

LETTURA, LETTERATURA E MANICOMI

Sembra un sogno, quello che viene da Torino, al termine del 28° Salone del Libro. Un sogno fatto di numeri che parlano, sin da titoli e sottotitoli, di *Visitatori e vendite in aumento* persino «rispetto all'edizione dell'anno scorso che era già stata considerata record». Duemila, a dire il vero, dato che, «secondo gli organizzatori, i visitatori al Lingotto sono stati 341.000 contro i 339.000 del 2014, con un incremento pari allo 0,7%». E sempre con riferimento ai numeri, prosegue Emanuela Minucci in *La Messe è finita leggete in pace* («La Stampa», 19 maggio 2015), a lamentarsi non saranno certo gli editori, «che fra i pilastri in cemento del Lingotto hanno concluso buoni affari. Dai 1100 espositori sino agli editori, le cui vendite sono cresciute in media del 15% con punte del 30 come nel caso di Giunti e Neri Pozza. Ottimi i risultati per i grandi editori: il gruppo editoriale Mauro Spagnol ha registrato un 7% in più, Feltrinelli il 12, Sellerio il 20. Stabili i dati di Mondadori e Einaudi, in pareggio Adelphi e Rcs». Non solo. A parte la soddisfazione anche da parte dello stand della Germania, con «i testi in lingua originale andati esauriti», e la visita da parte di diecimila spettatori con vendita della «bellezza di 800 volumi», tanto da ripromettersi di essere presenti anche nelle edizioni successive, allo stesso modo pare essere andata ottimamente pure la sezione dedicata allo scambio dei diritti, con 650 editori e agenti letterari in arrivo da 30 Paesi che hanno prodotto 6000 incontri, concludendo «decine di trattative». In sostanza, ecco le cifre sparate nei titoli: «341.000 visitatori. È il nuovo record del Salone come già detto; 83.000 spettatori. Grande successo degli incontri. All'auditorio pienone per il duo Gramellini-Gamberale. +15% di vendite. E l'incremento medio delle vendite dei libri di carta. Resta stabile la vendita degli ebook. 13.000 studenti hanno

partecipato agli incontri dell'Arena e dello Spazio Book. 6500 hanno seguito i laboratori». E quanto ai titoli più venduti: «da Feltrinelli *I nuovi mostri* di Stefano Benni, da Sellerio *La giostra degli scambi* di Andrea Camilleri, da Einaudi *L'esercito delle cose inutili* di Paola Mastrocola, da Rizzoli *Raccontare l'amore* di Enzo Bianchi, da Adelphi *Il Regno* di Emmanuel Carrère, da Baldini & Castoldi *La piuma* di Giorgio Faletti». Dove, per la verità, si potrebbe partire proprio da questi ultimi dati e titoli per sottolineare che, però, forse, il Salone dovrebbe essere ben più che l'occasione di far trovare e vendere ciò che già comunque si vende, e che forse sarebbe comunque stato comprato anche in libreria – ma il sospetto forte è che al Salone venga chi solitamente non frequenta le librerie –, trattandosi per gran parte di *bestseller* freschi di stampa (mi riferisco a Benni, Camilleri, all'inedito di Giorgio Faletti).

E, a proposito dei libri andati completamente esauriti, ricorda Mario Baudino (*Ma dove vai se la coda non ce l'hai?*, «La Stampa», 18 maggio 2015) che «al padiglione della Germania il bookshoop ha esaurito i testi in lingua originale da ormai due giorni. Era stato rifornito largamente, ma a quanto pare non è bastato. L'ultimo *raid* è stato quello di un signore che ha chiesto tutto Stefan Zweig, e si è portato via un bel po' di volumi in entrambe le lingue» (a proposito del quale autore credo abbia un grande merito Castelvechi con la sua riproposta delle tante biografie a firma di questo autore, sempre grande ma sempre altrettanto sconosciuto al di là di un paio di titoli, come *Il mondo di ieri* e *Novella degli scacchi*).

Ed è sempre Mario Baudino a sottolineare un particolare, questo comunque sì di buona speranza. Ossia che: «se qualcosa emerge dal salone di quest'anno è che il lettore è sempre più libero, imprevedibile, indipendente, magari frastornato da mille richiami, dal Web e persino dal *self publishing*. In fin dei conti ha bisogno che qualcuno sappia prendersi cura di lui».

Che è poi ciò in cui dovrebbe consistere il grande compito di una editoria intelligente. Che è, come dire: della vera editoria.

Con riferimento poi al tema della lettura, evocato da Baudino, tema di forte attualità è la riflessione sulla differenza tra la lettura su *ebook* e quella su cartaceo, oggetto di un saggio appena pubblicato da Naomi Baron, *Word Onscreen. The Fate of Reading in a Digital World* presso la Oxford University Press (ne parla Iuri Moscardi in *Attenzione, l'ebook ci rende superficiali. Una studiosa americana mette in guardia: il digitale è utile se si integra e non sostituisce la lettura su carta*, «La Stampa», 18 maggio 2015), nel quale l'autrice, in seguito a una indagine condotta tra alcuni studenti universitari di Washington e altri in Germania e in Giappone a

104 *Ermanno Paccagnini*

partire dal 2010, si trova a rilevare come il ricorso al digitale possa introdurre tutta una serie di cambiamenti nelle attività connesse alla lettura.

Ciò che emerge è che diversi intervistati «hanno dichiarato di preferire la carta al digitale: gli *ebook* costano meno (anche se un'instabile politica del prezzo può renderli meno convenienti del previsto) e sono immagazzinati a centinaia in un solo strumento connesso a Internet, ma quando abbiamo il tempo di leggerli tutti? Inoltre – sebbene consentano commenti – non permettono di scrivere a mano nei margini e nemmeno di essere consultati contemporaneamente, due processi fondamentali per chi studia. Senza contare che la mancanza di fisicità riduce la memoria di ciò che leggiamo e elimina il concetto di possesso, perché ci vengono concessi solo in licenza». E se è vero che quest'ultimo aspetto può essere considerato secondario, tenuto conto del dilagare della pirateria informatica, resta comunque soprattutto il dato che si diceva: cioè del tipo di rapporto che il lettore si trova a vivere con quanto viene leggendo e continuamente traducendo per sé e dentro di sé di quella parola su cui si deposita il suo occhio, sia essa proposta da un *ebook* o da un cartaceo.

Al di là di considerazioni di carattere sociologico, ovvero che, «a livello generale, la diffusione degli strumenti digitali trasforma le abitudini di lettura degli studenti, che si modellano sempre più su quelle che tali supporti diffondono: testi brevi, da scorrere per cercare informazioni specifiche o per approfondimenti e non troppo complessi, adatti a una lettura usa e getta», ciò che viene meno in questo tipo di rapporto è la continuità di attenzione soprattutto di fronte a testi di una certa ampiezza. Che non si limita a questo momento – che porta peraltro in sé anche il rischio di un atteggiamento passivizzante –, ma si traduce in un processo di introiezione più o meno inconsapevole, che ricade poi nella stessa produzione personale scritta, che finisce per risultare necessariamente frammentata e parcellizzata, con quanto ne viene nella abitudine a sviluppare un pensiero maggiormente articolato, col rischio di cadere in una sorta di infantilismo comunicativo e soprattutto concettuale. Il tutto senza dimenticare la maggior intrinseca disponibilità di una lettura condotta su un supporto digitale a eventuali continui disturbi: non solo dall'esterno, da quanto circonda il lettore nel momento in cui si trovi in mezzo ad altre persone (in treno, al parco o in qualunque posto si voglia, che non sia una biblioteca gestita in silenzio: ciò che vale comunque anche per il cartaceo); ma soprattutto dall'interno del dispositivo stesso, con la disponibilità di *email* e messaggi in continuo arrivo.

Ciò non significa buttare a mare la lettura o l'impiego del nuovo strumento, quanto semmai di gestirne la coesistenza in modo equilibrato:

potendo sfruttare da un lato, col cartaceo, un approccio quanto mai personalizzato; e facendo sì che, per quanto concerne il supporto digitale, funzioni (per dirla con una soluzione adottata secoli fa da Napoleone Bonaparte) da «Bibliothèque portative», ossia testi sempre al seguito, con possibilità di eventualmente accedervi per un approfondimento o un controllo. Una ricchezza, come ben sa chi ha avuto la possibilità di praticarla: da un lato gestendo il cartaceo alla vecchia maniera, ossia possedendolo come ha sempre fatto; e il digitale come arricchimento testuale per eventuali, veloci controlli al volo (favoriti anche dal sistema di interrogazione che tali strumenti offrono).

Si potrebbe poi a questo punto aprire anche una parentesi a proposito della modalità di lettura, oggetto di diversi interventi, segnatamente due volumi, ripresi dai quotidiani.

Mi riferisco a *La passione per l'assoluto* di George Steiner (Garzanti), con anticipazione su «la Repubblica» del 29 aprile 2015, sotto un titolo quanto mai dichiarativo: *Chi non ha libri rovinati non li ha letti*. E a *Slow Reading. Leggere con lentezza nell'epoca della fretta* di David Mikics (Garzanti) più tecnico, come si intuisce dal taglio della recensione («Corriere della Sera», *La lettura*, 18 maggio 2015), che ritaglia a uso del lettore quattordici regole che mi limito a riportare riassuntivamente, ma che comunque l'autore spiega nel corso dell'articolo; anche se il tutto poi mi pare a volte travalicare in un eccesso di sottolineature delle cose da fare, e altre invece persino banale nella loro necessitata normalità, sì da richiedere una discussione a sé: «1. Siate pazienti; 2. Ponete le domande giuste; 3. Identificate la voce; 4. Fatevi un'idea dello stile; 5. Osservate gli inizi e le conclusioni; 6. Localizzate i segnali; 7. Usate il vocabolario; 8. Rintracciate le parole chiave; 9. Scoprite il pensiero dell'autore; 10. Siate sospettosi; 11. Individuate le parti; 12. Prendete appunti; 13. Esplorare sentieri diversi; 14. Cercate un altro libro».

Detto comunque che suona abbastanza strano poi da un lato incontrare suggerimenti su modalità che dovrebbero essere basilari (sennò che ci stanno a fare scuole, università e docenti di ogni ordine e grado?), non lo è da meno dover acquistare un libro per sapere come leggere (ovviamente a partire dal saper leggere quello stesso libro). Una verità che si incontra in David Mikics è comunque quella che «cosa si sta leggendo conta meno di come lo si fa». Una verità che ritengo basilare, però se articolata meglio, soprattutto se si ripensa ai danni che ha prodotto e continua a produrre la scuola con imposizioni non solo di testi, ma anche di modalità interpreta-

106 *Ermanno Paccagnini*

tive. Dimenticando che, se non si ha l'alimento del piacere, è la frustrazione da parte del lettore che deve essere almeno evitata. Vien da dire: non importa cosa leggi, purché tu legga. E ti crei una abitudine al leggere. Perché solo con tale premessa può nascere (direttamente o perché indotta) la consapevolezza che la lettura può conoscere diverse modalità di approccio e di gestione dell'immaginario che essa sa far sorgere dentro di te. E che da ogni lettura si può uscire comunque arricchiti.

Anche da un Harmony o da un semplice giallo: perché perseverando nella lettura dei generi puoi anche renderti conto che esistono pure modalità diverse di rendere delle storie; così come se ne possono ricavare indicazioni utili in un successivo momento in cui ci si trova a leggere testi di tipo differente, forse magari anche solo per degli incroci, per citazioni trasversali, per una tecnica narrativa che può essere recuperata dalla grande letteratura (ma anche offrirla a quest'ultima). E che, se esiste un Harmony, esiste poi anche una Liala, una Maria Venturi, una Sveva Casati Modignani, e così via: gradualmente sommando al piacere per le storie il gusto per lo stile; per avvicinarti, che so, a una *Storia* della Morante e così via. E senza dimenticare che anche da un giallo, specie con le ultime mode che sempre più spesso scelgono come protagonisti personaggi del mondo della cultura, possono sì venire fraintendimenti dovuti alle libertà narrative, ma pure sorgere curiosità e spinte ad approfondimenti. E penso, in tal caso, a un giallo intelligente e raffinato come *Il codice dei quattro* di Ian Caldwell e Dustin Thomason, ruotante attorno a quattro studenti di Princeton prossimi alla laurea (Tom, Paul, Charlie e Gil), due dei quali (Tom e Paul) sono alle prese con uno dei testi più affascinanti della letteratura italiana, *l'Hypnerotomachia Poliphili* (meglio noto come *Polifilo*), di cui tentano di risolvere i misteri lì contenuti, a partire dall'autore stesso, religione fisica matematica filosofia e storia: un giallo che può ben fungere da gradevole introduzione a quel testo principe del Rinascimento italiano.

Un caso esemplare e di attualità può invece essere rappresentato dalla moda del momento, che vede ad esempio, nel giro di pochissimi mesi, ben tre gialli che hanno a protagonista Marco Ezechia Lombroso, il medico, antropologo, criminologo, studioso di spiritismo noto come Cesare Lombroso, vissuto tra il 1835 e il 1909. Gialli che, per fortunata coincidenza, si accompagnano anche a tre riproposte di opere di Lombroso: *L'uomo delinquente* (quinta edizione 1897), presentazione di Armando Torno, Bompiani, Milano, 2013; *Scritti per il Corriere, 1884-1908*, a cura di Damiano Palano, con prefazione di Lorenzo Ornaghi, Fondazione Corriere della Sera, Milano, 2014; e il curiosissimo *Il ciclismo nel delitto*, a cura di Matteo Noia, La vita felice, Milano, 2013 (senza dimenticare l'esistenza di un Ar-

chivio digitale Cesare Lombroso a cura della Biblioteca «L. Bergamini», che ha ereditato molti libri, opuscoli ed estratti risalenti al periodo in cui Cesare Lombroso era direttore della Clinica Psichiatrica della Regia Università di Torino, da lui utilizzati nel proprio lavoro scientifico e clinico).

E che del resto Cesare Lombroso si prestasse quale «personaggio» l'aveva ben intuito e compreso Luigi Guarnieri quando nel 2000 esordisce nella narrativa con *L'atlante criminale. Vita scriteriata di Cesare Lombroso* (Mondadori); che, come ricorderà in *Lo sperpero dei fosfati*, prefazione alla riedizione Bur del 2007, non intendeva affatto presentarsi come «una biografia di Cesare Lombroso, meno che mai un saggio o addirittura una monografia scientifica, come molti hanno creduto [...]. Se è vero che molti dati sono ricavati dalle fonti, ce ne sono altri che sono stati manipolati, rielaborati, estrapolati, mescolati ad altri, centrifugati e riscritti. Seppure oggi volessi districare il cosiddetto vero dal cosiddetto falso, mi sarebbe impossibile – ma sarebbe anche inutile e contrario ai miei propositi». Proprio perché, dopo aver trascorso anni su «tonnellate di carta sfornate dallo stesso Cesare Lombroso», colui che gli si era ripresentato, era «un uomo paradossale, contraddittorio, scandaloso, nobile, eccentrico, inquieto, stravagante, dissennato, pirotecnico, imprevedibile, commovente, autolesionista, generoso e ridicolo»; un «personaggio unico e irripetibile»; un «uomo che era stato sempre frainteso, che aveva sempre fallito, anche quando i suoi libri avevano avuto un successo mondiale, e in sostanza non era stato capito da nessuno, forse nemmeno da se stesso. Un combattente, un visionario, un idealista, un pazzo con una smisurata e ambivalente passione per i folli, gli anarchici, i pellagrosi, i criminali e gli spiriti, un apostolo della scienza che si divertiva a fabbricare griglie e a inventare classificazioni ed era fuori da qualsiasi schema, sempre sull'orlo della catastrofe, malinterpretato e incompreso, sempre sbeffeggiato e deriso, eppure sempre pronto a dare battaglia, destinato a essere ricordato e a passare alla storia solo per le sue idee peggiori, un progressista umanitario eletto a simbolo eterno di oscurantismo, ciarlataneria e idiozia scientifica»; «il controverso, intrepido e a volte pericoloso paladino del positivismo e del progresso [...] costantemente interpretato a senso unico, mummificato e congelato in noiosi e inerti profili biografico-scientifici», ma «senza mai cogliere il prodigioso carattere narrativo della sua avventura intellettuale. Fin dall'inizio, invece, la vita scriteriata di Cesare Lombroso mi è apparsa stupefacente, indimenticabile e monumentale come quella di un grande personaggio di romanzo», e tutt'altro da quella «sorta di terrificante spauracchio che ancora oggi viene citato a sproposito in qualsiasi giornale o trasmissione televisiva che si occupi di crimini (e sembra che ce ne siano

108 *Ermanno Paccagnini*

parecchi) come ‘quello che catalogava i delinquenti secondo la faccia’ – ma che in realtà viene allegramente bersagliato con enormi sciocchezze anche dalle cosiddette persone colte».

E però proprio questi finiscono per essere gli aspetti che oggi lo riconsegnano alla narrativa. Che lo incontra in diversi anni della sua operosità.

È nella Torino 1887 che si svolge l'avventura narrata in *L'enigmatico caso di Cesare Lombroso* da Diana Bretherick (Newton Compton, 2014), e che pone lo scienziato in una situazione quanto mai particolare, poiché qui egli pare essere al centro di una cospirazione che lo fa apparire compromesso e collegato a una terribile omicidio: un cadavere mutilato nei pressi di piazza Statuto. In suo aiuto, interviene un neolaureato grande appassionato di criminologia di origine scozzese, il dottor James Murray, venuto a Torino proprio per conoscere quello che per lui è un mito. E tocca proprio al giovane Murray, aiutato da un assistente del dottore, dalla sua domestica e da un investigatore locale, cercar di penetrare nella mente del misterioso *serial killer* che accompagna i suoi omicidi con tutta una ricca serie di messaggi che vengono rinvenuti sui cadaveri, costruiti appositamente in modo da far ricadere la colpa sullo stesso Lombroso, quasi a sfidarlo; riuscirà a incastrarlo, seguendo le indicazioni dello stesso Lombroso.

A sei anni più tardi, agosto 1893, risale l'avventura narrata a quattro mani da Andrea Vitali e Massimo Picozzi, *La ruga del cretino* (Garzanti), e ambientata però nei luoghi di Vitali, presso Bellano, con un Lombroso in trasferta, dove ha modo di incontrarsi ancora una volta con la celebre *medium* Eusapia Palladino, seguito a distanza dal suo assistente Ottolenghi e dalla preoccupata figlia Gina. Anche qui, delitti accompagnati da misteriosi pizzini contenenti disegni matematici lasciati sui cadaveri dal *serial killer*, e dove le due scritture sono identificabili soprattutto per la consueta maestria di Vitali nella ricostruzione dell'ambiente lacustre (abitanti, personaggi, religiosità, clima, nomi), lasciando al criminalista Picozzi l'elemento più tecnico.

Nel caso del romanzo di Gino Saladini, il cui titolo *L'uccisore. La prima indagine di Cesare Lombroso* (Rizzoli) parrebbe suggerire l'ipotesi della serialità narrativa, ci si muove invece su due diversi piani cronologici e geografici. C'è la Torino del 1900 che vede il criminologo chiamato precipitosamente da una delle sue *medium* ormai in punto di morte, assassinata, per consegnargli una lista della congrega Mater Nigra, contenente i nomi delle *medium*, che un misterioso assassino, su indicazione di un'altrettanto misteriosa associazione, tende a sopprimere. E c'è la Roma di ieri e di oggi nella quale – con singolare parallelismo con gli avvenimenti d'un secolo prima – a essere rinvenuti sono prima il cadavere di una suora, mutilata e crocifissa, e

subito dopo quello di un sacerdote, mentre per Roma si aggira un «Angelo dal sorriso d'oro» per via di due incisivi d'oro, incaricato di questi e altri omicidi da una misteriosa Santa Alleanza, e sui quali si trova a indagare il vicequestore Ada Seles, dotata di una sua particolare sensibilità.

Reinvenzioni peraltro non nuove e non proprio originali, se si pensa che già nel 2010, da Castelvevchi, Luca Masali aveva dato fuori un corposo romanzo di ben 433 fitte pagine: *La vergine delle ossa*, sottotitolo: *Cesare Lombroso indaga*, ambientato nella Torino primaverile del 1890. Una indagine che ha come centro il manicomio di Collegno dove egli fa rinchiodere un delinquente pazzo, per molto tempo sfuggito alla giustizia e rivelatosi poi essere un carabiniere, tale U. G., autore di omicidi dal *modus operandi* che prevedeva l'asportazione dal corpo delle vittime di frammenti di ossa. E qui U. G. trascorre le sue giornate creando una delirante scultura a base di ossa di vacca, di pollo, di donna, senza differenza alcuna, scolpendola e ricreando appunto quello che è stato chiamato *Il nuovo mondo* (scultura realmente esistente, autore Francesco Toris, da cui l'ispirazione per il romanzo), e dove entrano in scena anche Antonio Marro, medico e psichiatra, direttore del manicomio di Collegno e la celebre *medium* Eusapia Palladino. Ma pure Emilio Salgari, a sua volta rinchiodato in seguito a un tentativo di suicidio a causa di una grave depressione e perché sospettato di essere affetto da una singolare forma di pazzia che lo fa credere in alcuni momenti uno scrittore, in altri momenti un capitano di mare, con i suoi personaggi che si confondono nella sua mente, con conseguente sdoppiamento di personalità. Una pazzia dichiarata invece inesistente da Lombroso in seguito alla misurazione del suo cranio, come da teoria sua propria in base alla quale dalla conformazione cranica di una persona in età infantile si poteva capire se in seguito sarebbe divenuto pazzo, o delinquente, o prostituta, omicida e così via.

Un Lombroso settantenne, che però dimostra dieci anni «di più, per via del pizzetto candido, i baffoni a manubrio, i piccoli occhi azzurri acquosi, la figura sottile infagottata dell'elegante completo da passeggio, che portava sotto il camice striato di un sangue così scuro da sembrare nero», quello di Masali; con tanto di descrizioni fisiche che parlano di «piccoli occhi miopi» che «brillarono sotto le spesse lenti degli occhietti con la montatura d'oro». Tratti che non mancano di tornare negli altri autori giallisti: dalle «Folte sopracciglia, occhiali orlati d'oro, folta barba» della Bretherick; alla «faccia, la barba, la capigliatura che andava diradando», «barbuto e anche un po' musone» di Vitali; alla «aritmia cardiaca che lo tormentava e con quell'inizio di gozzo che gli tagliava il respiro quando s'affaticava» del sessantaquat-

110 Ermanno Paccagnini

trenne Lombroso di Saladini, dal «pizzetto canuto e folti baffi», che porta «occhiali tondi da miope» sopra gli «occhi azzurro chiaro».

Ma il nome di Lombroso può suggerire anche altri richiami, che legano mondo manicomiale e universo narrativo. Un legame tra l'altro assai più longevo di quanto possa parere, se solo si richiama la «fiaba» che passa dalle facezie di Poggio Bracciolini (*Di un medico che curava i matti*) alle *Novelle e favole* di Girolamo Morlini (*Il medico dei pazzi*), alle *Piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola (*Maestro Gasparino medico con la sua virtù sanava i pazzi*); o *Il sistema del dottor Catrame e del professor Piuma* di E. A. Poe; o *La lettera U. Manoscritto d'un pazzo* di Igino Tarchetti; o i tre testi di Mario Tobino: *Le libere donne di Magliano*; *Per le antiche scale*; *Il manicomio di Pechino*.

Ma per dire di un titolo recentissimo nel quale figura come psichiatra un lombrosiano, ecco il romanzo di Laura Pariani, *Questo viaggio chiamavamo amore* (Einaudi), nel quale la scrittrice prosegue quelle sue «incurSIONI dietro le linee per catturare la vita» altrui. Specie se si tratta di autori. Era accaduto con Garcilaso de la Vega el Inca in *La spada e la luna* (1995); con Nietzsche in *La foto d'Orta* (2001); con Witold Gombrowicz in *La traduzione* (2004), e con Dostoevskij sempre a Orta in *Nostra Signora degli scorpioni* (2014). In *Questo viaggio chiamavamo amore* tocca a Dino Campana, rivisitato nel buco nero del 1907 della fuga come «matto» da Marradi e famiglia per imbarcarsi per Montevideo: viaggio di «al massimo sei mesi, traversate incluse» (ricorda Vassalli), di cui restano suggestioni poetiche in *Viaggio a Montevideo*. In tal senso il romanzo non solo si offre a dittico con *La traduzione*, dandosi entrambi i protagonisti, oltre che affetti da una sia pur differente forma di «pazzia» (così si qualifica Gombrowicz), come fuggiaschi in quell'Argentina luogo privilegiato di molti romanzi della Pariani; ma, considerando la ricordata alternanza dei luoghi d'ambientazione, suggerisce pure una certa specularità sia con le «fughe» dell'autrice che ha scelto di dividersi tra Orta e Argentina, sia d'un rileggersi scrittoriamente attraverso quelle figure, sia pur più lievemente e sotteraneamente rispetto a *La traduzione*, rapportando il tutto alla intimità dei sentimenti di libertà, solitudine e sul senso stesso dello scrivere.

Quanto al romanzo, strutturalmente è suddiviso tra il piano del presente (dal novembre 1926 all'aprile 1930, con postilla nel 1932 della morte), quando al Regio Manicomio di Castel Pulci il «Màt Campèna» viene «tormentato da un certo dottor Pariani che tramite suggestione vuole trasformarmi in un uomo diverso», per darne poi conto nel discusso volume *Vita non romanziata di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli sculto-*

re); e il piano del lontano viaggio del 1907 verso lo «spazio grande» e libero dell'America quale rifugio alla «propria fragilità» e vulnerabilità della «propria anima». Un viaggio che ora, chiuso tra i «muri grigi e muffosi» del cronicario, gli si dà quale luogo ideale per la libertà della mente, scappando «fuori da qui, col ricordo di viaggi lontani»: rivivendo però con l'avventura di vent'anni prima, pure l'abisso che «è dentro di me, proprio qui in mezzo alla mia mente».

Ed è un viaggio dalle forme tutte mentali (si tratti di «lettera», «visione», «taccuino», la stessa sillabazione dei versi di Baudelaire o Rimbaud), nel segno di una immaginazione al tempo stesso dolorosa e liberatoria, visionaria e introspettiva, propria di chi viene «intingendo la dritta penna del mio affetto nel mio negrissimo inchiostro interiore». Una visionarietà ricca di incontri «magici», soprattutto femminili, che l'autrice dona al poeta nel corso del suo viaggio da Montevideo a Rosario, a piedi o con mezzi occasionali, mantenendosi con lavori provvisori quali il *bicicleteiro*, guardiano di zoo, sterratore o fuochista per le ferrovie, tra emigrati, *gau-chos*, schiave, prostitute e nobildonne, che Campana fa rivivere in forma di lettera (ben undici, ai personaggi più diversi: dal ragazzo emigrante a De Sade, Edison, ma pure «a Noi»), di conversazioni, messaggi telepatici, telefonate (a Freud), suggestioni radiotelefoniche. Di qui la pluralità di registri narrativi: tra un Campana ora mentalmente epistolografo; ora mentalmente postillatore tra insofferenza, derisione e «volontà di contar balle» degli incontri col credulone «avversario» Pariani; ora offerto con prospettiva interna in terza persona, con passaggi più narrativi sui rapporti col personale, in specie con la «stupida gradígia di quel tal Calibàn» infermiere. Momenti nei quali Laura Pariani gioca anche su differenti registri linguistici, oltre che su scresciature che variano dal parlato alla citazione, alle diverse lingue colte o da emigrante.

Perché, se nelle lettere è l'autrice a regalare a Campana il proprio mondo visionario del Sudamerica, nel ripiegarsi di Campana su di sé, sulla propria solitudine, sulle interrogazioni a proposito della scrittura, sulla «nostra brama di assoluto», sul rapporto scrittura-mondo, è invece il poeta a suggerire momenti di riflessione. Senza che con tutto ciò sia fatta violenza alla poesia, alla umanità e alla storia stessa del poeta; di cui sono richiamati con leggerezza di tocco anche vari momenti biografici, pure quelli sgradevolmente leggendari.

Ma su questo versante si possono richiamare più situazioni, per restare nella produzione narrativa italiana degli ultimi decenni (per la straniera i titoli da fare sono poi, senza dubbio alcuno, i romanzi di Patrick McGrath

112 *Ermanno Paccagnini*

editi da Adelphi, che nel manicomio criminale di Broadmoor, dove il padre era direttore, ha trascorso gran parte dell'infanzia).

Produzione narrativa, ma non solo, se penso a *La mostra* di Claudio Magris (Garzanti, 2001). Un testo che viene da lontano: almeno dal 1973 della pubblicazione del *Magico taccuino* di Vito Timmel (1886-1949) morto nel manicomio di San Giovanni a Trieste. Di sicuro dall'11 settembre 1980 quando Magris alla Fondazione Cini tiene una conversazione su *L'accidia del superuomo: il viandante di Vito Timmel e il suo taccuino magico*, entro un ciclo in cui affronta i temi a lui cari del Viandante, del Fuggiasco e dell'Io diviso. Un Timmel «randagio pittore nato a Vienna e venuto a completare la sua autodistruzione a Trieste» di lunga sedimentazione, richiamato in *Microcosmi* col suo «miscuglio di folgoranti epifanie liriche e di singulti verbali prossimi all'afasia e sbriciolati dall'amnesia, ch'egli chiamava nostalgia, desiderio di cancellare tutti i nomi e tutti i segni che irretiscono l'individuo nel mondo». Ed è a quelle pagine che mi vien spontaneo rinviare il lettore che voglia riassunta con rapida intensità la figura del «viandante ribelle» Timmel, un «viandante dell'anima» che nella *Mostra* Magris ripropone nella cangiante eppur unitaria forma di racconto e struttura teatrale e da libretto d'opera tesa a rievocarlo in un gioco di visivi piani spaziali attraverso incroci di brandelli discorsivi di amici, personale e compagni di manicomio, avventori d'osterie, voci di passanti colte dal fondo, cori e semicori di persone e oggetti (le sedie) che si trovano pure a scambiarsi i ruoli: il tutto chiamato a contrappuntare lo spezzato monologo di Timmel, che nel trascorrere del testo si fa via via sempre più visionario, increspandosi anche di cadenze dialettali triestine. Un contrappunto sviluppato anche su più piani temporali: appartenendo i vari personaggi in scena all'ieri dell'immediato *post mortem* del pittore, all'altrieri presentificato dello stesso Timmel, all'oggi della mostra di suoi quadri organizzata da un direttore di manicomio in cui s'affaccia il Franco Basaglia prefatore anche del *Magico taccuino*. Figure che dicono di un'altra costante di Magris: l'operare creativamente su personaggi reali, come già col romanzo *Un altro mare*; e, qui, anche con lo scultore Marcello Mascherini e soprattutto il Cesare Sofianopulo già ricordato in *Microcosmi* come «pittore, poeta, traduttore di Baudelaire e devoto ai tramonti sulle rive, i cui raggi inclinati a suo dire rendevano trasparenti i vestiti delle donne»: battuta che qui torna messaggi direttamente in bocca. Un operare con fedeltà – ciò che con Timmel significa appoggiarsi anche alle parole del suo «magico taccuino» (e ne è spia il «bisogna assolutamente dipendere per raggiungere l'atmosfera beata» citato in *Microcosmi* e riproposto nella *Mostra*). Ma anche con una rilettura del personaggio (in *Utopia e disincanto*, scriveva di viandanza e

di «esperienze di frontiera perduta o cercata» da ricostruire «nella realtà e nel cuore»). Qui: un Timmel – uomo anche del «disincanto» – che egli appoggia e stringe a sé per riviverlo dall'interno: appropriandosene; per trasferirvisi, e per parlare in prima persona attraverso di lui. Intellettualmente, come in passato. Ma qui, nella *Mostra*, soprattutto emozionalmente. Una emozionalità che fa a braccio di ferro con la razionalità. Ed è tale abbraccio che carica di densità di percorsi tematici questo testo. Per raccogliere solo talune sollecitazioni: i rapporti sanità-follia e arte-follia; la follia (in passato: il suicidio) come rifugio estremo; fuga fisica e mentale; rapporto tra «nostalgie» e «desmentegar», ricordo e rimozione; prigionia nella libertà e libertà nella prigionia; quella «responsabilità» che impregna le pagine di *Utopia e disincanto*; la colpa originaria; il male e la sua necessità. Ma pure contrapposizione tra espressività libera e senza mediazioni (Timmel) e mediazioni devianti, come quelle del direttore-interprete o dell'amico Sofianopulo, che s'esprime soprattutto per citazioni e stilemi classicheggianti (spesso in versi) riversati pure nelle sue versioni da Baudelaire, così narcotizzando il *bohème* per eccellenza. Senza dimenticare il linguaggio: i felicissimi incroci tra espressività ora dotte (come lingua, e come continui calchi e citazioni: di parole e forme), ora di parlato (o cantato), ora dialettali: distribuiti per diversi stilemi tra vari personaggi e invece fusi in Timmel. Insomma: tanti i possibili percorsi di lettura. Tutti però a fare alone quasi protettivo attorno all'aspetto «più straziato e sincero». Da libro-confessione. Che ha scelto di misurarsi «con la demonicità della vita», a partire dall'aspetto più profondamente personale. Ed è questo che fa della *Mostra* un atto e insieme un canto d'amore: e Timmel parla anche col *Cantico dei cantici* (ma pure col *Qohélet*), mentre altre sue espressioni mi ricordano Giotti e Marin e altre ancora passi di Marisa, la moglie e fine scrittrice. Un canto – attraverso Timmel – per una moglie, Mari(s)a, che non c'è più: riletta come Alceste, la sposa «che muore per lui», per salvarlo dalla conoscenza «dell'orrido niente». In cui si deposita un'interrogazione scarnificata e scarnificante sui propri sentimenti: a tratti, da grido mistico di *noche oscura*. Interrogazione sul diritto a trovare una conciliazione salvifica e felicitante tra «libertà» e «necessità» (la morte d'una persona cara). Un'interrogazione al limite (ma anche oltre) d'uno straziante senso di colpa. Non tanto dell'essere stato: ossia dei sentimenti; dell'aver succhiato la vita «da quel seno che si spolpava e sfasciava». Quanto: senso di colpa del continuare a «essere». A «vivere». Anche creativamente.

Quanto alla narrativa – e ricordato anche il recente romanzo di Giovanni Montanaro, *Tutti i colori del mondo*, ambientato in quel «manicomio

114 *Ermanno Paccagnini*

all'aperto» di Gheel, «il paese giallo» delle Fiandre situato presso il santuario di Santa Dinfna, venerata per la cura delle malattie mentali cui nel 1880-81 giunge Van Gogh (e di cui s'è già detto in queste pagine) –, del 1995 è *Bandiera bianca* di Eraldo Affinati (Mondadori), un autore che già aveva eletto il reclusorio ad ambientazione narrativa, come in *Soldati del 1956* (Nardi, 1993: lì era la caserma), proseguendo successivamente anche con *Auschwitz (Campo del sangue)*, Mondadori, 1997). Qui, in *Bandiera bianca*, si incontra poi un momento teneramente, serenamente drammatico: ed è la decisione del protagonista di tornare nel reclusorio psichiatrico donde era fuggito per riprendersi la sua condizione di 'normalità'. In *Bandiera bianca* il manicomio si chiama, con voluta ambiguità, Villa Felice: definizione sì antifrastica, ma neppur poi tanto se si guarda al modo di convivenza tra ospiti, che si qualifica come umano rispetto alla tipologia relazionale del mondo esterno.

Altro punto di contatto è la modalità strutturale, che in entrambi affida il racconto a un io narrante che si fa scribe di avventurose vicende di resistenza o di risveglio di consapevolezza: là, d'un Comandante; in *Bandiera bianca*, di se stesso e del «detrito morenico d'umanità dispersa» che gli vive accanto. Affinati opta cioè per la formula della segreta annotazione, su un diario ben nascosto, della esperienza personale e comune di vita, ben atemporalizzata grazie a un racconto dipanantesi in un consistente numero di anni ma tenuto entro uno sviluppo narrativo dai tempi stretti.

Ospedale e universo concentrazionario come metafora della vita, certo. Ma con qualche variazione su matrici culturali e luoghi letterari, come nel caso della designazione di tutti i personaggi mediante il soprannome-maschera (Uomo-squalo, Sirenetta, Granatiere, Coprofago, Uomo-cane) che ricalca modalità proprie di Lucini; oppure della rivisitazione del rapporto concettuale tra malattie e sanità.

Su questa linea *Bandiera bianca* si propone come singolare romanzo di formazione, che vede il trentasettenne protagonista, rinchiuso nell'ospedale per progressivo ritiro dalla comunità umana mediante comportamenti asociali, acquisire gradualmente in questo inferno – e con referente la cosiddetta normalità degli altri (guardie, direttore, medici, gli esterni) – un differente concetto di malattia, diversità e devianza: ribaltandolo. Avverte cioè con sempre maggior lucidità la crudele e inconsapevole 'follia' dei normali e, di concerto, la 'normalità' dei matti; con conseguente arricchimento dei concetti di umanità e solidarietà (il rapporto con i suoi compagni), di amore e sogno (l'innamoramento per la Sirenetta), soprattutto quando, dopo il fallimento con conseguente pazzia d'un direttore 'aperto' e una rivolta, il reclusorio viene trasformato in luogo di repressione.

Insomma, devianza e follia come metafora della normalità, nella quale il protagonista si riconosce, non senza pronunciare il suo (il loro) stato di individuale diversità in una condizione di generale normalità. Soprattutto quando, con la fuga nella città, si appropria della definitiva coscienza che sogno e nostalgia sono giovanili immagini d'un impossibile perfezione e che la difficile felicità va cercata attraverso strade diverse dal ribellismo e dall'utopia.

Ribellismo e utopia che danno luogo, nel libro, a pagine veramente mirabili, quali la rivolta contro politici e psichiatri o la partita di pallone con gli oratoriani. E anche se non tutto è a punto, come nel caso dei dialoghi, di qualche eccesso nelle annotazioni riflessive sganciate dai fatti (nel caso contrario, il discorso si fa invece fluido), o anche di certo schematismo di situazioni (il percorso inverso del direttore, da guardiano a recluso; l'opzione conclusiva del Coprofago) o di personaggi (molte delle maschere), valgono però una costruzione che si fa sempre più calibrata e soprattutto una scrittura capace di conferire al libro un personalissimo timbro stilistico: tra dolore, ironia e un tono di controllata epopea.

Un manicomio di memoria lombrosiana è invece quello di *Il mio manicomio* di Paolo Teobaldi (e/o, 2007) partito narrativamente con un'esperienza autobiografica, narrando nella *Scala di Giocca* (1984) l'eroicomica disavventura sarda d'un neoinsegnante pesarese; tornandovi nel *Padre dei nomi* col protagonista *copywriter* (altra sua esperienza). Quanto a *Il mio manicomio* il legame autobiografico è narrativamente più tenue ma non meno intenso nei risultati, dato che nel vecchio manicomio San Benedetto di Pesaro in cui è ambientato, una cittadella sorta ironicamente sul Parchetto delle Delizie dei Della Rovere e di cui fu direttore Lombroso, per anni sua madre ha lavorato come dipendente.

Lungi da me però ogni sua sovrapposizione con Tilde Manentini, l'infermiera io narrante, in pensione dopo 40 anni di servizio dal 1978 di quella legge Basaglia che la vede umanamente contraria. Tanto più considerando la ferrea regola osservata in casa dalla protagonista sul segreto professionale, peraltro causa di contrasti con la figlia Floriana: dovuti sì alla caparbia di Tilde nell'imporre le proprie volontà (a differenza del liberale marito Delfo, inserviente in manicomio e poi lavoratore in proprio); ma soprattutto al suo silenzio di fronte alle insistite curiosità della figlia. Ed è proprio su tale equilibrio di «dire non dicendo» che si snoda il lineare racconto memoriale di Tilde. Un narrare dall'interno: una visita guidata condotta con estrema delicatezza, ma non senza estrosità ed umorismo (il primo maschio nudo e morto da lavare). Con una mai dismessa *pietas*, si tratti di malati Tranquil-

116 Ermanno Paccagnini

li (bella la figura della professoressa) o degli Agitati che ti procurano occhi neri. Con grande affetto per quelle suore che non conoscono turni, tra cui si segnalano per raffigurazione la bella Esterina, l'impareggiabile cuoca Ignazia dai baffoni da gendarme, la misteriosa superiora. Ma pure con scatti umoristici e toni persino duri (la sindacalista sfaticata) e addirittura sprezzanti (i medici che del malato fanno cavie). E, ancora: una storia di amori (il marito Delfo) ma pure di dolori: Floriana (non mi convince il sogno di Tilde su lei a p. 133); il fidanzato che fugge scoprendo la povertà di lei; il silenzio sul padre accusato di omicidio e morto in carcere. Toni che inseriscono a ragione *Il mio manicomio* nel percorso che da Tobino giunge all'Affinati di *Bandiera bianca*: cui Teobaldi si accosta anche per quel suo narrare anomalo che lo porta a guardare all'oggi nell'ottica dei rifiuti (*La discarica*); a narrare del legame affettivo tra paziente e badante (*La badante*); a sorridere su come esorcizzare la morte dei propri cari (*Finte. Tredici modi per sopravvivere ai morti*). Narrazioni che s'affidano spesso a una memoria che nasce a ridosso della perdita d'una persona cara e che, come accade con la sviluppata sensibilità di Tilde, nel ripercorrersi (con qualche lieve ripetizione), rivive dalla prospettiva interna la piccola e grande Storia. Ed è la povertà della Tilde orfana, con madre «stramba», che ne fa dei reietti per i benpensanti; i suoi svariati lavori e l'incidente in segheria che dalla paura le sbianca per sempre i capelli; il fascismo e l'occupazione nazista con conseguente sfollamento dei seicento ricoverati (densa pagina narrativa); il boom economico. Un ripercorrersi con quel «tanto» poco che può raccontare di quel manicomio, che pure ti fa attraversare nelle componenti umane, ambientali e strutturali. E con quella estrosa lingua prescolare di Tilde, con glossario tutto suo, su cui Teobaldi lavora di cesello, e che costituisce lo strumento più proprio ed efficace per un viaggio soprattutto tra tante sensibilità e altrettante insensibilità.

Di ben altro tono sono invece le narrazioni «manicomiali» di Luigi Romolo Carrino, tornato ora col suo più recente romanzo, *La buona legge di Mariasole* (e/o, 2015) al tema iniziale della sua narrazione, col racconto lungo *Acqua storta* (2008), su una vicenda di camorra. Di quel primo racconto tornava però centrale, e più cupo, nel suo primo romanzo, *Pozzoromolo*, il tema della «sofferenza» di chi vive una sessualità diversa: che in *Acqua storta* colpiva a morte il figlio d'un boss della camorra improvvisamente scombussolato da un'attrazione omosessuale. Una continuità narrando *Pozzoromolo* del calvario per un protagonista dall'antifrastico nome di Gioia, la cui ibrida identità sessuale ne fa carne da macello, portandolo ad azioni che fatica a ricordare, oggi, a 39 anni, da quasi 25 in un

ospedale psichiatrico giudiziario. Quanto alle opzioni strutturali, sostituite ad epigrafe le brevi riflessioni di *Acqua storta* con poesie («quando inizio un mese ci metto dei versi che mi significa una cosa nella bocca, che mi toglie per un momento le vespe dallo stomaco, che mi dà l'infanzia di una cosa che so»), resta in *Pozzoromolo* il gusto per la scansione cronologica, con date qui però dalle allucinate dilatazioni (51 marzo, 77 giugno). Ove però alla manierata struttura recessiva del primo libro (l'io narrante risale dal lunedì conclusivo al venerdì precedente, per chiudere di nuovo sul presente), Carrino sostituisce la successione diaristica da gennaio ad agosto (quando Gioia si taglia i polsi); ripresa e conclusa al gennaio successivo, per cedere spazio a registrazioni ad uso medico. Pagine che hanno le discontinuità interne proprie di chi si confessa, in un manicomio criminale, spesso sedata, nelle cui parole si affacciano le situazioni più diverse: d'un presente che la vede vivere e scrivere di notte sul PC tra filtranti luminosità della luna; passare dal letto di contenzione al respiro di un giardino con una quercia che pare farle da madre; muoversi tra sguardi visivi del presente e del passato, detenuti o personale medico dai tratti anche materni (Anna) o conflittualmente paterni (dottor Mancuso). E d'un passato che riporta per sguardi la sua fanciullezza: il padre sempre assente, la madre affamata d'uomini ma che Gioia non può smettere di amare; separazione e trasferimento da Milano al Sud, dai nonni paterni, in una Irpinia devastata dal terremoto. Una vita di scarsa felicità e tanta sofferenza, propria di chi vive la duplicità sessuale che nella pagina si esprime indifferentemente col maschile e il femminile, e la porta nell'orrore quotidiano di violenze subite (sessuali dallo zio; d'ogni tipo dal lenone Mario, che ama) e date, di cui non ha sempre percezione chiara, e che dicono di morti, come il fratellino Luca durante un gioco; di Mario; dell'amante della madre squarciato con le forbici. Una storia dura, claustrofobica. Anche disomogenea, pur al di là d'uno stile che, nel ricorso ossessivamente paratattico, proprio sulla lingua punta per dare espressività a una discesa nel demone di quel Pozzoromolo il cui tesoro è in realtà la ridda delle dolorose, inconfessate, inconfessabili verità che portano alla pazzia. Una lingua sapientemente distribuita su vari registri dettati da farmaci, immaginazioni, consapevolezze. E che trascorre da infantilismi a ricercatezze retoriche, realismo, lirismo, dialetto e pure cadenze fiabesche.

E nel segno ben più che nella continuità è anche il successivo romanzo di Luigi Romolo Carrino, *Esercizi sulla madre* (Perdisapop). Successivo però solo quanto a pubblicazione, essendoselo l'autore portato dietro e dentro per dieci anni, essendo già pronto nel 2001, respinto da più editori (credo soprattutto per la complessità strutturale), ricomposto cronologicamente

118 Ermanno Paccagnini

nel 2010, e dalla cui materia era nel frattempo germinato proprio *Pozzoromolo*. E in effetti quest'ultimo con *Esercizi sulla madre* condivide più aspetti: dall'ambientazione in un ospedale psichiatrico giudiziario a personaggi come la materna infermiera Anna, un padre quasi sempre assente e una madre affamata di uomini; al nome Gioia spesso rivolto al protagonista Giuseppe dalla Madre e che in *Pozzoromolo* diviene di fatto l'identità del protagonista; a partire dalla scrittura stessa, ossessivamente paratattica, propria d'una lingua che traduce nella espressività le voci dei demoni interiori; alla stesura notturna del memoriale; al gusto per la scansione cronologica.

Ed è proprio tale scansione a determinare la struttura a *puzzle* del romanzo, che si muove su tre direttrici. Tutto infatti accade nelle dieci ore della notte che una volta all'anno, in un posto ricostruito secondo la casa originaria, «ai pazzi come me è concessa per fare l'esercizio del ricordo senza le medicine che mi fanno dimenticare chi sono, che mi tolgono la dignità di scegliere il male che dice tutta la mia vita, e che però mi fa essere stato qualcuno, qualcosa». Lì Giuseppe, con davanti le dieci Tavole di Rorschach, è invitato a calarsi nel pozzo oscuro della sua memoria, portandosi a quella sera del 27 febbraio 1976 in cui, bambino di otto anni, tornando a casa, si trova chiuso fuori, abbandonato dalla madre, e costretto a trascorrere dieci ore al buio sulle scale. Un inabissarsi che significa da un lato cercar di capire le ragioni dell'abbandono, quasi per «manutenzionarlo», unitamente al dolore che ne è venuto; e al tempo stesso ripercorrere questo trauma senza fine approdato a quell'«atomo opaco del Male» del 10 agosto 1983, in cui la violenza d'un Giuseppe quindicenne, che egli fatica a ricordare, ne determina il ricovero ospedaliero. Per giungere ai 42 anni della notte del 27 febbraio 2010 dell'esperimento notturno con le Tavole.

Una struttura ternaria trasferita anche nel racconto, aprendosi ognuna delle dieci ore notturne (dalle 21,06 della prima ora alle 6,04 della decima, con epilogo alle 7,42 d'una parola rivolta alla Madre dal «noi» delle tre voci cronologiche di Giuseppe) con la voce di colei che egli chiama semplicemente Madre (solo verso la fine s'affaccia momentaneamente il termine «mamma»); cui segue, in corsivo, il succedersi dei ricordi della notte dell'abbandono; per lasciare infine spazio al «commento», facente i conti con gli abbandoni: sia della madre verso di lui, sia di Giuseppe con se stesso, e le lacerazioni che si porta dentro.

Questo per dieci capitoli, tante quante sono le Tavole e le ore trascorse da bambino nella notte; dove però, rispetto alla lineare continuità narrativa affidata al corsivo, la figura materna s'affaccia con dieci diverse forme identitarie (*La madre parlata; mangiata; rotta; pregata; cominciata; rinunciata; imparata; dormita; secretata; numerata*), tante quante le crea la voce

di Giuseppe nel suo proiettarsi immaginativamente in lei alla ricerca d'una propria «verità», divenendo voce di Madre proponente ogni volta una differente verità sulle ragioni dell'abbandono; con una scrittura che ha in queste voci tassi della visionarietà propria delle allucinazioni che si dibattono tra immaginazioni e squarci di consapevolezze, che s'affiancano a una lingua mossa nel suo trascorrere da ricercatezze del parlato e del dialetto, del realistico e al lirico.

Ciò che comporta più registri espressivi: perché al piano del registro narrativo degli otto anni e a quello riflessivo dei quarantadue, le dieci Madri a loro volta s'affacciano, monologanti, ciascuna con una diversa espressività, agite ogni volta da uno dei diversi demoni che Giuseppe si porta dentro, ognuno con un suo proprio «perché» lei lo abbia abbandonato.

In un lento avvicinarsi alla «verità» – a un «rinascere», se si pensa che Allocca è il nome dei medici della sua nascita e dell'esperimento per riacquistare la memoria di quel 10 agosto – dichiarata infine nell'ultimo Esercizio. E che si pronuncia nel segno della impossibilità di abdicare alla forza dell'amore, filiale o materno, quali che siano le conseguenze estreme cui esso può condurre.

* * *

Il tutto, senza però dimenticare una curiosa coincidenza, e un testo quanto mai singolare per i risvolti autobiografici che comporta. Perché se penso al Parchetto delle Delizie dei Della Rovere diretto da Lombroso, richiamato dal romanzo di Teobaldi, non posso non ricordare *Nel giardino della follia* di Edmondo De Amicis, testo riproposto da Roberto Fedi (Le Càriti, 2002) con lucida introduzione (*Femmine folli*) di riferimento.

Un testo del dicembre 1899, *Nel giardino della follia*, che si dà come documento drammatico, come accade sempre per tutto ciò che scardina le sicurezze e si scontra con l'insondabile. Perché in quel lungo *reportage*, in realtà una pubblica confessione sotto le mentite spoglie del resoconto, dedicato appunto a una visita a un manicomio nella Torino di Lombroso uscito un anno dopo il suicidio del ventiduenne figlio Furio, la mattina di martedì 15 novembre 1898 (e mentre la moglie sta dando ormai evidenti segni di alienazione), e che trasuda della disperazione esistenziale dell'autore-testimone, attraverso un testo affidato a una scrittura asciutta e mesta, tesa a «capire» quell'inspiegabile regno della pazzia, De Amicis decide di guardarsi dentro. Al punto, nel corso di questo viaggio tra dantesco attraversamento dell'«altro mondo» e meditativa Via Crucis, di decidere narrativamente di ritrovarsi in scena a un certo momento il figlio; tanto da ini-

120 *Ermanno Paccagnini*

ziare a dubitare di sé, della sua stessa identità di uomo «sano», e soprattutto della sua stessa funzione di scrittore. Di sentirsi a sua volta un'ombra tra le tante parvenze che lo attorniano. E di vivere la crisi della propria identità se, come dice a se stesso lo scrittore, in uno sdoppiamento di parti: «Rammentati un poco in quanti atti della tua vita non fosti più assennato che non siano costoro, quanti discorsi tenesti, che, se li udissi qui, ti moverebbero a compassione, e che ti fecero guardar con stupore, quasi con timore, da parenti e da amici, i quali ti dissero seriamente: – Ma tu hai perso la testa! – quante volte, insomma, tu fossi matto per un'ora, per un giorno, per più giorni, e così veramente matto, che, se si fosse protratto quel tuo stato per un mese, si sarebbe pensato da senno a rinchioderti!».

Ermanno Paccagnini