagnolo. Era quella un'epoca di risvegli nazionali ma nessuno nemmeno lui lo aveva capito. An-

che in Russia avviene qualcosa di simile, anziché folle plaudenti ai valori della rivoluzione, si è trovato contro un popolo ostile che farà terra bruciata davanti a lui e arriverà ad incendiare Mosca, dove lui aspettava inutilmente la resa dello zar. E poi l'inverno anch'esso grossolanamente sottovalutato lasciando Mosca troppo tardi. Un analogo errore farà Hitler aggiungendovi il folle ordine dato a Fon Paulus a Stalingrado di resistere fino alla morte e perdendo così la VI armata.

Fra i fenomeni sottovalutati ci sono spesso i movimenti rivoluzionari come è avvenuto durante la Rivoluzione francese quando i rivoluzionari considerati incapaci, marceranno al suono della marsigliese. Lo stesso avviene in Inghilterra nel XVII secolo quando i puritani creano il new model army di Cromwell. Ricordiamo poi la sconfitta dei Francesi in Algeri ad opera di un esercito rivoluzionario.

Un fenomeno analogo è avvenuto proprio recentemente, Putin attaccando l'Ucraina si aspettava una accoglienza amichevole ma non aveva tenuto conto del sentimento nazionale ucraino. Non appena le sue truppe hanno varcato il confine è esploso un vero e proprio movimento nazionalista ucraino, ampliato e potenziato dalla mobilitazione bellica americana e dalla Nato. Fuggite le donne coi bambini, i maschi si sono organizzati in un esercito rivoluzionario che ha spinto i russi a cambiare strategia.

PASSA TEMPO DIVERTIMENTO



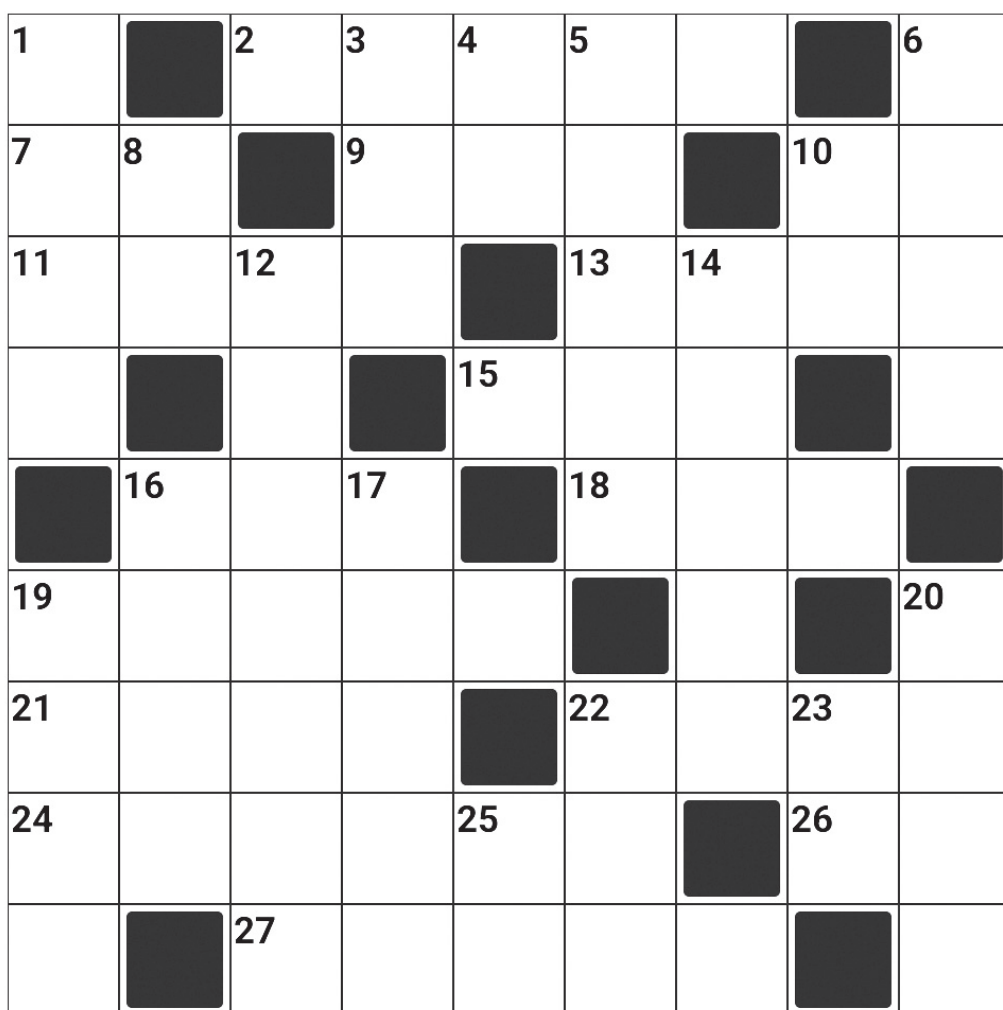
CRUCIVERBA

Orizzontali

2. Vi si disputano le corride
7. Africano... nel cuore
9. L'io dei latini
10. Modena
11. La del Santo, dello spettacolo
13. La Schneider che fu Sissi
15. Un Volontè attore -iniz.-
16. Associazione guide turistiche
18. Un parente anziano
19. Vegetali marini
21. Fa sbadigliare
22. Rubò i buoi a ercole
24. Il tessuto che ha le caratteristiche della seta
26. La scherma... meno scema
27. Un lido romano

Verticali

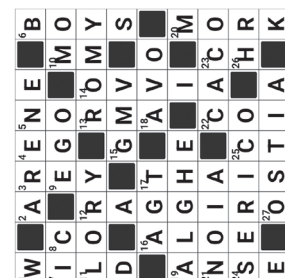
1. Selvaggio... come i Boys dei Duran Duran
3. Fernando, l'attore che interpretò "viridiana"
4. Sono separate dalla "F"
5. L'opera lirica con Oroveso
6. I... giovanotti del balletto
8. La sigla del Colorado
10. Ai lati del modem
12. Fregatura, frode
14. Evidente, lapalissiana
16. Ci da un succo amaro
17. Celebre opera di Massenet
19. I manici delle anfore
20. Il simpatico alieno interpretato da Robin Williams
22. Vale "insieme ai"
23. La Svizzera
25. Conto terzi



CURIOSITÀ

In Italia si trovano gli unici tre vulcani attivi in Europa: l'Etna, lo Stromboli e il Vesuvio! Si trovano tutti e tre nel Sud Italia. L'Etna, tra l'altro, è anche il vulcano più attivo del mondo!

SOLUZIONI CRUCIVERBA



*porque a elegância anda
junto com o conhecimento*



Comunità Italiana traz todos os meses o inserto literário Mosaico Italiano.

*Para quem quer, além de ter acesso às matérias exclusivas da revista
que foca no melhor da atualidade, da arte, da gastronomia, da moda,
da economia..., conhecer os autores que influenciam o mundo na língua italiana.*

*Assine Comunità
e curta os bons
momentos entre
Brasil e Itália*



Tel.: 21 2722-2555
editora@comunitaitaliana.com.br