

conoscenze legate al vampirismo (motivo che si farà gradualmente strada all'interno della vicenda) suggeriscono un'attenzione particolare verso gli approfondimenti di Goethe, nonché verso una delle più istintive e innegabili manifestazioni del male: l'immagine del sangue come unica fonte di vita ("La vita vive nel sangue...", presente già nell'*Antico Testamento*) esplicita un timore di cui l'uomo è da sempre testimone consapevole; la nascita del filone tradizionale legato ai vampiri, e con esso quelli connessi ad alchimia e automi, non sono altro che le logiche evoluzioni deviate di tale disumano e insieme umanissimo impulso.

Infine, dietro la vicenda narrata, tra le cene sfarzose e il potere dei baroni isolani, si cela una chiara e sfolgorante allegoria della Sicilia contemporanea; il seme della discordia, riconducibile forse all'origine massonica della Mafia, sembra trovare il suo sviluppo estremo nella scoperta della radice stessa del Male.

**Alberto Casadei** su  
FRANCO ARMINIO, *Circo dell'ipocondria*  
con il dvd *La terra dei paesi*  
postfazione di Valerio Magrelli  
Le Lettere 2006

Il *Circo dell'ipocondria* di Arminio è innanzitutto un circolo vizioso. Il bisogno di tornare incessantemente sugli stessi temi, sulle stesse condizioni esistenziali, costituisce la premessa necessaria di un percorso obbligato, ripetuto all'infinito, sempre però toccando dettagli prima trascurati o visti da una prospettiva diversa. Arminio parla di sé in terza persona, ma non si tratta solo di un classico espediente per ottenere un distanziamento dalla materia autobiografica: il lettore è avvertito sin dalle prime pagine che colui del quale si parla potrebbe essere o addirittura, nella scrittura, è "un morto di nome Arminio". La posizione ipoteticamente *post mortem* garantisce la significatività delle affermazioni, che tendono tutte, persino quando si sviluppano piuttosto a lungo, alla chiusura dell'aforisma. Perché Arminio vivo-morto deve ribadire nei modi più incisivi e netti possibili le sue certezze: la vita è fatta di paura, una paura ubiqua e perenne, che non può non riguardare innanzitutto la morte, intesa come parte integrante della vita, già presente dentro il corpo e in ogni gesto: "È un animale fatto d'aria la sua morte e lui non è capace di salvarsi dai suoi morsi".

Se così è, parrebbe che ben poco resti da dire ad Arminio: invece, proprio lo scrivere, infinito

così come la paura, può riservare uno spiraglio, una momentanea interruzione del circolo. L'ipocondria 'dittatrice' allora si trasfonde nella "bulimia grafica", cosicché la scrittura giunge a sostituire la corporeità e la biologia stessa del vivo-morto: "la forma del suo scrivere è in questa dilatazione della scrittura, non più esperienza concentrata, ma esperienza onnivora". Sembra quindi che lo scrivere non sia per Arminio una forma di chiarimento, un'organizzazione del vissuto, ma in prima battuta prenda il posto del vissuto, lo sostituisca per acquietarne la coazione a ripetere.

Eppure, non è nemmeno così. Perché la scrittura, quando si condensa in aforismi, ossia in forma densa di senso, può riuscire a fornire un nuovo respiro al (non)vivere del protagonista. Si può persino aspirare alla gioia: "La chiamano letteratura e invece è solo gioia che sfugge alla cattura". Ed ecco allora che il vivere può tornare a cercare un esito, una via d'uscita verso la storia, così come fa l'autore Franco Arminio nella sua veste di paesologo, di osservatore costante e attento della sua zona d'Irpinia, alla quale ha dedicato il documentario *La terra dei paesi*, allegato al libro in dvd. Un documentario composto in gran parte di immagini fisse, legate grazie ad alcuni testi dello stesso Arminio, che sottolineano il rapporto fra la natura, gli uomini che la abitano e il tempo che li attraversa. Una dimensione implicitamente storica ma nello stesso tempo fuori della storia: quanto occorre per completare il *Circo dell'ipocondria*, ottimo primo volume (che comprende anche tre illuminanti contributi di Valerio Magrelli) della nuova collana *Fuoriformato*, diretta da Andrea Cortellessa per Le Lettere.

**Antonio Celano** su  
UGO RICCARRELLI, *Un mare di nulla*  
Mondadori 2006

Dopo la morte del padre, Ugo Riccarelli deve avere a lungo rielaborato questo evento così doloroso se accade che in *Un mare di nulla* spazi, tempi e temi che già avevano abitato il suo precedente lavoro subiscono ora l'effetto di mutarsi e disporsi in maniera affatto diversa attorno alle nuove invenzioni narrative che caratterizzano il suo ultimo romanzo.

Si amplia lo spazio d'azione, itinerante tra i paesaggi appenninici toscani, quelli prealpini piemontesi e il brullo Atlante nordafricano. Si contrae l'arco storico entro cui l'intreccio si colloca, ridotto quasi del tutto a quello del ventennio fascista, fino al tragico 8 settembre e, già



prima, alla veloce disillusione sulla possibilità di guadagnare un «posto al sole» tra le grandi potenze coloniali europee. Ma, soprattutto, come per effetto di una stringente legge fisica, si riduce il volume dedicato allo sviluppo delle vicende familiari che avevano animato precedentemente *Il dolore perfetto*, aumentando, all'interno di queste che pur resistono, il peso del rapporto tra il protagonista — il fantasma di un padre trasognato narratore di fatti e memorie — e il figlio, gravemente ammalato, sospeso tra la vita e la morte da una macchina che lo aiuta a respirare.

Un legame di affetto e dolcezza che, nel dar vita ai fatti che il genitore rimemora e tramanda, comporta la presenza di una sorta di doppia voce narrante. La prima, diretta, del figlio, che riporta il racconto dalle parole — che al lettore giungono indirette — del padre, ma che, per quanto mediate (cristallizzate) dalla scrittura, sono le uniche ad avere il privilegio e il potere di ritrarre fedelmente, filtrare o manipolare a piacimento la realtà, di far conoscere al figlio (e al lettore) i fatti, a questo punto non si sa più se veri o falsi, ma non importa, di cui si sostanzia il romanzo. Il che, oltre a richiamare alla mente la mitica genesi della scrittura dall'oralità, richiamando nel contempo la fabulistica superiorità della seconda sulla prima, lascia riflettere anche sul gioco di sincerità e di menzogna, sull'abile equilibrio tra realtà e invenzione che si costruisce quando queste servono a preservare la vita, a lenire il dolore, a dilatare il più possibile il tempo della fine ingannando la morte.

Ed eccezionali, quasi mitologiche (come in ogni romanzo del realismo magico che si rispetti) appaiono anche le origini di questo «mago imbroglione», nipote di un marinaio, Mondo, uso a solcare la violenta materia liquida e ventosa degli oceani, a sfidarla o a ripararsene imbrigliandone la forza con «incroci di funi che sapevano tenere fermi insieme pali e paranchi, galloce e ormeggi, solidi come pugni eppure leggeri come sogni, nodi di bitta e corde doppie capaci di reggere la forza di un tifone ma anche di sciogliersi al tirare gentile di un bambino». Abilità che nel protagonista (grazie alla madre, una spigolatrice «annodata» invece alla terra e che lo ha partorito sotto un cavolo) si trasfondono e si mutano nella capacità femminile di legare a sé e di sedurre con la parola, ma che si manifestano anche in qualcosa di più (e con prepotenza, non a caso, al momento della morte di suo padre, il capomastro del paese), cioè nel magico potere delle parole di imbrigliare le onde della paura della morte, fuggendone attraverso il mezzo dell'illusione creato dalla parola. Quasi che il dolore, quando sia troppo forte per essere sopportato, spinga a costruire qualcosa d'altro a lato di una realtà troppo dura, una

creazione artistica che serva a lenire i dolori che la vita porta con sé. Una fuga da fermo, non attuata fisicamente, insomma, che si realizza così anche perché, in fondo, «ogni buona illusione», come ogni buona menzogna, ha «bisogno della realtà» del «contatto dei piedi con la terra».

Il resto della famiglia, che il protagonista raggiunge in seguito è, invece — in senso riccamente contrapposte ed estremizzate, ma comunque sempre semplificative di particolari atteggiamenti di vita. È il caso del contrasto tra i due zii «piemontesi», l'uno titanico e volubile inventore, costruttore di macchine bizzarre (metafora della creatività gratuita, ormai un *topos* dei lavori di Riccarelli), capaci, tra l'altro, di attirare con positivi risvolti la particolare attitudine al culto mistico della tecnica dei nazisti occupanti; l'altro opportunista, violatore del «patto alchemico» col suo maestro a cui ruba, nella speranza di facili e rapaci guadagni, le formule di distillazione più segrete. Tranne poi a spaurirsi per l'arrivo della guerra, del *reddo rationem* apocalittico, e costruirsi in giardino non si sa bene se un rifugio o un enorme loculo dove seppellirsi vivo con la sua angoscia, ma che poi mette meritoriamente a disposizione — come una sorta di piccolo Perlasca in predicato di mondarsi l'anima — di rifugiati, renitenti e perseguitati.

Nel frattempo, l'artistica e creativa menzogna del nostro eroe ha modo di confrontarsi, ben al di fuori degli stretti confini familiari, con quella ben più prosaica e distruttiva che la storia gli riserva. Quella messa in piedi dal regime di Mussolini — ben più temibile e invisibile «grande attore» (per definirlo efficacemente con l'anarchico Camillo Berneri) — che lo spedisce, con tanti altri ignari e aggirati compagni di sventura, in uno dei tanti cubi di sabbia coloniali. Strani scenari che lo vedranno contrastare con umanità e inventiva le terribili brutture della guerra e del deserto, questi sì proverbiali grandi mari della morte in cui perigliosamente avventurarsi. Ed è proprio tra questi flutti, una volta prigioniero dei francesi, che il magico illusionista incontrerà se stesso e il proprio buio abisso interiore, dalle cui onde, questa volta, gli sarà impossibile salvarsi.

Una tempesta perfetta, stavolta, che lo sommerge di odio e amore, e che lo mette nella brutta situazione di lasciarsi vincere, fatalmente, da un istante incontrollato. Odio per lo spietato Laplace, metafora stessa del colonialismo più duro, una sorta di potente stregone che arricchia il suo antro di inquietanti oggetti, feticci che paiono imprigionare per sempre anime, probabilmente delle innumerevoli vite che il francese ha strappato. Amore che lo lega agli irresistibili oc-

chi berberi di una donna, schiava di Laplace, che spingeranno il protagonista a confrontarsi per la prima volta con una forza superiore alle sue magie. Tanto da scontrarsi più volte con Laplace fino a ucciderlo, uccidendo così anche le sue abilità, fino a perdere il suo stesso amore che si dilegua nel deserto pronunciando come una folata di vento il suo nome, Aisha, sulle cui ali scomparire, forse anche incapace, come ogni ex-schiavo, di apprezzare subito la libertà donatagli, di sciogliere velocemente i pesanti nodi col passato.

Non sappiamo, non sapremo mai se, seguendo l'eredità paterna, anche il figlio abbia sentito scrivendo, come nell'esergo di Pessoa che apre al libro, la necessità di superare la sincerità quando si narra, se ci abbia, insomma, anche un po' lui ingannati. Ma non è questo il punto se la lettura ci avrà avvinto al libro come un nodo stretto, tranne poi a sciogliersi con un soffio al momento definitivo di chiuderlo.

## Giorgina Colli su

ALDO PALAZZESCHI-GIOVANNI PAPINI

### *Carteggio 1912-1933*

a cura di Stefania Alessandra Bottini

Edizioni di Storia e Letteratura

Università degli Studi di Firenze 2006

Con la pubblicazione del carteggio Palazzeschi-Papini si ricompono il dialogo ventennale fra i due scrittori fiorentini: le lettere di Giovanni, già edite in appendice al *Carteggio Marinetti-Palazzeschi* (a cura di Paolo Prestigiacomo, presentazione di Luciano De Maria, Mondadori 1978), vengono ora integrate con quelle, in buona parte inedite, a lui inviate da Aldo, conservate presso il Fondo Giovanni Papini della Fondazione Primo Conti di Fiesole. Assieme alla fedele riproduzione degli autografi palazzeschi e all'attenta ricostruzione della datazione per le lettere prive di riferimenti cronologici, la curatrice presenta una puntuale introduzione nella quale ripercorre gli snodi fondamentali della corrispondenza, sottolineandone i luoghi e gli aspetti più rilevanti. Per facilitare la comprensione delle missive, è inoltre inclusa un'appendice nella quale vengono riproposti due articoli di Papini sull'opera di Palazzeschi (*Accidenti alla serietà!*, in "Lacerba", 15 agosto 1913 e *Lettres italiennes. Aldo Palazzeschi*, in "Mercure de France", 1° aprile 1914) e tre scritti apparsi su "Lacerba" fra il febbraio e il marzo del 1915 a firma congiunta Palazzeschi, Papini e Soffici, nei quali si discute di «Futurismo» e «Marinettismo»,

ovvero del controverso rapporto fra l'avanguardia milanese e quella fiorentina. Il carteggio, seppur non particolarmente esteso (41 sono le lettere e le cartoline di Palazzeschi contro le 22 di Papini), permette di ricostruire il complesso rapporto di amicizia e collaborazione intellettuale che lega i due letterati. Sullo sfondo di Firenze, Napoli e Parigi, il dialogo gravita attorno alla realizzazione di "Lacerba", ai progetti letterari e ai rapporti non sempre pacifici con la pattuglia futurista di Marinetti, ma, nel contempo, dà spazio anche alle confidenze private, alle amarezze e ai momenti di crisi, lasciando trasparire il diverso temperamento degli interlocutori; quella distanza umana che dopo un breve ma intenso periodo determinerà un'incrinatura nei rapporti, rendendo poi inevitabile un netto allontanamento.

Dopo sole due missive del 1912, la corrispondenza prende corpo nel gennaio dell'anno seguente, quando Palazzeschi, nelle vesti di ambasciatore, mette in contatto i futuristi milanesi con i nuovi amici fiorentini. Accanto ai propositi di collaborazione, si affacciano fin da subito anche le intime riflessioni di Aldo, che si confida con l'amico circa i suoi «malumori» dovuti ai difficili rapporti familiari. Le stesse incomprensioni che di lì a poco – dopo aver partecipato a fianco di Marinetti, Papini e Soffici alla serata futurista di Roma del 21 febbraio, ed essersi velocemente dileguato con «le ossa rotte» – portano lo scrittore ad allontanarsi da casa e a trascorrere la primavera a Napoli. È in questi mesi che si registra una delle sezioni più folte del carteggio: la protesta e la disillusione di Palazzeschi per il rifiuto di Prezzolini della novella *Industria* e poi anche della poesia *I fiori per "La Voce"*, porta Papini ad assumere il ruolo di mediatore che, venendo in soccorso dell'amico ferito, ridimensiona il più possibile la vicenda. Rilevanti sono poi i riferimenti di Palazzeschi alla stesura di un nuovo romanzo, un'opera che «à per nocciolo» una «questione di quelle che naturalmente anno di più fatto palpitare il mio cuore... e il mio fegato!» (p. 28). La confidenza scaturisce dalla lettura dell'articolo di Papini *I cari genitori* (in "Lacerba", 15 maggio 1913) e porta Aldo a spiegare come il proprio lavoro abbia alla base ragioni personali, ovvero proprio il doloroso e difficile rapporto con la famiglia. Si tratta, dunque, di indicazioni preziose per addentrarsi nell'officina dello scrittore, elementi che oggi hanno contribuito a identificare il romanzo progettato a Napoli con *La Piramide* – opera senza dubbio di carattere autobiografico – e che mostrano come «un filo rosso *leggi* le vicende private, racchiuse nelle lettere, alle divagazioni tra il fantasioso e il paradossale che fanno da *leitmotiv* del lungo monologo con il quale il romanzo è costruito» (p.