

LETTERATURA ITALIANA

Narrativa

La signora di Cariddi di Livia De Stefani

La protagonista del romanzo *La signora di Cariddi*, di Livia De Stefani (editore Rizzoli), la duchessa (per matrimonio) di Cariddi Emanuela Lolli, invia al suo avvocato, dal carcere in cui si trova per omicidio, un memoriale che si apre ad una analisi dalla quale dovrebbe chiarirsi il nodo d'impulsi negativi e contraddittori conclusi dal mortale colpo di rivoltella diretto contro un quasi sconosciuto compagno di serate mondane dalla protagonista. Essa, condotto il marito al suicidio, si è legata a Tommaso, uomo volgare che nello sfruttarla e umiliarla soddisfa, offendendole, in lei le più intime vocazioni, e le offre stimolo a spronarsi nella ricerca, entro i rami della sua famiglia, dei precedenti dello stato d'impulsi contraddittori in cui vive e che, con inquietta fissità e un oscuro fascino, spaziano tra la turpitudine e un'ansia metafisica che assume spesso forme mistiche. Impressioni della nativa Sicilia arricchiscono di un senso mortuario e pesantemente allucinatorio quel frammentario riesumare casi e manie di vari parenti. Il racconto si presenta su due piani: la storia dei rapporti con Tommaso, che la abbandonerà per rientrare nella normalità d'un matrimonio con una donna

qualunque: un inganno, un'offesa, perché Tommaso aveva, col proprio esempio, esaltato la vocazione, in lei, alle più assurde irregolarità; tanto che insiste sui frammentari ricordi di famigliari, le cui coincidenze con proprie inclinazioni continuano a disporsi entro la rete dei sarcastici commenti, che ora sa ripetersi da sola, di Tommaso, a tal punto è penetrata della corruzione a cui costui sapeva portare ogni suo tentativo di chiarire, magari auto-accusandosi, la propria natura. Due piani, dunque: l'unione con Tommaso, e la discesa al fondo delle proprie contraddizioni attraverso l'inserzione di manie della famiglia nel tentativo di raggiungere una confessione. Ma i due piani non collimano mai: i ricordi fanno ingorgo proprio ai punti cruciali del raccontare di sé, e solo allargano le molteplici origini d'un destino di stravaganze nelle quali permane tuttavia, occulto, uno stimolo che fa capaci, vizi e inibizioni, d'affacciarsi su una oppressiva condizione d'angoscia esistenziale, in cui sensualità e rigorismi, manie e santità concorrono a far sempre più oscura e chiusa l'immagine di sé che la protagonista cerca di reperire. Hanno la fissità vana di uno specchio, le confessioni dirette, e i soprassalti della memoria. Fino all'esito assurdo, l'omicidio, che sostituisce un suicidio a lungo vagheggiato. Cornice del racconto, il carcere, in alcune sfuggenti presenze; assai più che cornice invece, intimo allusivo sfondo a quel destino umano danno le estatiche apparizioni di dimore, e di in-

terni, e di luci e di condizioni ambientali, pesanti e struggenti, della Sicilia. Anche in queste più indirette risposdenze cerca di farsi cosciente e di risolversi in dati espressivi, in racconto, l'erratica autoaccusa.

A confronto dei precedenti romanzi *Vigna di uve nere* e *Gli affatturati*, del '53 e del '55 (e ricorderemo i racconti, del '63, di *Viaggio di una sconosciuta*), ne *La signora di Cariddi* si precisa l'ambizione di risolvere in misura espressiva l'ostinata ricerca di chiarezza che ottiene solo di fare, d'uno stato angoscioso una maschera trasparente, d'alterarlo in una illusione di fata morgana. Ma è ambiguo qua l'ufficio dello stile: toccare il fondo di quell'abisso con la penetrante luce dello stile, una chiarezza che nulla perda di quanto di creativo, metafisico, è pur nei destini di follia, in affabulazioni, è cercato oltre la letteratura. Non memoria, e nemmeno « progresso nella regressione » o il perdersi di quella « all'infinito senza costruito »: perché subconscio e altri sussidi letterari dichiara consunti. Cerca, piuttosto, uno spazio rappresentato da « mitologie famigliari »: queste si affacciano nel trasparire dei dialoghi con Tommaso in quelli con altri uomini, in un risponderci d'esiti oscuramente rivelatori, nel mutarsi d'ogni confessione in qualche rapido squarcio di storia significativa, e che tale si fa appunto nel circoscrivere in uno scorcio d'ordine narrativo, in un carattere espressivo. Ma tali « mitologie » restano dei frammentari nuclei espressivi, cui serve appena di stimolo e di sostegno, come provvisoria impalcatura, la confessione della protagonista. La ricerca di una ragione che leghi e chiarifichi contrasti e contraddizioni mantiene separati la dispersiva analisi in prima persona, e i rotti squarci d'apologhi famigliari, e lo stacco è sottolineato dal sostituirsi spontaneo della scrittrice alla protagonista, nell'attribuire ai dialoghi tra i due amanti una virtù indicata in risultati particolari d'ordine sintattico, e con esplicito riferimento al periodare, al corso stilistico, di narratori quali Proust e Joyce. Non si ha una risoluzione della protagonista nella scrittrice, quanto una sfasatura, piuttosto, nella costruzione del ritratto, attraverso il memoriale, i dialoghi, di un personaggio: una sfasatura che si estende nell'avvertire sem-

pre, nonostante le relazioni intercorrenti, la presenza di piani diversi che si alternano piuttosto che articolarsi e saldarsi nel racconto. Emanuela, concludendo una delle sue « mitologie famigliari », in cui è rievocato zio Lulù, dice a Tommaso: « Mi rincresce, ma ero consapevole di ben altro: d'aver trovato la soluzione del mio problema stilistico, ch'era e rimane il problema di svolgere in un unico periodo sintatticamente valido l'intero intreccio di una storia e non più un addentellato di essa, voglio dire un suo episodio marginale. Come finora hanno fatto Proust e Joyce, certo egregissimamente e costruendo periodi anche più lunghi dei miei, ma sempre al livello dell'inciso, della digressione dal tema, insomma della parentesi ». Al che Tommaso: « Hai rovinato tutto il divertimento. Duchessa, avete squarciato la pancia della bambola parlante e n'è uscita la stoppa ». Una caduta nel nulla, quella stoppa di « bambola parlante », ma in cui si comprende come la protagonista possa riconoscersi, e che infatti ha lo stesso alone di famigliarità con la morte di cui parla in altro colloquio con l'uomo: « Possibile che non ci sia niente della vita che per te non faccia capo alla morte? » — le chiede; e lei: « Noi siciliani siamo tutti in grande intimità con la morte. Non è affatto un pensiero dominante, e tanto meno un'angoscia o il senso di un'incombente spada di Damocle, ma è una dimestichezza congenita, senz'ombra di prevenzione, quanto e più di quella tra parenti stretti, fai conto raccolti in un'antica casa di villeggiatura ereditata in comune, insieme al modo di intendersi con lo spirito del luogo. Ai nostri bambini, lo sai, non si festeggia il Natale o la Befana, bensì il 2 novembre, giorno dei morti. Gli si regalano i soliti balocchi e in più certi croccanti in forma di piccoli teschi e di tibie, di lunghissima durata in bocca, squisiti. Si vestono a festa e si portano a fare una scampagnata al cimitero ». Il romanzo più che nel suo impianto e negli sviluppi narrativi convince per quell'ambiguità sentita pur come « spirito del luogo », e che l'incerta struttura del racconto non cancella o disperde. Quella ambiguità s'appunta ad una intimità con la morte, che spiega come linguaggio e stile siano sentiti in una funzione o in un valore di cerimonia, a un tempo

deprecatario ed evocativo. Contro quanto di provvisorio sussiste nel romanzo, la finitezza espressiva sottilmente lirica degli elementi di fondo del libro richiama un particolare carattere della narrativa siciliana, da Pirandello a Brancati.

Il contesto di Leonardo Sciascia

Il nuovo romanzo di Leonardo Sciascia *Il contesto* (editore Einaudi) potrebbe venir definito un « giallo », se non risultasse evidente fin dalle prime pagine quanto l'avvicinarsi dei colpi di scena segua un preciso schema che assume i fatti a un significato esemplare, e che a questo significato occorre quindi guardare. Il breve romanzo, d'un centinaio di pagine, nasce da un interesse non direttamente o non solo narrativo, e prende forma in ipotesi, e risultanze, che si sviluppano in temi autonomi bensì ma espressione di un condizionamento della società nei suoi istituti e nei suoi fondamenti, nei suoi valori: la politica, la cultura, la giustizia. Ci dà invenzioni di fantasia, apologhi, che ricordano circostanze di cronaca che hanno avuto larga eco nei quotidiani; ma l'autore avverte, in una *Nota* al termine del racconto, che, partito da un fatto di cronaca, la storia cominciò a muoversi per proprio conto in un paese immaginario: « e si può anche pensare all'Italia, si può anche pensare alla Sicilia », come luce, colore, cioè come prima fonte interiore di esperienze destinate a fruttare entro un sistema complesso di problemi: e di lì il corso dei fatti, « tutto d'immaginazione ». Vale a dire, il significato del racconto è nelle prospettive amare e violente su cui s'apre; e a questo, meglio soccorre il presentarsi ambientato in un paese immaginario, che i riferimenti a una realtà più determinata collocano nelle prospettive delle lezioni della storia, su un piano, al tempo stesso, culturale, ed etico: « nessun episodio » — ha dichiarato in una intervista —, « nessun fatto accaduto in questi ultimi anni in Italia mi è servito da spunto: tranne un caso di tentato uxoricidio avvenuto non ricordo più dove ». In quel mancato uxoricidio è l'occasione da cui irraggia tutto il racconto: protagonista, l'ispettore Rogas, un intelligente, colto funzionario, cui è affidata l'inda-

gine sull'assassinio d'un procuratore: il primo di una serie di assassini, e sempre le vittime sono magistrati. Contro i suggerimenti dei superiori, Rogas sente che alla base dei delitti è un'idea di rivalsa di qualcuno, colpito ingiustamente dalla legge: lo scopre nel farmacista Cres che aveva scontato cinque anni di carcere per tentato uxoricidio nonostante fosse evidente che si trattava d'una trappola messa in atto dalla moglie. Col succedersi degli assassini, i superiori impongono a Rogas di spostare l'indagine nei « gruppuscoli giovanili » che predicano la violenza; non convinto, tuttavia ha modo così d'avvicinare rappresentanti della cultura, della politica e della magistratura: tre episodi, in cui dal tono violento del pamphlet scorre magistralmente alla favola filosofica, e che, per quanto richiamino in parte illustri precedenti letterari, sono da considerare la sorgente artistica cioè la presa di coscienza del mondo su cui s'apre a ventaglio l'esperienza di Rogas, nel corso dell'indagine. Contro i sospetti e la implicita persecuzione di cui si sente colpito dai superiori si viene definendo in lui un moto di conversione della propria identità in quella dell'assassino giustiziere. Tra le ultime vittime, col Presidente della Corte suprema e col capo del « Partito rivoluzionario internazionale », cade anche Rogas: probabilmente, per mano di quel Cres nel quale aveva creduto d'essersi imbatuito in un fuggitivo fortuito incontro, proprio per una sensazione di vendicatore civile che a quello ormai lo accomunava.

L'invenzione, nella sua volubilità limpida, che ne fa una delle prove meglio riuscite di Sciascia, colpisce direttamente il disumano dominio del « potere »: di lì il titolo « il contesto », che — nell'intervista ricordata — ha illustrato e definito: « Ho usato la parola "contesto" nel senso del dizionario: "Contextus, tessuto. Messo insieme. Composto. Intessuto. Conserto. Collegamento. Testo nelle relazioni in sé". Il potere che mette tutto e tutti insieme. Che assimila tutto. E in questo giuoco, tutti dentro, nessuno fuori ». Nessuno fuori: e come l'uxoricida innocente Cres aveva scontato la sua innocenza col carcere, cade così, vittima dello stesso « contesto » disumano del potere, Rogas. Del quale sono resi con netta