

Marco Carmello

Lo spazio sospeso di Angelo Fiore: una lettura del “Supplente”



I.S.S.P.E.

I quaderni di “Angelo Fiore”
2



Centro Studi “Angelo Fiore”

CONSIGLIO DIRETTIVO

Emma de Giacomo	<i>Presidente</i>
Giuseppe Pagano	<i>Vice Presidente</i>
Emanuele Valenza	<i>Segretario</i>
Natale Tedesco	<i>Componente</i>
Anna de Giacomo	<i>Componente</i>
Giovanna Gabriella Pagano	<i>Componente</i>
Francesco Ciminato	<i>Componente</i>
Tommaso Romano	<i>Componente</i>

CONSIGLIO SCIENTIFICO

Natale Tedesco, *Professore emerito di Letteratura Italiana* (Presidente)
Tommaso Romano, *Scrittore e critico letterario* (Componente)
Antonio Di Grado, *Professore ordinario di Letteratura Italiana, Università di Catania* (Componente)
Marcello Benfante, *Scrittore e critico letterario* (Componente)
Domenica Perrone, *Professoressa di Letteratura Italiana Contemporanea, Università di Palermo* (Componente)
Maurizio Padovano, *Professore nei licei e scrittore* (Componente)

Un caloroso ringraziamento va rivolto ai Prof.ri Tommaso Romano e Umberto Balistreri, rispettivamente, Presidente e Vice Presidente dell'I.S.S.P.E., i quali hanno entusiasticamente voluto sponsorizzare la pubblicazione del presente volume in segno della loro stima per lo scrittore palermitano Angelo Fiore e apprezzamento per il lavoro del giovane ricercatore Marco Carmello.

Il Presidente del Centro Studi
Emma de Giacomo

Marco Carmello

Lo spazio sospeso di Angelo Fiore:
una lettura del “Supplente”



I.S.S.P.E.

Istituto Siciliano Studi Politici ed Economici

Il libro che qui si pubblica è il frutto di un Progetto di ricerca sul *Supplente* di Angelo Fiore che ha vinto la Seconda Edizione del premio a lui dedicato istituito dal “Centro Studi Angelo Fiore” di Bagheria.

Al Centro ed alla sua presidentessa, dott.ssa Emma De Giacomo, va quindi la mia gratitudine per aver permesso che questo lavoro potesse vedere la luce. Un ringraziamento sentito e riconoscente va anche alla Giuria che ha selezionato il progetto.

Tengo anche ad esprimere un ringraziamento particolare a Pino Pagano, per la sua cortesia squisita e per la costante presenza del suo impegno.

Dedico queste pagine all’infinita pazienza di Raffaella che mi è quotidianamente vicina e, se me lo permettono, a tutti gli amici della Complutense che hanno l’amabilità di condividere con me il piacere di “fermarsi a parlare”.

Marco Carmello



I.S.S.P.E.
Istituto Siciliano Studi Politici ed Economici

Carmello, Marco

Lo spazio sospeso di Angelo Fiore : una lettura del “Supplente” / Marco Carmello. -

Palermo : ISSPE, Istituto siciliano studi politici ed economici, 2014.

1. Fiore, Angelo . Il *supplente.

853.914 CCD-22 SBN Pal0267809

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana “Alberto Bombace”

© 2014 Centro Studi “Angelo Fiore” - Bagheria

ISBN 978-88-909810-1-2

Tutti i diritti riservati

Prefazione

Qui si pubblica con pieno consenso il saggio di Marco Carmello, vincitore della seconda edizione del Premio Angelo Fiore-Città di Bagheria.

L'augurio che, sollecitando l'attenzione di giovani studiosi ci si volgesse verso linee di ricerca nuove, mi pare si vada realizzando pure non dimenticando i meritevoli studi del passato.

Carmello mette in luce il rapporto tra interno ed esterno come fulcro narrativo illuminando sia la fabula che i personaggi.

Il saggio punta alla delineazione della struttura spaziale del primo romanzo di Fiore, *Il supplente*, insieme al rilevamento della dimensione 'filosofica', conoscitiva, su cui peraltro auspichiamo ancora si torni approfondendo le fonti.

Il recupero della nozione di «oltranza figurale» testimonia che non si trascurano le prime letture critiche innovative.

La ricerca di Carmello suggerisce che quel procedimento inventivo potrebbe essere approfondito sul piano linguistico, come io stesso ho parzialmente indicato.

Ma le fonti culturali dell'opera di Angelo Fiore, alla cui interpretazione critica si è dato ora nuovo impulso, potrebbero essere meglio conosciute con il ritrovamento della tesi di laurea dello scrittore: *Influsso di G.B. Giraldi Cinzio sul teatro di Shakespeare* - Relatore prof. Vallesi.

Ciò consentirebbe concretamente di mostrare come si uniscano in lui consapevolezza di una scelta di tradizione con apertura ad uno sperimentalismo innovatore anche se non esibito.

È auspicabile che la futura terza edizione del Premio confermi e consolidi il nuovo interesse degli studiosi per l'opera di Angelo Fiore, che è uno dei compiti principali che si prefigge il Centro a lui intitolato.

Natale Tedesco

Introduzione

Dedichiamo questo volume ad un'indagine sul primo romanzo scritto da un autore grande ma pressoché sconosciuto: Angelo Fiore.

La scelta del tema potrebbe, data questa premessa, parere quasi paradossale: sembrerebbe infatti cosa più sensata dedicarsi ad una presentazione dei temi e della poetica autoriale, rendendo così all'autore il doveroso servizio di inserirlo in una tradizione culturale che, per più ragioni, ne ignora il nome.

Eppure, proprio la scelta del *Supplente*, ci è sembrata la più opportuna per ottemperare a quel compito. Nel primo romanzo di Fiore si definiscono infatti modi di scrittura e tematiche che ritorneranno in tutta la sua opera, non è quindi inopportuno leggere le pagine di questo “romanzo” come una sorta di introduzione, quasi di “protrettico”, al resto dell'opera. Certo, inevitabilmente questa scelta ha determinato una sorta di messa in angolo dell'ultima opera di Fiore, quell'*Erede del Beato* che rappresenta, a nostro giudizio, il punto più elevato di una produzione già qualitativamente assai alta.

Ci conforta però pensare che senza una lettura attenta del *Supplente*, come quella che cerchiamo di proporre in queste pagine, non ci sembra neppure possibile comprendere in tutta la sua ricchezza l'*Erede del Beato*.

Abbiamo diviso il nostro lavoro in quattro capitoli. Il primo è dedicato alla ricostruzione delle vicende editoriali di Fiore, cosa che riteniamo necessaria per tracciare il ritratto di un autore difficile e problematico, ritratto a sua volta imprescindibile per l'intento critico che ci siamo proposti.

Il secondo capitolo propone una lettura dell'opera basata su di un'analisi strutturale che parte dall'assunzione secondo cui nel *Supplente*, come nella successiva produzione, escludendo l'*Erede*,

prevalga nettamente un'asse spaziale a scapito della strutturazione temporale dell'opera.

I capitoli terzo e quarto sono dedicati a spiegare i fondamenti poetologici di questa prevalenza spaziale.

Nel capitolo terzo rendiamo chiara un'analogia col pensiero di Deleuze (e Guattari) che già era stata parzialmente preannunciata nel secondo capitolo. Qui è soprattutto il concetto di "minorità" che Deleuze e Guattari sviluppano nella loro lettura di Kafka¹ ad interessarci.

Nel capitolo quarto l'analogia istituita con Deleuze viene rotta in relazione ad una ricerca intorno al tema del sacro, fondamentale per la retta esegesi dell'opera dell'Autore.

La critica su Fiore, che molto deve ai nomi di Geno Pampaloni, Giacinto Spagnoletti, Giorgio Barberi Squarotti e Natale Tedesco, è ancora poco sviluppata, e pochi sono gli studiosi che con l'Autore si sono confrontati – anche se, negli ultimi tempi, va formandosi un manipolo di validi ricercatori e critici al lavoro sull'opera di Fiore² –, per questo molte questioni relative all'edizione delle opere, al lavoro sulle fonti, all'interestualità con altri autori e all'intratestualità interna dell'opera fioriana, al nesso fra biografia ed opera, sono ancora da affrontare.

Tutto ciò rimane sullo sfondo del nostro studio, che è un primo tentativo di esegesi delle ragioni che ispirano la scrittura di Fiore. Le pagine che seguono hanno dunque un intento esegetico ed ermeneutico; speriamo però di poter riprendere in un'altra sede alcune delle questioni filologiche, che abbiamo dovuto tralasciare in questa.

¹ L'unico prosatore del Novecento espressamente citato nel *Supplente* insieme a Moravia (cfr. *Supplente*, p. 205).

² Ricordiamo, di sfuggita, solo i lavori di Antonio Di Grado, *Angelo Fiore. La figura e l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo, 1988 e *Angelo Fiore commediante e martire*, in *La lotta contro l'angelo*, Napoli, Liguori, 2002; Salvatore Ferlita, *Così diversi, così simili: Angelo Fiore e Carmelo Samonà*, in *I soliti ignoti*, Palermo, Flaccovio, 2002 e le pagine dedicate a Fiore in *Sperimentalismo e avanguardia*, Palermo, Sellerio, 2008; Michele Agresta, *Il linguaggio della follia nei romanzi 'burocratici' di Angelo Fiore*, Marina di Patti, Pungitopo, 2012.

L'esordio di Angelo Fiore ed "Il Supplente"

Non è sbagliato interpretare la vicenda editoriale di Angelo Fiore, autore che esordisce tardi, nel 1963, a cinquantacinque anni, avendo già alle spalle una lunga, solitaria, pratica di scrittura³, come un percorso di accostamento al complesso mondo dell'autore. L'analisi delle vicende che portano Fiore ad esordire con un libro di racconti presso la casa editrice Lerici e quindi a passare a Vallecchi per approdare, in occasione della difficile pubblicazione dell'*Erede del Beato*, a Rusconi, ci permetterà infatti di raggiungere due scopi: il primo sarà quello di definire la posizione del *Supplente* rispetto all'opera di Fiore, comprendendone così il valore poetologico, se non cronologico, di esordio; il secondo sarà invece quello di poter avanzare alcune considerazioni sulla mancata ricezione di Angelo Fiore a partire dalla visuale interna che offre la ricostruzione della sua vicenda editoriale.

In questa maniera costruiremo la cornice necessaria all'analisi del primo romanzo dell'Autore, spiegandone la particolare posizione di "soglia" rispetto all'opera successiva.

L'approdo a Lerici

A segnalare il nome di Fiore a Mario Luzi e Romano Bilenchi, che in quegli anni dirigevano la "Collana Narratori", inaugurata l'anno

³ Per molte delle notizie che daremo in questo capitolo, le due fonti principali sono le riedizioni, per i tipi di Mesogea, di *Un caso di coscienza* (2002) e dell'*Erede del Beato* (2004), entrambe curate da Antonio Pane, che pone, a mo' di postfazione della sua edizione di *Un caso di coscienza*, un utile schizzo bibliografico di Fiore, intitolato *Una vita fuori corso* (pp. 223 – 244). D'ora in avanti ci si riferirà alle riedizioni delle due opere con le abbreviazioni: *Caso* (2002) e *Beato* (2004), mentre si citerà la postfazione di Pane come *Vita* (2002).

prima dalla pubblicazione di *Signorina Rosina*, “opera prima” di un altro palermitano, Antonio Pizzuto, è un nome di peso, quello di Carlo Bo. Il Rettore dell’Università di Urbino si muove grazie ad Arturo Massolo, ordinario di storia della filosofia nell’Ateneo marchigiano ed amico di gioventù di Fiore⁴.

È dunque per interesse di uno dei critici più autorevoli del momento che Luzi e Bilenchi aprono le porte di Lerici ad un non più giovane professore di scuola superiore, che ha passato la sua vita lavorativa fra incarichi presso il genio militare (fino al 1945) e insegnamento scolastico, a partire dalla prima nomina a Bisacquino per l’anno scolastico 1945/46⁵.

Le modalità dell’esordio, nel ricordo dei due direttori di collana, rivelano un’ambiguità; secondo Bilenchi:

Nel 1961 – 62 da Urbino mi arrivò un grosso pacco il quale conteneva quattro dattiloscritti di uno scrittore che mi era ignoto: Angelo Fiore (*Vita* 2002, p. 229, originariamente ne: *La Sicilia*, 4/VI/’987, p. 3)

mentre secondo Luzi:

Di Angelo Fiore, la prima volta mi parlò ... Arturo Massolo ... quest’amico mi dette l’indirizzo di Fiore. Ne parlai con Bilenchi e convenimmo di farci mandare qualcosa in lettura. Lui ci mandò il suo primo lavoro, e comunque il libro che poi è stato conosciuto per primo “*Un caso di coscienza*”. (*Vita* 2002, pp. 228 - 229, originariamente in: *Un prepotente spirituale*, p. 134)

⁴ Cfr. *Vita* (2002), p. 228.

⁵ Cfr. *Vita* (2002), pp. 224 – 226. Che le vicende biografiche di Fiore traspasino in maniera evidente nella scrittura del *Supplente*, il cui protagonista, Attilio Forra, arriva dalla grande città di P. al piccolo paese di B. proprio per iniziare una carriera nell’insegnamento che possa sottrarlo alla sua condizione di impiegato presso l’anagrafe comunale, è indubitabile, come indubitabile è la presenza di una compromissione biografica in tutta l’opera di Fiore. Bisogna però dire che, come dimostreremo, non si può, nel caso di Fiore, parlare di “biografismo”.

La discrepanza fra le due testimonianze, anche se evidente, non deve essere esagerata, soprattutto perché, come la clausola cautelativa di Luzi (“... e comunque il libro che poi è stato conosciuto per primo”) rende evidente, entrambe confermano un fatto: l’Autore ha evidentemente altro materiale pronto⁶.

A confermarlo sono anche le lettere che Fiore invia a Bilenchi fra l’11 ottobre 1963 ed il 26 marzo 1965⁷, da cui traspare che Fiore, al momento in cui vede la luce il suo primo libro, ha già pronti almeno altri tre lavori: *Il Supplente*, *Il Lavoratore* e *L’Incarico*, come possiamo dedurre da una lettera datata “novembre 1963”, senza indicazione del giorno:

Signor Bilenchi,
come avevo annunciato nella lettera precedente le mando la prima parte de *Il Supplente* ... modificata ... Se Lei non ha tempo di rileggere queste centoventi cartelle, può scegliere per la pubblicazione un altro dei miei lavori, *Il Lavoratore* o *L’Incarico* ... (*Vita* 2002, pp. 203 – 204)

Quindi, dal momento in cui Bo, su sollecitazione di Massolo, contatta Luzi e Bilenchi, e siamo fra la fine del ’61 e l’inizio del ’62, fino al novembre del ’63, Fiore è in grado di sottoporre alla lettura di Bilenchi ben quattro lavori⁸. Evidentemente, considerando l’impossibilità di scrivere una raccolta di racconti e tre romanzi in due anni, dobbiamo credere che esistesse già una stesura delle quattro opere di Fiore di cui abbiamo parlato fino ad ora: *Un Caso di coscienza*, *Il Supplente*, *Il Lavoratore* e *L’Incarico*.

⁶ La differenza nella memoria dei fatti potrebbe forse essere attribuita ad una diversa relazione intrattenuta dai due direttori di collana con l’Autore. In questo caso il maggior coinvolgimento di Bilenchi sarebbe evidente.

⁷ Che è ora possibile leggere in *Caso* (2002), pp. 203 – 206.

⁸ In accordo dunque con quanto Bilenchi diceva nella sua testimonianza.

Non solo, ma, dati i ristrettissimi tempi di revisione cui Fiore si sottopone, dobbiamo anche pensare ad una stesura molto avanzata, quasi ad una sorta di stesura semi-definitiva⁹.

L'ipotesi quindi che già al primo contatto Fiore sottoponesse ai due direttori della "Collana Narratori" di Lerici non una sola opera, ma un insieme di scritti entro cui scegliere, assume, sulla base di quanto abbiamo fin qui detto, una consistenza cui difficilmente si potrebbe obiettare.

Perché però, fra tutte le possibilità che sono sul tavolo, Luzi e Bilenchi scelgono quella apparentemente meno probabile da un punto di vista editoriale?

Non bisogna infatti perdere di vista che la pubblicazione di una raccolta di racconti rappresenta un rischio anche quando si tratti di un autore già affermato; tanto più eccentrica, allora, appare la decisione nel caso di un ignoto com'era Fiore.

Per comprendere le ragioni della scelta bisognerà forse considerare l'anno in cui cade l'esordio narrativo dell'Autore: è quel 1963 che vede, proprio nella Palermo di Fiore, riunirsi il famoso Congresso degli Scrittori che darà origine alla neo-avanguardia del Gruppo 63, con cui Lerici si comprometterà sempre più, fino a diventare, a partire dal 1964, l'editore di *Marcatré*¹⁰.

Il 1964 è anche l'anno in cui, con l'uscita di *La Decimazione*, di Fulvio Longobardi si chiude, al numero 32 - mentre *Un caso di Coscienza* è il 29 - la "Collana Narratori" di Lerici e Luzi e Bilenchi lasciano la casa editrice.

Il gioco delle date ci dice dunque molto: quello di Fiore è il quartultimo libro della collana curata dai due direttori, ed esce a ridosso

⁹ Come diremo meglio più avanti, l'ignoranza riguardo allo stato delle carte di Fiore, non permette di restringere il concetto di "semi-definitivo" valutando la portata dell'intervento autoriale nella costituzione della versione finale.

¹⁰ *Marcatré. Rivista di cultura contemporanea*, di cui era direttore Eugenio Battisti e redattore capo Magdalo Mussio, ed a cui, fra gli altri, collaborarono Edoardo Sanguineti, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Sylvano Bussotti, è stata una delle prime pubblicazioni legate al Gruppo 63.

della definizione pubblica di quella poetica delle neo-avanguardie che renderà impossibile la continuazione della collaborazione con Lerici da parte dei due autori fiorentini.

L'idea di rinnovamento dei condirettori della "Collana Narratori", l'uno ormai caposcuola riconosciuto dell'ermetismo fiorentino e l'altro romanziere e figura di spicco nella vita culturale italiana e nella politica fiorentina, non può infatti collimare con gli scopi del Gruppo 63 e dell'universo che intorno a questo si muove. Il "mondo" di Lerici diventa quindi estraneo al "mondo" dei due intellettuali fiorentini.

Ma è proprio il "mondo" di Luzi e soprattutto di Bilenchi, lo stesso cui appartiene l'altro grande sostenitore di Fiore, Geno Pampaloni, ad essere maggiormente sensibile alla prosa del Nostro. La secchezza martellante e niente affatto siciliana che contraddistingue le pagine di questo Siciliano è infatti di casa nei migliori esiti della prosa toscana della prima e della seconda metà del novecento, prosa di cui proprio il Bilenchi del *Conservatorio di Santa Teresa* è uno dei più riusciti maestri.

Del resto anche gli ambienti ed i protagonisti dell'opera di Fiore, quella minuta borghesia isolana fatta di impiegati ed insegnanti più o meno avventizi, possono facilmente far venire in mente l'autore con cui inizia questa linea toscana: Federico Tozzi.

L'accostamento, spesse volte richiamato nell'ambito della non particolarmente estesa critica fioriana, è in realtà, come cercheremo di dimostrare, frutto di un equivoco, ma di un equivoco non immotivato, soprattutto se la lettura di Fiore inizia dagli undici racconti di *Un caso di coscienza*, alcuni dei quali possono, fra l'altro, essere riportati alla misura pienamente toscana del "bozzetto"¹¹.

Dunque, agli occhi di lettori come Luzi e soprattutto Bilenchi, i racconti di Fiore risultano allo stesso tempo innovatori, perché le tematiche e la poetica dell'autore lo sono, ma riconducibili ad una linea "eccentrica", volutamente "provinciale" che probabilmente

¹¹ Pensiamo soprattutto al racconto eponimo della raccolta e ad altri tre: *Il veleno per topi*, *Il Bilancio*, *Il Mago*.

confermava, agli occhi dei due l'intuizione, innegabilmente giusta, dell'esistenza di una sorta di "scrigno" nascosto in cui si ritrovavano novità interessanti, capaci non solo di sovrastare i confini regionali, ma anche quelli linguistici e nazionali, per riconnettersi, come nel caso dei due grandi autori siciliani "lanciati" dalla "Collana Narratori" di Lerici, Pizzuto ed appunto Fiore, ad una linea di ricerca letteraria pienamente europea.

Il passaggio da Lerici a Vallecchi e la preparazione del "Supplente"

Le lettere che fra il '62 ed il '64 Fiore invia a Bilenchi ci informano dell'interesse che almeno uno dei due direttori di collana avrebbe avuto nel continuare a pubblicare l'opera del Siciliano. Ma è appunto in questi anni che si esaurisce la collaborazione di Bilenchi e Luzi con Lerici.

È significativo notare come sia possibile istituire una sorta di parallelismo speculare fra la vicenda di Fiore e quella di Pizzuto. Nessuno dei due siciliani otterrà un successo di pubblico, ma, mentre Pizzuto si muoverà sempre nel giro di quell'editoria "di punta" che, più o meno esplicitamente, si riconosce nella neo-avanguardia, inaugurando la "Nuova Collana Narratori" di Lerici, per passare poi, dopo il fallimento di quella casa editrice, al "Saggiatore" di Alberto Mondadori, Fiore, al contrario, si chiude in un giro editoriale estraneo, o forse addirittura ostile, alla poetica della neo-avanguardia, passando, grazie all'interessamento di Bilenchi, che contatta Pampaloni, a Vallecchi, per poi approdare, dopo il rifiuto di Adelphi, a Rusconi.

Il passaggio editoriale è dunque in qualche modo uno specchio, seppur fortemente imperfetto, della futura vicenda critica: mentre l'attenzione di Lerici¹² e, successivamente, di Alberto Mondadori

¹² Estremamente geloso di Pizzuto, come dimostrano le notizie che si ricavano dal carteggio con Vanni Scheiwiller (cfr. Antonio Pizzuto – Vanni Scheiwiller, *Le fatate carte. Carteggio (1969 – 1975)*, a cura di Cecilia Gibellini, Milano, Libri Scheiwiller, 2005).

dimostrano il consolidarsi di una fama critica del Questore, il passaggio di Fiore ad una casa editrice sì prestigiosa, ma legata ad una linea editoriale più cauta, pur permettendo a Fiore di avere un'attenzione critica tutto sommato costante da parte delle redazioni culturali, attenzione che gli consente di ottenere importanti riconoscimenti – fra cui il Marzotto¹³ nel '67, insieme ad un altro autore Vallecchi, Tommaso Landolfi –, non gli permette però di avere quell'interesse reale che gli è costantemente mancato in vita.

Certo, le cose non sarebbero andate diversamente anche se l'editore fosse stato diverso. La questione che il passaggio Lerici/Vallecchi mette ben in chiaro è piuttosto un'altra.

Come più tardi succederà, in maniera incontrovertibilmente chiara, con Adelphi, che rifiuterà di pubblicare *L'Erede del Beato*¹⁴, già nel caso del passaggio a Vallecchi il destino di Fiore sembra essere segnato da un doppio rifiuto: quello “popolare”, che non tollera la tensione che l'autore impone alla sua opera, e quello del mondo intellettuale incapace di riconoscersi in un'opera estranea sia alle tematiche, sia agli sviluppi stilistici, che in quegli anni stavano segnando il panorama intellettuale italiano.

Le ragioni, che negano all'opera di Fiore la possibilità di una ricezione, appaiono ormai prorompenti nel *Supplente*, opera nella quale la poetica autoriale si è completamente assestata, così da non lasciare più alcun adito ai dubbi ed alle eventuali sospensioni di giudizio cui quella sorta di “libro degli abbozzi” rappresentato da *Un caso di Coscienza* poteva ancora dare adito¹⁵.

¹³ Proprio quel “Marzotto” che sarà invece frutto di un'amarissima delusione per Pizzuto, tanto per continuare nel gioco plutarco del parallelismo fra i due.

¹⁴ Per la questione, cfr. *Beato* (2004), pp. 249 – 352 col pubblico scambio di lettere fra Pampaloni e l'allora Direttore editoriale di Adelphi, Luciano Foà, cui segue una lettera privata, sempre di Pampaloni, all'allora direttore editoriale di Rusconi Raffaele Crovi.

¹⁵ La natura di prova, di collettore di testi, insomma quella natura di “*palinsesto di racconti*” (*Un caso* 2002, p.9) che Silvio Perrella attribuisce al *Problema morale di Rodolfo Traina*, ma che facilmente potrebbe essere estesa all'intera raccolta, giustifica in parte il tepe dell'accoglienza critica riservata a *Un Caso di Coscienza*.

Il Supplente, come la successiva opera di Fiore, potrà quindi trovare posto nel catalogo di editori che non assumono la funzione di “portavoce” del mondo intellettuale: editori “storici”, come Vallecchi, oppure orientati ad una politica editoriale “generalista”, come Rusconi, per cui la pubblicazione dei lavori di Fiore non comportava alcun tipo di compromissione intellettuale¹⁶.

Del resto, come abbiamo già avuto modo di dire, è, dopo Bilenchi, Geno Pampaloni¹⁷ a riconoscere immediatamente il valore di Fiore e ad accompagnarne la vicenda autoriale fino alla fine. Il ruolo di Pampaloni nelle vicende editoriali di Fiore sembra obbedire alla stessa logica editoriale che determina il rifiuto dell’Autore da parte dell’editoria più *engagé* del momento; ma forse il rapporto Fiore Pampaloni merita una considerazione a parte.

Fiore e Pampaloni, o della fortuna dell’equivoco

Geno Pampaloni appartiene allo stesso mondo fiorentino di Bilenchi e di Luzi: si tratta di una Firenze in cui è ancora vivo l’eco degli anni trenta, l’eco delle *Giubbe Rosse*, ma appunto di eco si tratta. Montale, che è risalito verso Milano, ha lasciato una traccia salda, ma la poetica ermetica si è fatta, all’ombra di S. Maria Novella, piuttosto difficoltà per l’espressione dell’indicibile esistente, secondo la linea cristiana di Mario Luzi¹⁸, che angoschia per l’indicibilità dell’inesistente; mentre il milanese Gadda, che è definitivamente sceso

¹⁶ Nel caso di Rusconi l’assenza di compromissione arriverà fino all’estremo del disinteresse da parte dell’editore verso l’autore. La disattenzione di Rusconi del resto si spiega bene nel caso di un romanzo che sembra stare quasi “a pigione” nel catalogo di una casa editrice marcata da un forte interesse “popolare”, come era quella di proprietà del fondatore ed ex direttore di *Oggi* Edilio Rusconi (cfr. a riguardo le *Lettere a Geno Pampaloni* alle pp. 211 – 219 di *Caso*).

¹⁷ È interessante come attorno a Fiore ruoti l’interesse di critici ed autori come Mario Luzi, Geno Pampaloni, Giacinto Spagnoletti e Giorgio Bàrberi Squarotti, le cui tematiche e fonti di ispirazione sembrano essere piuttosto in contrasto che in accordo con la visione del mondo e della letteratura di Angelo Fiore.

¹⁸ Linea del resto ben presente nella Toscana di Papini e dello stesso Tozzi.

verso Roma, pare quasi non aver lasciato alcuna traccia sulla prosa che si pratica fra i cinquanta ed i sessanta a Firenze.

Non che la “linea toscana” sia priva di attenzione verso esiti nuovi o forme di narrazione rinnovata ed aperte ad uno sperimentalismo anche acceso: non solo Tozzi, ma anche Palazzeschi e, successivamente, Malaparte, davano a quella linea tutti gli strumenti per intendere e partecipare al rinnovamento sperimentale della letteratura italiana.

Solo che, mentre al di fuori della Toscana il rinnovamento della prosa passava attraverso il consumarsi di una rottura linguistica – che fosse quella espressionista di Gadda, oppure quella dell’asciuttezza pavesiana, o ancora quella “esistenzialista” di stampo moraviano –, in Toscana il rinnovamento era piuttosto dettato dalla rifusione di una tradizione linguistica entro forme narrative nuove, come appunto fanno Tozzi e Palazzeschi. A rendere ancor più pervasiva la “conservatività” linguistica toscana concorre anche un altro elemento di non poca importanza, l’assenza cioè dell’interferenza sia di tipo dialettale sia di tipo regionale.

Bisognerà aspettare i tardi anni sessanta perché, con l’affermarsi sempre più forte del neo-standard, secondo le dinamiche descritte da De Mauro nella sua *Storia linguistica dell’Italia unita*, anche il toscano si trasformi definitivamente in una varietà regionale della lingua nazionale, secondo una linea che non tocca però, almeno fino ai primi anni novanta del XX sec., la lingua letteraria¹⁹.

A Firenze, nella Firenze di Pampaloni, si trovano quindi unite due caratteristiche culturali che risultano determinanti per l’accogliamento di Fiore: sintesi fra interesse religioso e sperimentalismo letterario, sintesi fra sperimentalismo letterario e conservazione della tradizione linguistica (ed, in parte, letteraria).

¹⁹ Ci sembra significativo un fatto, che facciamo notare di sfuggita: contemporaneamente alla trasformazione del toscano in varietà regionale, assistiamo ad una progressiva perdita dell’importanza letteraria di Firenze. Se si paragona la qualità, la quantità e la risonanza nazionale della produzione letteraria fiorentina e toscana degli ultimi due decenni e mezzo con la vicenda letteraria fiorentina e toscana del Novecento, è facile rendersi conto di quanto stiamo dicendo.

Potremmo quindi parlare di un generale senso di continuità che caratterizza la cultura fiorentina del secondo dopoguerra, che permette fra l'altro una convivenza decisamente meno aspra di quanto avvenga invece nel resto d'Italia fra intenti prosastici di tipo sperimentale, come sono quelli di certo Malaparte e del già ricordato Bilenchi del *Conservatorio*, ed intenti invece più classici come quelli di Pratolini e Cassola.

È a partire da questo senso della continuità, in cui Pampaloni risulta immerso, che si ingenera la *“provvida sventura”* di un fraintendimento utile all'immediata fortuna editoriale di Fiore, ma, alla lunga, nocivo per una retta interpretazione dell'autore.

Il primo corno del fraintendimento è tematico, e riguarda l'esibito misticismo dell'opera di Fiore. Pampaloni, come molti dei non numerosi critici che di Fiore si sono occupati, è credente, nel suo caso anzi credente cattolico; il fatto in sé sarebbe poco significativo, se non si accompagnasse ad una disattenzione che, come dimostra la vicenda editoriale, è sempre disposta a trasformarsi in rifiuto, da parte di un mondo culturale invece segnato non solo dall'indisponibilità a credere ma, più in genere, da un rifiuto di posizioni anche solo latamente spiritualiste, cui molto facilmente l'opera di Angelo Fiore potrebbe essere riportata.

Nonostante Pampaloni non intervenga mai direttamente sulla questione, come invece fanno altri critici²⁰, l'esito della ricezione – o meglio, mancata ricezione – di Fiore, unita al fatto che il suo maggior “protettore” editoriale fosse credente cattolico, ci portano a sospettare un'interpretazione che si muove lungo i moduli di una sorta di teologia negativa²¹.

²⁰ Soprattutto Sergio Collura in: *Dio e l'inquietudine metafisica dell'uomo*, ed Antonio Di Grado in: *L'Eresia letteraria di Angelo Fiore*, che si leggono rispettivamente alle pp. 43-57 e 59 -74 di: *Le opere e i giorni di un grande scrittore. Angelo Fiore (1908 – 1986)*, a cura del Movimento Giovani per un Nuovo Umanesimo, collaboratori scientifici S. Collura – S. Rossi, Catania, Editrice Tifeo, 1988, d'ora in avanti citato come *Opere e giorni*.

²¹ Ancora una volta la vicenda editoriale interviene come prova a favore del nostro discorso: non è un caso che a pubblicare *L'Erede del Beato* sia un editore come Rusconi, molto vicino, anche in senso politico, al mondo cattolico.

L'idea è che l'opera di Fiore possa essere interpretata come una sorta di negazione intesa all'affermazione, che potrebbe, al limite, arrivare ad un'interpretazione "gnostica"²², o addirittura blasfema, dell'Autore, in cui si esprima, appunto per negazione, la difficoltà del rapporto con un'istanza superiore.

Uno degli intenti poetologici dell'opera potrebbe così essere ricondotto, forse secondo una modalità non del tutto estranea all'esperienza ermetica fiorentina, alla difficoltà di dire ciò che è, assumendo così una valenza se non propriamente "religiosa" quanto meno latamente "spirituale".

Che così non sia lo dimostreremo nel quarto capitolo; tuttavia il percorso del fraintendimento, per cui l'esibizione di "misticismo" propria dei romanzi di Fiore è presente, come tratto caratteristico dell'autore, già nelle sue due prime opere – *Un caso di coscienza* ed *Il Supplente* – interessa esegeti di area cattolica o comunque sensibili a questioni di fede, mentre ne respinge altri che provengono da opposti versanti, già ci mette sulla buona strada per un'interpretazione del particolare ateismo di Fiore nei termini della parodia, secondo una caratteristica affatto originale nel quadro del Novecento nostrano (e non solo).

L'altro corno del fraintendimento è invece di tipo linguistico. Come è stato spesso notato, Angelo Fiore non ha evidenti tratti di "sicilianità"²³: non solo sono assenti echi, richiami, giri di frasi o modi di dire che possano far pensare ad una provenienza siciliana dell'autore, ma addirittura la lingua prosastica pare impostata ad un uso medio assolutamente toscaneggiante.

Se, ad esempio, aprissimo a caso *Il Supplente*, potremmo imbatteci in un paragrafo come il seguente, tratto dal diario che il prota-

²² Cfr. Di Grado, *op. cit.*, p. 59: "L'ambiguità dell'azione divina, a partire già dalla quale bene e male si coagulano in un grumo inestricabile, è idea centrale della Gnosi ...".

²³ In realtà l'unico tratto veramente regionale di Fiore, il cui uso è spesso confinato in zona di discorso indiretto libero, è quello della copula postposta in fine di frase.

gonista, Attilio Forra, inizia a tenere nella seconda parte del romanzo, una volta rientrato a P. dal paese di B. dove ha avuto inizio la sua nuova carriera d'insegnante²⁴:

Quando esco dalla camera, sono sfinito: una fiacchezza, la voce afona; e insieme una irritabilità; le parole che pronunzio non hanno senso, e temo di tradirmi, d'indurre in sospetto le persone di servizio. E tuttavia mi pare una stanchezza fittizia, dietro la quale è la sanità e la salute. (*Il Supplente*, p. 128)²⁵

Se ignorassimo l'autore di questo breve paragrafo, si potrebbe quasi pensare che il breve passaggio riportato poco sopra sia frutto della penna di un Tozzi, o forse di un Pea, ma certo non di un autore siciliano.

Dei due toscani, ma soprattutto di Tozzi, ritroviamo qui la sechezza del periodo, franto da un uso idiosincratico della punteggiatura, in particolare del punto e virgola, che consente un effetto espressivo in qualche modo caratteristico dell'autore toscano (“...una fiacchezza, la voce afona; e insieme una irritabilità...”), con le sue ellissi verbali a favore di uno stile tutto nominale.

Certo non sono fenomeni solo toscani, tuttavia la segmentazione interpuntiva forte del periodo, ma soprattutto l'alternanza, quasi ritmica, di cola ridotti, ellittici, quasi rotti, con cola invece perfettamente articolati (“...una fiacchezza, la voce afona; e insieme una irritabilità; le parole che pronunzio non hanno senso, e temo di tradirmi, d'indurre in sospetto le persone di servizio”), secondo una logica di

²⁴ Citiamo da una pagina tratta dal diario che il protagonista scrive durante la breve assenza da P. (presumibilmente Palermo) in occasione della festività del patrono – Fiore si riferirà alla Festa di Santa Rosalia – da cui Attilio fugge rifugiandosi a Messina prima ed a Catania quindi.

²⁵ La citazione si riferisce alla parte catanese del soggiorno di Forra. Per quanto riguarda le citazioni del *Supplente*, a partire da questa in avanti l'edizione di riferimento è quella apparsa per i tipi di Isbn nel 2010 (Angelo Fiore, *Il Supplente*, con uno scritto di Giorgio Bàrberi Squarotti e una testimonianza di Geno Pampaloni, Novecento Italiano 11, Milano, Isbn Edizioni, 2010).

accumulo e scioglimento che marca la relazione di causa effetto, comportano inevitabilmente un forte richiamo a quell' "espressionismo" toscano di cui proprio Tozzi e Pea sono maestri.

A guardarla più da vicino, la pagina si svela in certo qual modo troppo toscana per esserlo veramente, l'impressione è che si voglia essere normativi piuttosto che "toscani". A parte la scelta di grafie banalmente arcaizzanti e localizzanti, come *pronunzio* in luogo di *pronuncio* – toscanismo "semplice" che va nel senso di certificare la correttezza dell'eloquio, piuttosto che in quello di dargli un sapore d'Arno –, l'impressione è quella di una lingua che, assumendo la correttezza ortosintattica e lessicale della regola, voglia depotenziare l'appartenenza locale.

Se dovessimo esprimerci con proprietà dovremmo allora dire che Fiore stia qui mettendo all'opera una vera e propria dislocazione, che interviene sul livello linguistico recidendone la radicalità²⁶.

Rispetto a Fiore dunque il patrimonio linguistico del "toscano" reagisce in maniera diametralmente opposta a quanto accade negli autori propriamente toscani. Per Tozzi, Pea, Malaparte, Palazzeschi, Pratolini o Bianciardi quel patrimonio linguistico è proprio anzitutto in un senso locale, appunto toscano; per Fiore invece quello stesso patrimonio rappresenta invece lo spazio neutro dell' "italiano", dislocato, senza sapore regionale, quasi una lingua in cui, volutamente, non essere a casa.

È dunque sull'incomprensione di questa doppia funzione del "toscano", come lingua della localizzazione per la tradizione di Firenze e del suo "contado" e come lingua della de-localizzazione, della lontananza dalle "radici", che si gioca il secondo, più nascosto equivoco, nell'accoglimento di Fiore da parte toscana.

Ancora una volta Pampaloni, e con lui buona parte della critica, tace a riguardo, il tema si trova cioè immerso in un cono d'ombra, da cui però agisce determinando in maniera pesantemente negativa la fortuna autoriale.

²⁶ Vedremo più avanti come questa rescissione della radicalità linguistica sia profondamente connessa ad uno degli intenti autoriali più importanti in assoluto dell'opera di Fiore.

Anche in questo caso il duplice silenzio dei pochi che hanno accettato l'opera fioriana e di coloro che non ne hanno neppure notata l'esistenza è rivelatore. A sfuggire o, quando non sfugga, ad essere sfavorevolmente interpretata, come accade nel caso di un altro autorevole critico militante, Paolo Milano²⁷, è l'intento macro-strutturale dell'opera di Fiore.

Come si può parlare di intento parodico nel caso dei contenuti, così si può, e forse si deve, parlare di intento parodico nel caso della struttura narrativa di Fiore: non romanzo, ma piuttosto parodia del romanzo, e dell'ideologia di ordine che la struttura romanzesca, in particolare nel caso italiano, comporta.

La parodia passa però attraverso un uso degli stessi mezzi linguistici del romanzo, non a caso lo sperimentalismo di Angelo Fiore non riguarda, come è incontestabilmente chiaro già a partire dal *Supplente*, l'impianto di frase o il *ductus* del periodo, ma la struttura narrativa generale dell'opera, come avremo modo di vedere più approfonditamente nel secondo capitolo.

È questo sperimentalismo di secondo livello a rimanere fondamentalmente frainteso e a segnare, come nel caso dei nuclei tematici, quel movimento di paradossale accettazione dell'autore da parte di esponenti di un mondo culturale che con Fiore ha sostanzialmente poco in comune.

Ma proprio queste ultime considerazioni ci portano ad iniziare il difficile compito di un'analisi strutturale del *Supplente*, con lo scopo soprattutto di comprenderne il valore di autentica mossa d'esordio.

Il "Supplente": considerazioni e struttura

Secondo Ferlita²⁸ *Il Supplente* sarebbe, dal punto di vista della struttura e della narrazione, l'opera più equilibrata di Angelo Fiore. Sebbene il giudizio di Ferlita non sia totalmente condivisibile, o, per

²⁷ Cfr. *Sicilia plumbea o escandesciente*, ne *L'Espresso* del 30/VI/1963, p. 13; *Tre sottouomini e uno strano ossesso*, ne *L'Espresso* del 18/X/1964, p. 21; *Storie di ufficiali e il lavoro di Dio*, ne *L'Espresso* del 23/IV/1967, p. 19.

²⁸ Cfr. Salvatore Ferlita, *Sperimentalismo e avanguardia*, Sellerio, Palermo, 2008. A pagina 146 l'autore, riferendosi al *Supplente*, lo definisce: "...probabilmente il capolavoro di

lo meno, non lo sia nella misura in cui sembra derivare da un giudizio limitante rispetto al resto della produzione dell'Autore, si deve tuttavia riconoscere che il romanzo d'esordio non offre le difficoltà di lettura del *Lavoratore*, dell'*Incarico* e di *Domanda di prestito*, né la complessità strutturale dell'*Erede*.

In realtà il *Supplente* pare porsi esattamente a metà strada fra la triade composta da *Lavoratore*, *Incarico* e *Domanda di prestito* da una parte e *L'Erede del Beato* dall'altra.

Con i romanzi della triade ha in comune quelle strategie che si potrebbero definire di medio raggio strutturale²⁹, tutte intese alla creazione di un effetto di a-cronia della vicenda e di crollo dei meccanismi di individuazione della soggettività; mentre col romanzo finale condivide l'impegno macrotestuale di conservare una cornice diegetica, e quindi anche temporale, ancora riconoscibile e capace di intervenire sulla disposizione della materia narrativa.

Dal *Supplente* dunque partono le due principali linee compositive di Angelo Fiore: quella che potremmo chiamare propriamente "espressionista", o forse sarebbe meglio dire "post-espressionista"³⁰,

Angelo Fiore.... La valutazione positiva del *Supplente* torna nelle pagine finali del saggio di Ferlita, dove il critico scrive: "...*qui (scil. nell'Erede del Beato) ...il periodare sincopato, violentemente accorciato ... la costruzione insensata e farneticante dei dialoghi, vengono finalmente messi al servizio di una struttura romanzesca quasi sinfonica, che per certi versi sembra richiamare quella del suo primo romanzo, Il Supplente, anche se nell'Erede del Beato non c'è più la bipartizione della materia narrativa*" (*Op. cit.*, p. 248). Il fatto che poco dopo Ferlita consideri valide le obiezioni dell'allora direttore editoriale di Adelphi Lucino Foà alla pubblicazione del romanzo (cfr. *Op. cit.*, pp. 249-250: "*Le obiezioni critiche che Luciano Foà espone nella lettera indirizzata a Geno Pampaloni il 20 giugno del 1980 ... rimangono ancora valide*" – la lettera si legge alle pp. 350-351 dell'*Erede* –), conferma l'idea che per Ferlita proprio *Il Supplente* sia l'opera migliore di Fiore, a cui il critico palermitano dedica i capitoli quarto e settimo per intero, buona parte del capitolo ottavo ed una sezione del capitolo secondo del suo *Sperimentalismo ed avanguardia*.

²⁹ Ci riserviamo di definire meglio questo concetto nel corso del secondo capitolo.

³⁰ Non si tratta di indulgere al gioco, oggi di moda, del suffisso "post-", che in questo caso è, riteniamo, usato a ragion veduta, poiché in questo gruppo di romanzi Fiore assume pienamente i risultati dell'espressionismo letterario europeo ed italiano ma esclusivamente per superarli.

rappresentata dalla triade *Lavoratore, Incarico e Domanda di prestito*, e quella invece, apparentemente più tradizionale dell'*Erede del Beato*, la cui novità, rispetto agli altri tre romanzi, consiste soprattutto nel recupero di una dimensione diacronica macro-strutturalmente forte.

Il *Supplente* offre però anche un altro motivo di interesse: per la prima volta ambienti, tematiche e personaggi/maschere che si ripresentano costantemente nell'opera dello scrittore, sono qui messi a fuoco. Quello che, in *Un caso di coscienza*, era ancora materiale in certa misura frammentario viene, nel *Supplente*, strutturalmente sviluppato e portato a compimento.

Crediamo che questo spieghi anche una particolarità propria di questa sola opera, il fatto cioè che solo qui Fiore si serva di una struttura a dittico, segnata da una cesura narrativa che spezza il romanzo in due tronconi nettamente separabili, corrispondenti a due parti ognuna delle quali, a sua volta, corrisponde ad uno spazio distinto: la prima è la parte del paese, di B., la seconda invece è quella della città, di P.

La divisione spaziale in corrispondenza di uno sviluppo narrativo autonomo in spazi geograficamente differenti non è un elemento nuovo nella letteratura moderna, si tratta infatti di uno dei meccanismi costitutivi della *Recherche* proustiana, in cui, forse per la prima volta, il tempo viene indissolubilmente legato alla sua realizzazione entro uno spazio delimitato.

Tuttavia, nel caso di Fiore, il rapporto tempo/spazio si complica, proprio perché, come dicevamo, nella costituzione testuale di medio raggio l'Autore persegue un intento chiaro di scompaginamento cronologico della successione narrativa, come presto avremo modo di vedere.

Per comprendere adeguatamente l'importanza della spazialità all'interno dell'opera di Fiore bisogna anzitutto ricostruire la vicenda del protagonista, Attilio Forra, il supplente del titolo, in relazione al classico schema esterno/interno che domina il romanzo d'esordio dell'Autore.

Le due parti, che potremmo, sulla scia della suggestione proustiana, chiamare la parte di B. e la parte di P., si dividono in maniera abbastanza equilibrata il romanzo, nonostante la seconda parte,

quella che si svolge entro i confini della città, sia di circa trentacinque pagine più lunga della prima³¹.

Nonostante la nettezza della cesura narrativa, non c'è una separazione chiaramente demarcata fra le due parti, che non obbediscono ad una disposizione in differenti capitoli. Il testo del *Supplente*, come quello dei romanzi della triade, è infatti spezzato in microsequenze narrative disposte lungo una linea di scrittura continua, che rappresenta l'unico asse diegetico offerto alla lettura, anche se si tratta di una diegesi debole, spesso non in grado di garantire un ordine sequenziale che, soprattutto nelle parti finali, in cui assistiamo al naufragio di Forra nel suo delirio, latita sempre di più.

Tuttavia l'inizio della seconda microsequenza di pagina 109 con le parole: "*Qualche anno dopo, Forra incontrò Leone in città, proprio nella scuola dove aveva un incarico ...*" (*Supplente*, p. 109), non lascia nessun adito a dubbi riguardo alla spezzatura che attraversa il romanzo.

Questo secondo incipit dell'opera fa da *pendent* al primo:

“Un pomeriggio di novembre, la corriera automobile scaricò nella piazza di B. ... insieme con gli altri viaggiatori e i bagagli, Attilio Forra, venuto a fare il supplente ...” (*Supplente*, p. 5),

e, come il primo incipit, risponde perfettamente alla domanda “dove?” eludendo invece, altrettanto completamente, la domanda “quando?”.

L'elusione temporale, che rappresenta uno dei tratti distintivi dell'opera di Angelo Fiore, è forse, nel caso del secondo incipit, ancora più grave, perché non ci permette di ricostruire in termini di storicità temporale la relazione fra le due “ante” che costituiscono il “dittico” del *Supplente*, avendo anche l'effetto retroattivo di proiet-

³¹ Sempre facendo riferimento al testo come appare nell'edizione Isbn del 2010, sulle duecentotrentaquattro pagine che conta il testo (da 5 a 239), le prime centoquattro (fino a pagina 109) sono dedicate ai fatti che accadono a B., mentre le altre 135 (da pagina 109 in avanti) si svolgono, fatto salvo il brevissimo interludio fra Messina e Catania, a P.

tare la prima parte del romanzo in una sorta di temporalità indefinita, irricostruibile, in cui la connessione classicamente istituita fra passato e verità si sfalda, costringendoci a re-interpretare gli avvenimenti di B. alla luce dell'assenza di senso che si palesa a P.

Eppure la relazione, cronologicamente labile ed indefinibile, c'è ed è spazialmente forte, ed ulteriormente rafforzata e confermata dalla presenza di Leone, l'unico personaggio che, oltre a Forra stesso, si trovi sia a B. sia a P.

Leone, il facente funzione di preside nella scuola di B., in cui Forra inizia la sua nuova carriera di supplente, svolge inoltre una funzione forte in entrambi gli spazi: a B. Leone è colui che permette la residenza di Forra in paese sia in termini formali, col verificare la validità della nomina del Supplente (p.2), sia in termini effettivi, procurandogli una stanza presso una parente (p.3), sia, infine, in termini sociali, presentando Forra agli alunni e facendogli da padrino al circolo dei nobili (p.3); mentre l'incontro fra Leone e Forra è il primo evento con cui si apre la descrizione degli eventi che capiteranno a P.

L'importanza dello spazio ed il depotenziamento del tempo si spiegano tenendo presente la vicenda narrata nel *Supplente*. Il libro è la storia di una follia particolare, quella di Attilio Forra, che è giunto a B. per sfuggire ad un impiego presso l'anagrafe cittadina di P. ed iniziare una nuova carriera come insegnante nel locale ginnasio. Muovendosi quasi in uno stato di sospensione fra realtà ed immaginazione³², Forra passa attraverso una serie di incontri ed esperienze sociali che ne definiscono l'incapacità sostanziale di integrazione con le strutture del reale.

³² Una situazione segnalata e definita da quel particolare "stato" stilistico dell'opera di Fiore cui Natale Tedesco si riferisce col nome di "oltranza figurale" (cfr. *L'oltranza figurale di Angelo Fiore*, in *Testimonianze siciliane*, Caltanissetta – Roma, Sciascia Editore, 1970; *La realtà fisica e metafisica ovvero l'oltranza figurale di Angelo Fiore*, in *Saggi di letteratura italiana in onore di Gaetano Trombatore*, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino – La Goliardica, 1973 e *La frustrazione e l'oltranza nell'opera di Angelo Fiore*, in *Scrivere la Sicilia. Vittorini e oltre*, Siracusa, Ediprint, 1985).

È questo Forra disintegrato, che ha avocato a sé la scelta del fallimento come istanza necessaria, ed allo stesso tempo irrealizzabile, per la sua propria riuscita, a rientrare in città, a P., dove tutta la vicenda del protagonista ruota intorno alla scoperta di un nuovo mondo, quello degli “*invisibili*”, che all’inizio si manifestano come semplici “voci”, per assumere poi la consistenza di veri e propri personaggi.

È proprio in questa “scoperta” che il romanzo scarta clamorosamente rispetto alla linea che forse il lettore si aspetterebbe, il *Supplente* infatti non segue, nella sua parte finale, la strada tracciata del resoconto di una follia; l’eroe di Fiore non solo non scivola verso il delirio psicotico, ma anzi si rende conto della natura allucinata degli “*invisibili*”.

Questa coscienza del delirio però cozza con un’altra e diversa coscienza, quella che rivela come il mondo stesso poggi alla fine sull’in-essenza dell’insignificante che al delirio corrisponde. Tutto quindi si dispone secondo una linea che svela come il passaggio essenziale sia quello dal delirio al mondo, e non quello invece atteso, e rassicurante, dal mondo al delirio.

Forra infatti non solo non è escluso dal mondo a causa della sua “pazzia”, ma anzi è reso partecipe del mondo, ed addirittura portatore del suo significato – secondo una logica dell’annuncio di cui parleremo nel quarto capitolo – attraverso l’esperienza di una follia che riflette il mondo stesso³³, come dimostreremo nel terzo capitolo.

Se questa è, in estrema sintesi, la storia del *Supplente*, allora il sabotaggio della linea temporale a favore di una logica, anche compositiva, della spazialità è un fatto portante per la comprensione piena dell’intento di Fiore.

Partiamo da una prima considerazione: chi avesse letto *Il Supplente* troverebbe affatto insoddisfacente il riassunto che ne abbiamo appena dato. Certo, la vicenda è quella che abbiamo descritta, ma da questo

³³ È veramente l’adozione della logica deleuziana della schizofrenia come senso del mondo secondo l’architettura dei *mille plateaux* (cfr. G. Deleuze e Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les éditions di Minuit, 1980).

riassunto sono assenti i personaggi che circondano Forra: Tambri, la Camelli, Agata, il dottor Bozzi, Gripa e Luna a B., i Flavio – Oreste, il padre giudice, la madre e la zia – la sorella di Forra, Bettina, i suoi genitori, i fratelli immigrati a Milano e Torino, Colonna, a P.

Ad ognuno di questi personaggi è legata una vicenda, una sorta di discorso ricorrente, frantumato in una miriade di micro-sequenze disposte lungo l'asse debole della successione di lettura, che serve da residuale asse diegetico³⁴.

La ricostruzione di tutti questi singoli filoni narrativi sarebbe ardua, per lo meno lo sarebbe nella misura in cui richiederebbe una ricostruzione della struttura della rete di relazioni di Forra. Di fatto i personaggi sono là dove è Forra, in contiguità con lui e totalmente assenti dalla narrazione quando non siano in contatto col protagonista. È questo il criterio compositivo di contiguità spaziale cui accennavamo poco sopra.

Un criterio che rende pressoché impossibile il riassunto anche a partire da un'altra considerazione: come il personaggio Forra non vede e non percepisce gli altri personaggi al di fuori della portata spaziale del contatto con loro, così noi non riusciamo a percepire lo sviluppo di Forra al di fuori della portata spaziale del nostro contatto con lui.

Altrimenti detto, Forra stesso appare come esistente non secondo quella logica del tempo che implica la possibilità di un'assenza del personaggio, ma solo secondo quella, puramente spaziale, di una presenza costante. Forra esiste solo nella misura in cui c'è, in cui è lì, presente in uno spazio effettivamente occupato.

³⁴ Un asse spesso sabotato proprio dalle indicazioni temporali che dovrebbero invece assicurarne la coerenza. Come nel caso del secondo incipit analizzato poco sopra, anche indicazioni del tipo di: "*La domenica, durante la passeggiata...*" (p. 24) o "*Nel pomeriggio Forra ricevette la visita di Leone...*" (p. 174), per fare solo due esempi, sono usate proprio per eludere la precisa localizzazione temporale delle sequenze in questione, anzi, è proprio la loro apparente precisione a renderne difficile la localizzazione temporale (Quale domenica? Quale pomeriggio?).

È in questa occupazione dello spazio che, come vedremo nel successivo capitolo, si iscrive quella logica dell'evento/avvento su cui è basato *Il Supplente* e, con esso, l'intera opera romanzesca di Fiore.

Prime conclusioni

Questa lunga digressione, che anticipa in parte il discorso strutturale che proporremo nel prossimo capitolo, ci era necessaria per mostrare come il romanzo che Bilenchi passa a Pampaloni rappresenti, sia strutturalmente sia per ciò che si riferisce ad ambienti e temi, una sorta di sunto della successiva opera di Fiore.

Da questo “sunto” possiamo ricavare alcuni elementi importanti per il nostro discorso: anzitutto la natura di novità dell'opera, pur essendo forte e profonda, non è immediatamente evidente; anzi, è addirittura possibile scambiare tale novità per difetto.

Il discorso critico di Paolo Milano è, a questo riguardo, esemplificativo: se non si riesce a cogliere quello scarto che passa fra un livello micro-strutturale sostanzialmente conservativo, e le macrostrutture – siano esse effettivamente tali oppure si tratti di strutture di medio-raggio – invece sperimentali, è infatti possibile che l'attenta conservatività del livello locale tragga in inganno, inducendo a vedere appunto come “difettose” le grandi strutture del testo di Fiore.

Un problema analogo, lo abbiamo visto, si pone anche nel caso di Pampaloni (e Spagnoletti³⁵), ma in questo caso l'equivoco è più sottile: non si tratta più di imputare ad una presunta – quanto assente – incapacità autoriale la costruzione innovativa, ma di non intenderne appieno la portata. Il tipo di prosa giocato da Fiore non solo va ben al di là della struttura narrativa tradizionale, ma lo fa passando attraverso un sistematico attacco a quella struttura. Abbiamo definito “parodia” quell'attacco perché continua ad usare il codice lingui-

³⁵ Cfr. Giacinto Spagnoletti, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Newton Compton, 1994 (le pp. 770-773 sono espressamente dedicate ad Angelo Fiore), e *Fiore e i suoi personaggi*, in *Opere e giorni*, pp. 23 -32.

stico tradizionale della narrativa romanzesca, ma inserendolo in una struttura di tipo spaziale che è ostile a quella tradizione.

L'approccio all'opera di Fiore inaugurato, al di fuori delle categorie critiche, da Pampaloni³⁶ e stabilito, in sede propriamente critica, da Spagnoletti si basa su un'implicita limitazione della portata innovativa della struttura dei romanzi di Fiore, una limitazione che già a partire dal 1965 avrebbe potuto essere forse rivista, se si fosse seguito fino in fondo il suggerimento che Tedesco dava proponendo la categoria interpretativa dell' "oltranza figurale"³⁷, e che, cosa ancor più importante, è in parte responsabile di un restringimento ricettivo di cui certamente Angelo Fiore ha sofferto.

La mancanza di un'esatta valutazione della novità rappresentata dall'autore proprio da parte di quell'unica "regione" della critica che aveva la sensibilità necessaria ad accogliere l'opera del Siciliano, ha infatti impedito la possibilità di un accostamento da parte di altre prospettive critiche, nel cui quadro certamente molti aspetti dell'opera di Fiore rimarrebbero inaccettabili, ma per cui sarebbe perfettamente possibile riconoscere la valenza profondamente innovativa del "modo" narrativo del Nostro.

A questo "modo" narrativo, che ci sembra essere il vero punto nodale di tutta l'opera di Angelo Fiore, dedicheremo la breve analisi del prossimo capitolo.

³⁶ Che di Fiore fu *editor*, ma non critico in senso proprio (per quanto si debba riconoscere proprio a questa funzione editoriale un'importanza anche di tipo critico).

³⁷ Cfr. Tedesco, *opp. cit.*

II

Dentro/fuori, o la struttura spaziale dell'evento

*Come risulta chiaro da tutte queste cose,
apparirebbe difficile a coloro che indagano
conoscere cosa sia lo spazio (o il luogo).*

Aristotele, *Fisica*, IV 209b 17 -20³⁸

Come abbiamo appena visto la descrizione strutturale del *Supplente* comporta non pochi problemi, eppure è solo a questo livello che possiamo cogliere tutta la portata di novità della prosa di Fiore.

Bisogna dunque intraprendere un'attenta analisi di questa struttura per poter comprendere non solo cosa faccia l'Autore, ma anche per cogliere l'intento effettivo di una scrittura che, come quella del Nostro, tende a sfuggire la definizione critica.

Alcuni punti sono già stati precedentemente fissati: parodia, importanza della spazialità e concomitante crisi della temporalità, conservatività del linguaggio letterario e soprattutto necessità di istituire un livello d'analisi intermedio fra macro- e micro-struttura, che abbiamo chiamato struttura di medio raggio.

In realtà è proprio da quest'ultimo che partiremo nel tentativo di spiegare l'architettura del *Supplente*, ma, prima di iniziare il lavoro di definizione dell'architettonica dell'opera, è necessario esplicitare meglio una premessa che è rimasta parzialmente implicita nel precedente capitolo.

Abbiamo infatti detto che *Il Supplente* deve essere considerato come esordio non in senso strettamente filologico – *Il Supplente* è

³⁸ Testo greco originale consultato: *Aristotelis Physica*, recognovit brevis adnotatione critica instruxit W. D. Ross, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, E Typographeo Clarendoniano, 1950. Traduzione nostra.

il secondo libro pubblicato da Fiore, ad un anno di distanza da *Un caso di coscienza* – ma perché assume, rispetto all’opera complessiva, un valore di anticipazione e quasi di introduzione.

In realtà questa particolare posizione del *Supplente* è legata a doppio filo proprio a quel piano del “medio raggio testuale” che definisce l’opera di Fiore in maniera peculiare.

Di quel piano dunque dobbiamo, per prima cosa, interessarci.

Il medio raggio testuale: ragioni di una misura analitica

Perché nella descrizione dell’opera di Fiore la classica opposizione fra un livello macro-testuale, generale, che regge le partizioni larghe del testo e la sua composizione totale ed un livello micro-testuale, invece inteso alla strutturazione locale del testo, non è sufficiente, tanto da richiedere appunto un livello intermedio?

La risposta in parte è già presente nel riconoscimento della spazialità come mezzo di strutturazione dell’opera di Fiore, in opposizione ad un temporalità che risulta invece fortemente indebolita. Se pensiamo a due tipici approcci “temporalisti” ai fenomeni narrativi, come possono essere quello di Gérard Genette o quello di Käte Hamburger³⁹, è abbastanza facile concludere che la distinzione macro-/micro-struttura obbedisce ad un differenziazione sul piano temporale. La macro-struttura costituisce l’inquadramento temporale generale dell’opera, mentre la micro-struttura fornisce piuttosto la realizzazione locale dei momenti rilevanti per la narrazione.

Nelle architetture narrative basate soprattutto sull’asse cronologico dunque si ha sempre la possibilità di distinguere fra tempo come flusso narrativo (macrostruttura) e tempo come realizzazione di un evento particolare appartenente al flusso narrativo in questione (microstruttura)⁴⁰.

³⁹ Ci riferiamo evidentemente a due opere ben note alla critica contemporanea: *Figurés III* di Genette (Paris, Éditions du Seuil, 1972) e *Die Logik der Dichtung* della Hamburger (Stuttgart, Klett-Cotta, 1968).

⁴⁰ Ci rendiamo conto che la definizione di macro- e micro-struttura narrativa così data è

Del resto quest'opposizione binaria, che potrebbe essere riassunta come opposizione fra tempo generale e tempo particolare della narrazione, è in perfetto accordo con il modello del tempo narrativo offerto da Harald Weinrich⁴¹, un tempo in cui, è bene ricordarlo, si sviluppa l'identità del sé, dell'io soggetto della narrazione, come ci ha insegnato Paul Ricœur⁴².

La posta in gioco nel *Supplente* è proprio quella dell'identità del sé, di fatto Angelo Fiore sta revocando in dubbio la possibilità di affermare un "io" narrativo, ma, ed è questo un punto che crediamo essenziale per la poetica di Fiore, non sta mettendo in dubbio la possibilità di definire un'identità narrativa.

A differenza di quanto accade col personaggio pirandelliano, con Mattia Pascal/Adriano Meis o con Vitangelo Moscarda ad esempio, in Fiore il personaggio fulcro del romanzo, sia esso l'Attilio Forra del *Supplente*, oppure il Paolo Megna del *Lavoratore*, o il Salfi dell'*Incarico* o il Luigi Falchi di *Domanda di prestito*⁴³, è sempre perfettamente individuabile, non assistiamo ad una frantumazione della maschera, del carattere di questi.

Proprio la vicenda di Forra risulta, da questo punto di vista, esemplare: il nostro supplente va incontro ad una grave forma di spezzamento dell'io, scivolando nel delirio paranoide della schizofrenia, senza però che la situazione psicotica così messa in atto lo

strumentale al discorso che stiamo qui conducendo; tuttavia la peculiarità di una simile definizione non è tale da inficiarne la validità generale rispetto ai modelli richiamati. Sia partendo da Genette sia partendo da Hamburger è possibile arrivare facilmente all'equazione flusso generale = macrostruttura *vs.* evento particolare = microstruttura.

⁴¹ Cfr. *Tempus: besprochene und erzählte Welt*, München, Beck, 1964 (traduzione italiana di Maria Provvidenza La Valva e Paolo Rubini: *Tempus: le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino, 1978).

⁴² Cfr. soprattutto: *Temps et récit. Tome III: Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

⁴³ È in parte diverso il caso dei vari membri della famiglia Bernava nell'*Erede del Beato*, che ricevono un trattamento differente da tutti i precedenti protagonisti dell'opera di Fiore, come differente è la tecnica di scrittura dell'ultimo romanzo di Angelo Fiore.

privi della sua consistenza di centro della narrazione. Al contrario di quanto accade nel caso dei pirandelliani Vitangelo Moscarda di *Uno, nessuno e centomila*, in cui l'incapacità auto-identificativa del protagonista ne segna l'uscita di scena, e Mattia Pascal, in cui la sparizione, persino nominale, del personaggio è segnata dalla rottura di ogni possibile rete referenziale capace di permettere la relazione fra mondo e personaggio, il Forra pensato da Angelo Fiore conserva fino alla fine la sua forza auto-identificativa e la sua pienezza di relazione col mondo circostante, anzi, l'avvento delle "voci" avrà la paradossale conseguenza di migliorare e l'una e l'altra.

Verrebbe quasi da dire che Fiore sottoponga il suo personaggio ad un trattamento volutamente anti-pirandelliano: la maschera costruita dall'Agrigentino infatti è destinata a spezzarsi, mentre quella costruita dal Palermitano sembra, al contrario, rafforzarsi fino a stringere il personaggio in una sorta di inevitabilità automatica delle relazioni e dei comportamenti.

Se osserviamo più da vicino la questione, possiamo facilmente notare come la dinamica pirandelliana della maschera presenti una netta preminenza cronologica: il Vitangelo Moscarda di *Uno, nessuno e centomila* lega la perdita della capacità di auto-individuazione al fatto di morire e rinascere ad ogni istante del tempo⁴⁴, mentre Mattia Pascal narra la propria vicenda a ritroso, usando quello che è forse il più temporalizzato in assoluto dei modi narrativi, ossia il *flash-back*, un *flash-back* scandito da precise svolte temporali, ognuna delle quali definisce l'assunzione di un "nuovo" nome (Mattia Pascal, Adriano Meis, "fu" Mattia Pascal).

Al contrario, nella vicenda di Attilio Forra si fa fatica a scorgere una linea temporale in qualche modo paragonabile a quella che determina la vicenda di Mattia Pascal o quella di Vitangelo Moscarda.

⁴⁴ Cfr. L. Pirandello, *Uno, Nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, vol. I, a cura di Giovanni Macchia, con la collaborazione di Mario Costanzo, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2010¹³.

L' "identità" di Forra è salvaguardata dal suo essere relativamente indifferente alla vicenda temporale, del resto, come già abbiamo avuto modo di mostrare, la ricostruzione di una linea temporale è, nel caso di Attilio Forra⁴⁵, faticosa ed incompleta.

Qualche indicazione certo ci viene dalle date del diario che Forra compila verso la fine della seconda parte del romanzo, qualche altra da indicazioni temporali un po' meno imprecise del solito⁴⁶, che tendono a concatenare più strettamente fra di loro alcune micro-sequenze narrative in una sorta di "collana" o serie eventuale, altre ancora, infine, si possono, ma con un margine congetturale che può talora essere ampio, ricavare dalla contiguità tematica di alcuni contenuti.

La situazione tipica è però identica a quella che troviamo nel caso del passaggio dal primo al secondo *incipit* del romanzo.

Riprendendo parte di quanto abbiamo già detto a riguardo, fissiamoci su due elementi strutturali importanti: l'assenza, da una parte, di demarcazioni strutturali – come divisione in parti o fine di capitolo – fra prima e seconda "sezione" del romanzo e dall'altra la presenza di un buco temporale⁴⁷ che non viene riempito dalla narrazione successiva, con la conseguenza, apparentemente paradossale, di rendere irricostruibile la cronologia piena delle vicende di

⁴⁵ E lo sarà ancora di più nel caso di Megna, Salfi e Falchi.

⁴⁶ Come, ad esempio "la sera prima" o "la mattina dopo" (cfr. *Supplente, passim*).

⁴⁷ Ricordiamo che il narratore ci informa che l'incontro fra Forra e Leone nella scuola di P. in cui il primo prende servizio avviene "Qualche anno dopo ..." (*Supplente*, p. 109). Ancora una volta l'espedito narrativo è classico, ma, a differenza di quanto accadrebbe nel romanzo classico, dove la clausola temporale darebbe origine ad una digressione narrativa che ci permetterebbe di ricostruire la vicenda svoltasi nello iato temporale, qui l'indicazione di tempo serve solo a spezzare la narrazione in due parti. È prova di ciò il fatto che a partire da essa non si attivi alcun meccanismo di re-interpretazione (per il concetto cfr. M. E. Conte, *Condizioni di coerenza*, Alessandria, dell'Orso 1999), così non sapremo mai quando, come, perché Forra sia rientrato in città, come si siano risolte le sue relazioni a B., ecc. Rispetto ad ognuna di queste cose il lettore ha piena libertà di immaginarsi, o non immaginarsi, quel che vuole a partire dalle scarse informazioni a sua disposizione.

Forra, senza però che ciò determini una rottura nella narrazione, che anzi risulta decisamente compatta.

Ci troviamo così in una situazione di contiguità narrativa piuttosto che in presenza di una continuità, il lettore quasi non percepisce la rottura, è disposto a “scivolare” sulla clausola temporale “*Qualche anno dopo ...*” (*Supplente*, p. 109) in forza della vicinanza locale fra la pericope narrativa con cui, a distanza di tempo, ricordiamolo sempre, si introduce lo spazio cittadino di P., e quella precedente, l’ultima ambientata a B..

È proprio questo tipo di contiguità locale della narrazione a creare quelle strutture narrative a “medio raggio” di cui dicevamo, strutture il cui compito primario è proprio quello di cortocircuitare la linea temporale conservando però l’unità di carattere del personaggio. Siamo infatti indotti a non percepire, ancor prima che a non considerare, il salto temporale perché prima e dopo ci troviamo sempre nello spazio del protagonista, oltretutto in uno spazio in cui la presenza del protagonista è non solo autorizzata, per così dire, ma richiesta e necessaria come momento significativa della vicenda⁴⁸.

Del resto, in questo caso, la gradazione del passaggio spaziale è attentamente costruita dall’autore, come ci rivela la citazione della chiusa della pericope narrativa immediatamente precedente quella con cui si inizia la “parte di P.”:

Nel pomeriggio spedì all’Ufficio Anagrafe la lettera di dimissioni.
Quello stesso giorno i braccianti toglievano l’assedio⁴⁹.

⁴⁸ Alla luce di quanto stiamo dicendo, diventa ancor più interessante la dinamica narrativa di *Domanda di prestito*, l’esito forse più estremo della produzione di Fiore, in cui ad essere revocato in dubbio è proprio il diritto del protagonista ad occupare uno spazio.

⁴⁹ Secondo un modulo presente in tutta la prosa di Fiore, notiamo qui all’opera un riferimento indiretto ma preciso all’effettiva realtà politica siciliana; qui si tratta delle dure lotte agrarie che segnarono la vita sicula a partire dalla fine degli anni quaranta e per tutti gli anni cinquanta, lotte che hanno il loro episodio culminante nella strage di Portella delle Ginestre del 1 maggio 1947.

La Camelli, presa d'ammirazione per il capo delle guardie municipali, si recava tutti i pomeriggi nell'ufficio di lui, indossò l'abito di velluto, e calzava le scarpette di copale (*sic*). (*Il Supplente*, p. 109)

Tre sono i fatti essenziali di questa chiusa: la rescissione del legame con l'Ufficio Anagrafe del Comune di P., quindi il venir meno della ragione per cui Forra era uscito da P. per venire a B.⁵⁰; il venir meno dell'assedio, quindi il verificarsi della possibilità effettiva di lasciare B.; l'interesse erotico della Camelli, ossia di colei che Forra aveva identificato come compagna necessaria, per il capo delle guardie municipali, che, oltre ad essere un'ennesima riprova del disinteresse di questa per Forra, è addirittura innamoramento per l'agente che, presumibilmente, rende possibile il verificarsi delle condizioni d'uscita dal paese.

Questa chiusa evidentemente premette ad un abbandono dello spazio di B. da parte di Forra e ci prepara così alla situazione che effettivamente si verifica qui, ossia l'incontro col protagonista in tutt'altro luogo.

Il meccanismo di "medio raggio" è così perfettamente attivato: contiguità delle pericopi narrative sulla linea diegetica del romanzo, presenza del personaggio principale in entrambe le pericopi, richiamo tematico per cui la seconda pericope realizza l'implicito del racconto della prima.

Sebbene quella analizzata sia una situazione prototipica, come tale abbastanza rara nel resto dell'opera, tuttavia questo peculiare tipo di meccanismo narratologico è quello che più opera nel

⁵⁰ Forra, come ci viene detto all'inizio del *Supplente*, era venuto a B. per tentare: *"Un nuovo esordio; un tentativo; doveva ancora risolvere se, finita la licenza, sarebbe tornato nell'ufficio in cui prestava servizio, o se sarebbe rimasto. Non aveva resistito al desiderio di tentare una strada nuova ..."* (*Supplente*, p. 5). Alla fine della "parte di B." Forra decide di iniziare la nuova vita di supplente, decide cioè di rimanere non nel luogo fisico del paese, ma in quello, sociale e "spirituale", dell'insegnamento. Viene così meno la ragione della permanenza nell'"esilio" di B.

Supplente, e nei romanzi della triade, al fine di mantenere congiunta la narrazione e stabili i caratteri dei personaggi.

È chiaro che si tratta di un meccanismo non temporale, che si incunea fra i due livelli cronologici che, come dicevamo, trovano la loro realizzazione nella macro- e nella micro-struttura, con lo scopo di sabotare soprattutto il livello alto, di flusso, macro-strutturale del romanzo.

Il “sabotaggio” così compiuto obbedisce ad una logica radicalmente mimetica, in cui la rappresentazione rinuncia all’impalcatura cronologica generale perché introduce abusivamente un senso che la vicenda rappresentata non ha. Ma è, a questo punto, doveroso vedere come il meccanismo del medio raggio funzioni nella costruzione della storia e nel trattamento dei personaggi.

Il Supplente 1: interno ed esterno come fulcro narrativo

Come è dunque strutturato *Il Supplente*? Già si è detto che il libro obbedisce ad una struttura di ripartizione spaziale che è antichissima: la ripartizione interno/esterno, dentro/fuori⁵¹.

Questo tipo di struttura è giocata in maniera duplice da Fiore: tipicamente, e secondo i moduli della narrazione “sacra”, che sono sempre presenti nella produzione dell’Autore, in maniera particolare nell’*Erede del Beato* e nel *Supplente*⁵², abbiamo un passaggio all’esterno che prelude ad un rientro in città del protagonista, solo che l’ordine miticamente attribuito a questo movimento di uscita/soggiorno all’esterno/rientro risulta, nel romanzo di Fiore, totalmente parodizzato.

Solitamente all’uscita corrisponde la ricerca, e la successiva acquisizione, di uno stato d’integrità morale che consente la conoscenza

⁵¹ Quanto questo tipo di struttura sia tipico della narrazione fin dai tempi più antichi, si può veder in: Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire: introduction à l’archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1981.

⁵² Presenza che, come già accennavamo, non è uno degli ultimi elementi di fraintendimento nella corretta valutazione dell’opera di Fiore.

di una “verità” la quale sarà, a sua volta, oggetto dell’annunciazione che il protagonista ne farà una volta riammesso nello spazio “cittadino” da cui si era precedentemente isolato.

È insomma il tipico meccanismo dell’annuncio in cui sono coinvolti il messia, l’angelo ed ancora l’eroe del romanzo borghese sette/ottocentesco⁵³.

Nel *Supplente* però il rientro all’interno dello spazio cittadino prelude all’ingresso delle voci nella vita di Forra, vale a dire che il primo movimento di passaggio dall’esterno all’interno, coincide con un secondo movimento dello stesso tipo, quello per cui la dimensione della follia da privata, nascostamente interiore del personaggio, si trasforma in aperta e pubblica, capace anzi, come vedremo nel terzo capitolo, di fungere da movente delle azioni che nel mondo “reale” si compiono.

Questo secondo passaggio complica le cose, istituendo una dinamica spaziale complessa, che è metaforicamente rappresentata in un breve episodio in cui sono coinvolti ancora una volta Forra e Leone all’inizio della seconda parte del *Supplente*. All’uscita da scuola i due si avviano verso casa insieme, lungo una via scelta da Forra, che dovrebbe essere una scorciatoia, ma che presto si rivela essere una strada particolarmente tortuosa, disorientante, lungo la quale Leone

⁵³ Gli esempi sono moltissimi: vengono subito in mente il Robinson di De Foe o il Gulliver di Swift, con cui potrebbe fare il paio la voce narrante di *Treasure Island* di Stevenson, o il Jean Valjant dei *Miserables*, i quali tutti acquisiscono e riportano una verità morale appresa all’esterno entro il mondo sociale da cui sono partiti, o da cui sono stati esclusi, e in cui, con maggior o minor paradossalità, finiscono col reintegrarsi. In un quadro italiano, questa è la stessa misura che, nell’ultima pagina dei *Promessi Sposi*, Renzo Tramaglino dà alla sua vicenda personale, quando, ormai padre e sposo felice, può raccontare, attorno al focolare domestico del piccolo borgo natio, in cui è legittimamente tornato, la morale delle vicende vissute nel corso delle sue peregrinazioni milanesi. Ma forse si dovrebbe dire che questo è anche il senso della storia paradossale di Tristram Shandy, archetipo del personaggio moderno, che, dall’esterno assoluto di una non nascita, porta all’interno del mondo il senso delle sue opinioni e della sua “vita”.

parla e Forra funge da guida, almeno sin tanto che il primo, ormai attanagliato dal panico, non perde la testa decidendo di tornare indietro verso la scuola⁵⁴.

Fiore descrive la percezione di Leone come segue:

Leone tacque, sbigottito: un giuoco stancante, un labirinto simbolico, quello, in cui s'erano smarriti o in cui Forra lo aveva attirato. Andava svelto, la spinta all'indietro, gli occhi in aria, come per non contare le voltate. Forra sudava un tantino, essendosi accorto del proprio errore; infatti, allorché giungevano in prossimità della piazza donde si dipartivano le vie per le abitazioni di lui e di Leone, egli imboccava l'ennesima traversa, parallela alla piazza. Leone si lasciava guidare rassegnatamente. (*Il Supplente*, p. 115);

la paura di Leone diventa vieppiù parossistica, fino a non poter più essere trattenuta:

Tutt'a un tratto, alla penultima (*scil.* svolta), Leone perdette la testa: lo aveva preso la paura ed era impermalito. Si fermò, come folgorato da un improvviso ritorno della memoria: "Dov'è la mia borsa?" esclamò. Neppure esitò a dire: "Debbo tornare a scuola: ho dimenticato la borsa". Scomparve alla svolta, una di quelle già fatte; senza dubbio tornava alla via diritta, cercando il perduto orientamento. (*Il Supplente*, pp. 115 – 116)

Il breve episodio che Fiore colloca all'inizio della "parte di P." assume un rilievo sia narrativo sia meta-narrativo.

Narrativamente, l'episodio che coinvolge Leone, l'unico personaggio di tutto il romanzo che faccia da ponte fra prima e seconda parte del romanzo, è una chiave di lettura/reinterpretazione e sviluppo della storia; metanarratologicamente, l'episodio è la metafora del delirio di Forra, quel delirio che scompagnerà lo spazio politico abitato dal Forra percorrendolo lungo le direttrici nascoste, ma rive-

⁵⁴ Cfr. *Il Supplente*, pp. 114-116.

latrici, di una pazzia personale in cui però si riflette la reale struttura di potere del mondo effettivo⁵⁵.

Lasciando per il momento da parte il livello metanarrativo, e concentrandoci invece sul livello propriamente narrativo, dobbiamo specificare perché intendiamo quest'episodio come chiave sia di lettura/reinterpretazione che come motivo di sviluppo della storia.

Volente o nolente – ma in realtà il livello della volontà non è, significativamente, mai in gioco nell'opera di Fiore – Forra attira Leone in una trappola spaziale, da cui egli non riesce ad uscire⁵⁶. Leone è però anche il personaggio che nella prima parte del romanzo aveva autorizzato la presenza di Forra a B., è dunque colui che aveva reso possibile quello che potremmo definire l'avvento di Forra a B.

Ora il fatto che sia questo personaggio, centrale per la stessa vita di Forra a B., ad essere attirato nella rete labirintica dello spazio di P., segnata anzitutto dal delirio fisico di un Forra ormai privo anche del più elementare orientamento, autorizza a rivedere tutta la vicenda di B. come preparatoria dell'avvento della pazzia di Forra. Anche i fatti di B. andranno interpretati alla luce della perdita di orientamento con cui si apre la “parte di P.”, venendo così a loro volta iscritti all'interno di quella coalescenza fra spazio intimo della follia e spazio pubblico del politico sociale.

Questa re-interpretazione ci permette anzitutto di comprendere meglio la funzione di alcune figure, appartenenti allo spazio di B., che sembravano muoversi sul limite di un'accentuazione grottesca tale da essere trattenuta a stento al di qua del reale, come la Camelli o Grippa.

⁵⁵ Secondo quel discorso di marca deleuziana che porteremo a compimento nel terzo capitolo.

⁵⁶ Si noti che il testo parla del panico di Leone e del conseguente suo tentativo di ritrovare l'orientamento, ma, significativamente, non dice nulla sull'effettiva riuscita di questo tentativo.

Ma, oltre a ciò, ci consente di rileggere in filigrana il percorso che Forra compie a B., permettendoci di trovare nella perdita di orientamento propria del delirio la chiave di volta che unisce il senso di fallimento del soggiorno di Forra a B. con l'impressione, presentata e definita soprattutto attraverso le parole ed i discorsi di Tambri, che questo soggiorno abbia un senso nella misura in cui si renda necessario all'assunzione di un compito cui solo Forra può essere pari.

Questa chiave di volta è simultaneamente anche il motore della seconda parte, in cui la dinamica del passaggio dall'esterno all'interno si ripete nel senso di un dis-velamento della struttura del mondo nella pazzia del protagonista.

Il fatto dunque che sia proprio Leone il primo personaggio invischiato nella struttura del delirio è, ancora una volta, rivelatore delle relazioni che Forra ha tenuto a B. e terrà a P. con gli altri personaggi, che si dispongono tutti sulla soglia della psicosi che si manifesta in Forra secondo una linea di fascinazione o di resistenza verso la "pazzia" del personaggio principale; ma sono queste considerazioni che ci riportano ancora una volta alla struttura del romanzo, alla struttura della storia ed alla costruzione dei personaggi.

Il Supplente 2: storia e personaggi

Romanzo senza capitoli⁵⁷, ridotto ad una serie di micro-sequenze che si susseguono, spesso senza connessione temporale ma, come abbiamo detto, solo per contiguità, ed abitato da personaggi piatti, monodimensionali che si negano ad uno sviluppo della dimensione del sé, *Il Supplente* si costruisce tutto in termini di relazioni e funzioni.

Se cerchiamo di guardare più da vicino di quanto si sia fin qui fatto la "storia" del *Supplente*, dobbiamo anzitutto notare come fra

⁵⁷ Come sono tutti i romanzi di Fiore, ad esclusione dell'*Erede del Beato* che, anche per l'introduzione di una classica suddivisione in capitoli, si distacca nettamente dalla precedente produzione. Del resto, il ritorno alla struttura in capitoli è un evidente segno della reintroduzione di un asse cronologico nell'ultimo romanzo di Fiore.

prima e seconda parte del romanzo la rottura sia netta, non solo, con l'esclusione di Leone⁵⁸, ponte strutturalmente efficace fra le due parti dell'opera, nessun personaggio ricorre in entrambe, ma addirittura le vicende di B. restano a B. e quelle di P. non hanno niente a che vedere col piccolo paese di provincia in cui Forra inizia la sua carriera. La segregazione spaziale all'opera nel *Supplente* è quindi assoluta.

Dunque il modello proustiano di cui avevamo parlato in relazione allo sviluppo localistico della narrazione viene portato alla sua dissoluzione proprio per mezzo dell'esaltazione dell'asse locale a scapito di quello temporale.

Nella *Recherche* i personaggi ritornano continuamente, si inseguono attraverso luoghi ognuno dei quali rappresenta un preciso momento di sviluppo della loro storia personale; è la saga dei personaggi, il loro "perdere" e "ritrovare" tempo che unisce in un'unica storia Balbec, Combray, Parigi, Venezia ed il salotto della duchessa di Guermantes.

Fiore probabilmente riparte da quest'architettura, ma ne inceppa apposta il senso con una mossa semplice e foriera di conseguenze: legare ad ogni luogo storie e personaggi propri, che esistono solo lì e non escono da quel luogo.

Ma Fiore spinge la cosa ancora più in là: il meccanismo della località travolge anche il protagonista della narrazione, che appare differente a seconda del posto che di volta in volta occupa. Anche

⁵⁸ Anche nel caso di Leone però viene rimarcata la distanza: poco prima della loro passeggiata Forra offre al collega una sigaretta, che Leone rifiuta adducendo di non aver mai fumato, ma: "Sentì lo sguardo dell'altro e domandò: 'Fumavo laggiù?'. Forra fece cenno di sì. Leone ammutolì; ma non sembrava sconcertato" (*Supplente*, p. 114). Leone dunque cambia la sua consistenza storica a seconda dello spazio occupato, senza però che ciò provochi in e per lui uno sconcerto. Il cambiamento nel racconto personale è quasi doveroso in un personaggio di cui, a più riprese, viene sottolineata l'ambiguità, un'ambiguità che va messa in relazione col fatto che Leone sia l'unico a muoversi fra P. e B. (alla fine del romanzo Leone prenderà momentaneo congedo annunciando: "Stasera parto per B..." (*Supplente*, p. 205)).

per il protagonista, che espleta fin dal titolo una sorta di funzione eponima, in forza di cui tiene insieme la narrazione intera, il tempo si esaurisce all'interno del luogo.

Trovarsi in un altro luogo significa dunque anche ritrovarsi in un altro tempo: Fiore dice che l'incontro di Forra con Leone avviene a P. dopo "alcuni anni", avrebbe però anche potuto dire "il giorno dopo" o addirittura "ieri" tanto è forte la totale mancanza di relazione fra il tempo di B. e quello di P.

L'unica cosa che l'autore può fare per conservare la spezzatura così ottenuta, ricongiungendone però, secondo quel meccanismo del medio raggio testuale di cui, in realtà, stiamo ancora parlando, i diversi corni in una narrazione unica, è attivare una reinterpretazione degli eventi per mezzo di un personaggio funzione capace di muoversi fra i differenti spazi adeguandosi al tempo, ed alla storia, che in ognuno di essi si esplica. È appunto questo il lavoro che svolge Leone.

Leone, che è a sua volta un "supplente", un "facente funzioni"⁵⁹, appare anche come sostituto di una funzione temporale della narrazione che permette di ricongiungere le due parti del romanzo, non però nel senso di uno sviluppo "storico" della vicenda di Forra, ma in quello, di cui già abbiamo parlato, della reinterpretazione degli eventi dello spazio di B. secondo le specifiche che si ricavano da quello di P.

È tramite questo processo re-interpretativo attivato da Leone che noi possiamo intendere la figura del protagonista, Attilio Forra, come unica e spezzata ad un unico tempo, comprendendone appieno la funzione di "generatore di spazialità", per così dire.

Chi è, infatti, Attilio Forra?

⁵⁹ La funzione sostitutiva di Leone è immediatamente sottolineata già a partire dalla prima presentazione del personaggio: "*L'albergatore gli diede l'indirizzo di Leone, colui che fungeva da preside ...*" (*Supplente*, p. 6).

Anche questa domanda, che nel romanzo classico riceverebbe una risposta approfondita e soddisfacente, ci mette nell'imbarazzo più pieno e totale.

Non avendo alcun dato psicologico a nostra disposizione e limitandoci ai soli fatti, dovremmo dire semplicemente: un ex impiegato di anagrafe, che intraprende la carriera dell'insegnamento, è tormentato da un oscuro senso di fallimento e finisce col sentire voci inesistenti e con l'immaginare personaggi che animano un delirio psicotico.

Tuttavia, ancora una volta, come nel caso della ricostruzione della trama, la risposta è insoddisfacente.

In realtà Attilio Forra è colui che occupa il centro dello spazio narrativo ed attorno a cui i personaggi ruotano, è cioè la ragione del costituirsi delle relazioni che effettivamente caratterizzano i due differenti spazi del *Supplente*.

A B. attorno a Forra si costruisce anzitutto l'opposizione fra lo spazio interno del Circolo dei signori, in cui il protagonista impone la sua presenza e la sua visione del mondo, e lo spazio esterno – paese, scuola, campagna – in cui sono soprattutto la Camelli e Grippa a trionfare.

È sulla scorta di questa divisione che si sviluppa la narrazione delle vicende di B., in cui significativamente incontriamo alcuni personaggi o solo all'esterno del Circolo, come la Camelli, collega di Forra e simbolo del fascino erotico della politica, o solo all'interno del Circolo, come Tambri, che, come appare chiaro dalla discussione di questi col dottor Bozzi, rappresenta in quel luogo la coscienza critica del fuori casta⁶⁰.

⁶⁰ Cfr. *Supplente*, pp. 21 – 23. In queste pagine, in cui assistiamo alla disputa Tambri/Bozzi, con una netta prevalenza del Bozzi, è in discussione un argomento apertamente economico, quello relativo all'aumento del grano e dei farinacei prodotto dalla politica di aggioaggio dei produttori agricoli. Con una sensibilità "socio-politica" veramente raffinata, Fiore porta allo scontro due fuori casta, né Tambri né Bozzi infatti sono latifondisti, come lo sono invece i "signori" del Circolo di B., ma, mentre

Anche Bozzi, che concederà a Forra una seconda legittimità di soggiorno, quella di tipo culturale⁶¹, appartiene al Circolo, così come al Circolo appartengono il Pretore del luogo, che osserva Forra con la “benignità” distaccata del rappresentante dell’ordine che ha compreso come il supplente non sia capace di minare l’ordine stesso e, perciò, non costituisca un pericolo.

Al Circolo appartengono anche tutti quei personaggi che, verso il finale della parte di B., si lanceranno nell’inutile impresa di cercare una moglie per Forra, un supplente spiantato, indebitato ed incapace di vantare i mezzi o lo stigma sociale necessari alla conclusione di un matrimonio “utile” secondo i rigidi criteri della chiusa società di B.

Dentro e fuori dal Circolo invece si muovono Leone, che conferma così la sua funzione di *très d’union* fra diversi spazi, e Grippa. La figura di Grippa ci appare fin da subito reduplicata grazie all’accostamento con Luna. La reduplicazione obbedisce ai moduli tipici dell’opposizione: Grippa piccolo, minuto, sovraeccitato, iperattivo, Luna alto, ben piantato, lento e torbido; il primo sempre in faccende, il secondo solo preoccupato di nascondere la sua propria pigrizia.

Mentre Luna, il doppio negativo e “vuoto” di Grippa trova immediatamente nel Circolo il suo luogo, nel caso di Grippa sarà proprio Forra a deciderne l’inappartenenza allo spazio interno del Circolo

Tambri rappresenta il tipico esponente di una classe “nuova”, ossia la piccola borghesia del terziario e dei servizi, Bozzi è invece il rappresentante decaduto della vecchia classe dei produttori agricoli. Lo scontro sull’ingiustizia produttiva, che vede il rappresentante del vecchio mondo marchiare ed escludere quello del nuovo in ragione della non appartenenza del primo alla classe dei produttori, viene condotto dunque fra due personaggi che con la reale produzione della ricchezza agricola hanno solo un rapporto indiretto.

⁶¹ Ma è una legittimità paradossale. Forse sarebbe più corretto dire che quello di Bozzi, illegittimo predecessore di Forra nell’insegnamento dell’inglese presso il ginnasio di B., sia piuttosto il riconoscimento di chi ha già cercato, fallendo, un nuovo inizio altrove (Bozzi è stato in America) verso chi sta compiendo la stessa strada e, a sua volta fallendo, è ugualmente destinato a ritornare nel luogo natale.

per decretarne invece la natura assolutamente esterna attraverso l'identificazione di Grippa con Priapo⁶².

È quindi Forra, in una maniera paradossale che suscita il disgusto di Luna, la metà “vuota” di Grippa e l'angustia di Tambri, voce della coscienza del Circolo e di B., ad ascrivere Grippa allo spazio esterno del paese.

Uno spazio, quest'ultimo, che è al contempo spazio dell'erotico e del politico. Qui, all'esterno del Circolo, Forra cerca alleati, non trovandone, se non di inadeguati come l'alunno Palumbo, che dovrebbe riferire a Forra voci, pettegolezzi, fatti e procurargli inoltre anche studentesse cui dare ripetizioni private, e cerca relazioni erotiche, rimediando però prima il rifiuto della cugina Agatina, quindi un'accusa di molestia sessuale da parte di un'alunna.

Lo spazio esterno è letteralmente dominato dalla figura, potente e delirante, della Camelli. Insegnante, nominata, come Forra, ma ancor più tardi di questi, alla scuola di B., ci appare la prima volta di spalle, in segreteria, mentre prende servizio⁶³.

A presentarla a Forra, che proverà per lei un sentimento erotico improvviso⁶⁴, sempre costantemente frustrato, è Agatina, la cugina di Forra, immediatamente soggiogata dal personaggio.

La Camelli del *Supplente* è un personaggio limite, la cui natura grottesca traspare già dal racconto, decisamente “fuori taglia”, che la professoressa fa di se stessa, mettendosi risolutamente al centro di tutte le vicende politiche italiane più importanti del secondo dopoguerra. A sentire lei, è la stessa Camelli a mettere in contatto i circoli antifascisti con gli alleati appena entrati a Roma, è sempre lei a

⁶² I due momenti che segnano la relazione fra Forra e Grippa sono alle pagine 55-56 e 75-77 del *Supplente*; a pagina 76 Zappulla, studente universitario e figlio di un maggiorente del Circolo, ci informa che: “*Secondo Forra Grippa è Priapo; il Priapo di questo luogo; e la gente si è invasata, ed è presa dalla voglia di ruzzare e di fornicare*”.

⁶³ Cfr. *Supplente* pp. 29 – 37.

⁶⁴ Cfr. *Supplente* p. 29.

consigliare i partiti di sinistra e, addirittura, a suggerire di rovesciare la monarchia a favore della creazione di una repubblica⁶⁵.

Il tono indiscutibilmente delirante delle dichiarazioni del personaggio non solo non la ostacola, ma anzi ne conferma il carisma che si dimostra nella capacità della Camelli di inserirsi in ogni aspetto della vita sociale di B., consigliando, persuadendo, riunendo, muovendo, accostandosi, con fare suadente di corteggiatrice, ad ogni uomo che detenga un potere, reale o simbolico. L'opera della Camelli però non ha alcuno scopo, non persegue nessuna riuscita e, infatti, non giunge ad alcun risultato.

La Camelli è dunque il personaggio in cui trova perfetta espressione la caoticità di uno spazio esterno che non ha più alcuna relazione con lo spazio interno del Circolo, che ha ormai esaurito la sua funzione significativa.

Con la Camelli dunque la distinzione fra interno ed esterno assume il tono radicale dell'incomunicabilità fra lo spazio caotico e delirante, del politico e del vitale, e lo spazio fisso dell'interno ormai incapace di semantizzare un esterno impossibile da comprendere.

Nello spazio di P. si ripresenta la stessa dinamica, solo con una variazione importante: qui lo spazio interno è quello della psiche di Forra, è l'insieme delle voci cui il protagonista nel corso della narrazione darà corpo, a partire da Alberto, la figura del satiro, stupratore incestuoso e pedofilo da cui prende origine la galleria delle figure del delirio del supplente.

Alberto è circondato da varie altre presenze: la contadina/madre, con cui si congiunge secondo i termini di una caricaturale ierogamia⁶⁶, alla quale non sembra essere del tutto estranea l'impressione di un

⁶⁵ Cfr. *Supplente* pp. 44 – 45, in cui la Camelli pubblicamente, sulla piazza di B. dichiara: *“L'Italia odierna si deve a me ... io l'ho partorita ... ho contribuito a farla con i grandi politici, con i capi partito: Togliatti, Bonomi, Parri. Ho consigliato e raccomandato a quegli uomini di rovesciare la monarchia; sostenni e sostengo la necessità di fare dell'Italia una repubblica operosa”*.

⁶⁶ Cfr. *Supplente*, pp. 168 – 170. L'impressione di valore parodicamente sacrale dell'unione fra Alberto e la madre/contadina è ulteriormente confermata dal fatto che essa si svolga in presenza del Vescovo.

certo portato magico forse non del tutto ignoto alla cultura di riferimento di Angelo Fiore⁶⁷; la moglie, che, nel circo allucinatorio degli “invisibili”⁶⁸, viene destinata alla parte di vittima; infine la sorella, maestra ed interprete, che mantiene i rapporti con lo stesso Forra.

A queste immagini si aggiungono quella del Vescovo che assiste agli spettacoli inscenati dal terzetto Alberto, madre/contadina e sorella e che metterà alle corde Forra stesso nel primo contatto scoperto che questi terrà con le voci⁶⁹, e, successivamente, quella del padre di Alberto, il signor Gino, la peggiore fra le allucinazioni di Forra.

La presenza di Gino, il padre sodomita e violentatore, sottoposto a stupro dal figlio Alberto, immagine quasi prototipica del padre *jouis-sieur* di lacaniana memoria⁷⁰, può apparire solo nel momento in cui Forra stesso accetta una sorta di ontologica *diminutio capitis*, facendosi interlocutore delle voci prodotte dalla sua stessa immaginazione e, quindi, attribuendo a quelle una *quidditas* esistenziale che sottrae alla sua stessa integrità psichica.

Del resto il senso della disputa con l’immaginario prelatò era proprio quello di rilevare l’impossibilità per Forra di eludere la presenza delle voci, e la conseguente necessità che obbliga Attilio a non essere vivo in nessuno dei due mondi, non potendo Forra appartenere a quello delle sue allucinazioni, ma neppure a quello di un reale la cui natura terribilmente fantastica gli appare ormai pienamente chiara⁷¹.

⁶⁷ Il riferimento va sempre al classico *Sud e Magia* di Ernesto De Martino; ma forse, anche considerando la differenza esistente fra le condizioni della Sicilia e quelle del resto del meridione italiano, oggetto, quest’ultimo, dell’analisi di De Martino, non sarà il caso di dimenticare l’opera di quel grande raccoglitore del folklore, dei costumi e della lingua sicula che fu Giuseppe Pitré.

⁶⁸ È questo il nome che Forra dà inizialmente alle voci che lo attanagliano, che vengono chiamate così per la prima volta all’inizio della pericope di p. 146 (“*Gli invisibili non davano tregua a Forra nemmeno al caffè...*” (*Supplente*, p. 166)).

⁶⁹ Cfr. *Supplente*, pp. 183 – 186.

⁷⁰ Cfr. Jacques Lacan, *Séminaire III, Les psychoses, 1955 – 1956*, Éditions du Seuil, 1981.

⁷¹ Dice il Vescovo (*Supplente*, p. 184): “*Il signor Forra ci odia ... ha una cura eccessiva della salute dell’anima. Noi gli sembriamo cinici, ripugnanti. Che si avvezzi a considerarci amabili;*

Attilio Forra a questo punto si trasforma pienamente in ciò in cui, fin dall'inizio a B., era destinato a trasformarsi: una soglia fra il mondo reale e la sua più vera essenza, che consiste nella violenta assurdità delle relazioni da cui la socialità politica dell'umano è prioritariamente determinata.

Il sadismo di maniera delle allucinazioni di Forra va infatti interpretato non come un indulgere di Fiore al gusto piccante, ma purgato, di una certa pornografia letteraria, o, peggio, come una sorta di meccanica citazione "scolastica" frutto di un provincialismo attardato dell'autore⁷².

L'esibizione di temi e personaggi sadiani⁷³ ha infatti qui una precisa funzione: Fiore, passando attraverso la violenza di Sade, scopre nell'assurdo il tramite essenziale del nesso violenza/piacere/vita descritto dall'aristocratico settecentesco. Alla base del vivere vi è dunque proprio la vuotezza di quell'assurdità che nella depravazione violenta del delirio si esplica in maniera sommamente chiara. L'insignificabilità dell'allucinazione è la faccia vera del mondo. Sono le stesse figure del delirio a svelarlo, come avviene nella scena rappresentata da Gino assieme al suo compare Silvio in cui i due inscenano una parodia del rapporto fra Dio (Gino) e l'uomo (Silvio)⁷⁴.

che si affezzioni a noi. Non capisce che soltanto noi esistiamo, che a noi deve rivolgersi, a noi avvicinarsi; anche se non potrà partecipare alla nostra vita". È questa la conclusione della disputa fra Forra ed il Vescovo, o per meglio dire è questa la condanna terribile che ne scaturisce. Fiore nota come: *"La polemica con Sua Eccellenza estenuò Forra; questi temeva la profondità dei ragionamenti del vescovo ..."* (*Supplente*, pp. 184 – 185).

⁷² Provincialismo che, a dispetto della biografia di Fiore stesso, è del tutto assente nella sua opera.

⁷³ Ci sembra, sia per il tipo di rapporti cui accenna Fiore, sia per la presenza di un alto prelato cattolico, abbastanza evidente il richiamo inter-testuale alle *Cent Vingt Journées de Sodome* del de Sade.

⁷⁴ Cfr. *Supplente*, pp. 221 – 224. Silvio, il "commerciante pederasta" (*Supplente*, p. 221), appartiene al novero delle figure che si aggiungono al delirio di Forra, alcune delle quali, come Rita o Suor Brigida (*Supplente*, p. 219), sono di puro contorno.

E che così fosse lo svelano le vicende dello spazio esterno di P., tutte disposte, come in una sorta di raggiera chiusa e perfetta, intorno a questo fulcro nullificante.

È anzitutto il *refrain* della lettera di presentazione che Colonna chiede a Forra di scrivergli, lettera sempre sbagliata, impossibile, che non potrà mai trovare la sua giusta forma, a svelare come le opere del vivere siano un'inutile fatica di Sisifo, che trova un senso solo nell'uso strumentale che ne fanno gli uomini – a Colonna la lettera alla fine servirà solo per allontanare da sé il risentimento per il fallimento spostandolo su Forra⁷⁵ – a loro propria giustificazione.

Tutto si fa così infinito, nella speranza che l'inconcludibilità delle cose rimandi lo svelamento della loro assurdità, come accade con la traduzione dell'articolo che Leone ha scritto nella speranza che possa interessare Venzone, regista emigrato in America da B., dove ancora risiede una sorella definitivamente dimenticata⁷⁶.

Inani sono anche i rapporti economici⁷⁷, e soprattutto quelli sociali che si costruiscono all'interno della famiglia e delle reti di potere.

Esemplari, a questo riguardo, sono le vicende di Oreste Flavio, il Divo, amico di vecchia data di Attilio, e quella familiare di Forra stesso.

Oreste, esponente tipico di una forma di sottopotere politico diffusa e ben nota nell'Italia degli anni dai cinquanta agli ottanta del Novecento, vive una parabola discendente esemplare dell'inutilità stessa dell'ambizione politica.

⁷⁵ Cfr. *Supplente*, p. 197: “Una di quelle sere gli parve di udire la voce effeminata del Colonna. ‘Non mi hai voluto aiutare; io ho perduto una bella occasione per colpa tua’ questi diceva. Forra si voltò: Colonna era scomparso.” Si noti come, nelle battute finali del romanzo, il confine fra reale e delirio sia ormai venuto meno, con un continuo interscambio di personaggi che passano dal mondo reale all'allucinazione e viceversa, come vedremo nel terzo capitolo.

⁷⁶ A proposito di quest'articolo, lo stesso Forra capisce che: “... Leone sarebbe ritornato chi sa quante volte, che anche quel lavoro non avrebbe avuto mai fine.” (*Supplente*, p. 206).

⁷⁷ Cfr. riguardo a ciò tutta la questione del prestito contratto ante guerra, e mai risarcito, con la Banca Ericina, che viene ricordato a Forra da Badami, suo antico collega presso l'anagrafe di P., e agente di quella Banca (cfr. *Supplente* pp. 206 – 208).

Sostanzialmente incapace di ogni attività, sostenuto politicamente dal cognato, tenterà un fidanzamento poi fallito, seguendo le alterne vicende politiche del cognato stesso prima avrà poi perderà, in concomitanza con la morte del padre giudice, un posto presso l'assessorato ai lavori pubblici. Tornerà per poco tempo sulla breccia, quando il marito della sorella, Montagna, sarà eletto deputato, lavorando presso un importante studio avvocatizio di P., ma alla morte di questi, la sua discesa sarà sempre più tragica.

Ridotto a vivere con la madre, alla morte di questa sarà costretto ad una vita parassitaria, passata fra i vari caffè di P., in caccia di un improbabile cliente, venendo mantenuto dalla zia che ne permette solo la stretta sussistenza.

È questo, come vedremo nel prossimo capitolo, il personaggio che, in un disperato soprassalto, si farà agente inconsapevole del delirio paranoideo di Forra, segnando il crollo definitivo della distinzione fra realtà e follia che definisce il senso del *Supplente*.

Allo sfacelo, politico e familiare dei Flavio e di Oreste in particolare, fa da contrappeso quello di Forra stesso, col suicidio del fratello Carlo a Milano, oberato dai debiti contratti per mantenere una famiglia clandestina frutto della sua bigamia, la successiva scoperta dei problemi del fratello Vincenzo, implicato in affari poco chiari a Torino, e da ultimo il contrasto violento fra il padre e la madre, che giunge addirittura alla violenza domestica.

È significativamente la sola sorella di Attilio, Bettina Forra, a giovare del matrimonio⁷⁸, eppure anche la felicità di Bettina, testimone del triplo fallimento familiare dei genitori⁷⁹, dell'amica Luisa⁸⁰ e dei Fornaro⁸¹, sembra illusoria, addirittura vampiresca, accompa-

⁷⁸ Cfr. *Supplente*, p. 232: "*Bettina vantava ed esaltava il suo matrimonio, parlava addirittura di felicità; s'era rimessa in salute, l'incomodo ai bronchi era scomparso.*".

⁷⁹ Cfr. *Supplente*, pp. 227 – 230.

⁸⁰ Cfr. *Supplente*, pp. 232 – 236.

⁸¹ Cfr. *Supplente*, pp. 158 – 160. La conoscenza ai bagni di mare della famiglia Fornaro è strettamente connessa con l'emergenza delle voci, del resto il comportamento fra i

gnata com'è dal bisogno che Bettina ha della disgrazia altrui per affermare la sua stessa serenità.

Il ribaltamento è quindi completamente avvenuto: non importa che Forra abbia preso coscienza della sua follia, importa che il mondo sia incapace di riconoscerla⁸² e ne venga perciò travolto, chiudendo così, in maniera definitiva ed apocalittica, la dinamica degli spazi e delle relazioni che siamo venuti fin qui analizzando.

Breve conclusione: il Supplente come struttura "barocca".

Crediamo sia ormai evidente che l'intento principale della struttura di medio raggio testuale sia proprio quello di ridurre i personaggi del romanzo a semplici funzioni, attraverso cui si determinano le vicende della "storia", ma solo ed esclusivamente nella misura in cui tali vicende altro non sono se non le relazioni stabilite attraverso i personaggi funzione.

Non c'è propriamente una storia di Forra, perché ad essere in realtà rilevante è la vicenda di disvelamento della struttura delirante del reale che la pazzia di Forra mette in atto.

Attilio Forra, come dimostra l'accettazione da parte sua di un colloquio paritario con le voci, è una voce fra le altre, certo, la voce principale, quella che gioca la funzione di soglia perturbante attraverso cui passa la rivelazione contenuta nelle pagine di Fiore, ma pur sempre solo una voce, esattamente come lo sono tutti gli altri personaggi, appartenenti o meno che siano allo spazio del delirio.

due coniugi Fornaro, la Maione ed appunto lo stesso Fornaro, pare ispirato ad un modulo comunicativo tipico della schizofrenia, quello cioè per cui si agisce in maniera diametralmente opposta a quel che si dice. La scena descritta da Fiore a pp. 159 – 160, in cui la moglie cercando di evitare, a parole, che il marito si accorga d'essersi macchiato i pantaloni, persegue proprio lo scopo che dice di voler evitare, rappresenta un caso paradigmatico di *double bind* (cfr. Paul Waltzavik, Janet Beavin Bavelas, Don D. Jackson *Pragmatics of Human Communication; a Study of Interactional Patterns, Pathologies and paradoxes*, New York, Norton, 1967).

⁸² Come dimostra l'estremo tentativo compiuto da Forra, che si reca da uno psichiatra, il dottor Carozza, per farsi visitare (cfr. *Supplente*, pp. 225-227).

Voce e quindi figura, nel senso etimologico che il termine *figura* ha, ossia immagine, simbolo, segno ma non persona.

L'oltranza figurale di Fiore, per riprendere ancora una volta il concetto utilmente introdotto da Tedesco, ma sviluppandolo ormai in maniera autonoma, travolge quindi uno dei piani più importanti della costituzione romanzesca: quella della costruzione del personaggio.

Come abbiamo cercato di dimostrare, tale sconvolgimento si ha a partire da una ripresa in termini efferatamente mimetici della relazione di spazio proustiana, che viene da Fiore pienamente svincolata dalla sua relazione con l'asse cronologico. La narrazione dunque perde, in forza di questa autonomizzazione, la sua dimensione temporale a favore di un'architettura della contiguità che è puramente spaziale.

Il risultato è che i personaggi vengono appiattiti al puro spazio, esistono, sono, solo in relazione alla contiguità con ciò che al momento li circonda. L'unica dimensione cronologica ammessa dalla località è infatti quella puntuale e rigidamente momentanea del trovarsi qui e, conseguentemente, adesso, in questo luogo.

L'occhio del lettore di Fiore perciò non è quello "filologico", evocante, che segue la scia dell'assenza evocatrice attraverso le volute del tempo, come fa il Marcel della *Recherche* perso dietro al profumo delle *madeleines*. L'occhio del lettore di Fiore è piuttosto quello del viatore, che salta da uno spazio all'altro focalizzandosi su un unico punto – Forra – che tiene insieme tutti gli spazi, perché in tutti gli spazi si trova, venendo così ad assumere la funzione di garante e massimizzatore del principio di contiguità.

L'appiattimento anamorfico del personaggio al suo spazio serve a Fiore per svelare quello che forse il tempo nasconde: che tutte le soglie sono attraversabili, tutti i confini varcabili, poiché ogni definizione di limite è utile solo alla preservazione di una razionalità che non è di qui e di ora.

La località ferrea che Fiore impone così ai suoi protagonisti, al Forra del *Supplente*, ma non solo⁸³, diventa quindi una mossa pulitamente ed eccessivamente “barocca”, verrebbe da dire di un barocchismo tanto acceso da impedire l’esistenza stessa del barocco.

La pulizia di linea linguistica, l’apparente semplicità d’impianto, l’eliminazione di ogni psicologia, corrispondono infatti a quella che si potrebbe definire, nei termini adottati da Gilles Deleuze, una piega⁸⁴, ma una piega che intende assumere una potenza definitiva, una piega che vuole essere l’ultima possibile, quella dopo la quale non è più possibile pensarne alcuna altra, quella insomma che esaurisce la “stoffa” del piegabile perché ne svela la trama intima.

Ma siamo così arrivati al problema di affrontare e, perché no, definire il cuore stesso dell’opera di Fiore che è, pensiamo, strettamente connesso con un altro concetto deleuziano, quello di “minorità”.

⁸³ Resta in parte escluso da questo discorso *L’Erede del Beato*, come abbiamo già, a più riprese, detto.

⁸⁴ Cfr. Gilles Deleuze, *Le pli – Leibniz et le baroque*, Paris; Les éditions de Minuit, 1990.

III

La questione della minorità

Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure.

Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 29

Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation. Autant dire que «mineur» ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie).

Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 33

Nel precedente capitolo abbiamo presentato un'analisi semiotico-linguistica del testo di Fiore, ma, come avevamo detto, il fatto semiotico-linguistico in sé è solo il necessario punto di partenza di un'analisi critica. Stabilito il “come” della scrittura di Fiore, bisogna indagarne il perché.

Indagine, questa, che diventa tanto più necessaria quanto più forte preme l'urgenza testuale, che, nel lavoro del nostro autore, raggiunge una radicalità intensa e rara, anche per un secolo ed una letteratura oltranzisti, come sono il Novecento e la letteratura italiana. L'intensità, che Fiore affila nello scompaginamento attentamente perseguito delle sue pagine, ha una marca affatto autonoma, trattandosi, come ben dice Natale Tedesco, di oltranza piuttosto che di oltranzismo; stiamo quindi parlando di una *quidditas* propria dello stile, non di una caratteristica accidentale.

Se per “oltranzismo” intendiamo infatti l'imposizione di un valore programmatico alla scrittura, il suo adeguamento all'espressione di un “programma”, al disvelamento della “verità”, allora non vi è, nel panorama della nostra letteratura, autore più scervo di Fiore da tale

coercizione. Fiore non impone alla sua scrittura nulla di “programmatico”, la sua prosa non è un mezzo retorico; a rigore Fiore non esprime niente, laddove per espressione si intenda l’uso retoricamente orientato della scrittura verso la “verità” che l’autore in qualche modo custodisce, o attraverso cui l’autore in qualche modo passa⁸⁵.

Ci rendiamo ben conto di come, rispetto alla definizione critica della categoria di “espressione”, e di quella correlata di “espressionismo”, il nostro uso del concetto possa risultare equivoco, forse inaccettabile. Eppure, difficilmente si potrebbe trovare una miglior definizione per la prosa di Fiore se non ricorrendo all’opposizione espressione/descrizione, in cui l’asse dell’espressione abbia una forza perlocutiva piena e quello della descrizione invece si trovi ad essere totalmente privo di ogni perlocutività.

Quello che cercavamo di dire poco sopra è, in fondo, esattamente questo: Fiore non esprime nulla. L’atomizzazione della scrittura, quel dis-membramento, i cui tratti abbiamo cercato di definire nel precedente capitolo, che dalla singola frase si allarga alla pagina fino a risalire alla costituzione di un testo tenuto insieme più da una connettività procedimentale che da una reale connessità testuale, è pensato proprio in un senso di anti-funzione espressiva.

Come per Pizzuto, anche per Fiore si tratta di passare attraverso il depotenziamento, il silenziamento, il tentativo di eliminazione del “di più” inscritto nel linguaggio, secondo la bella definizione di Enzo Melandri⁸⁶; ma qui l’analogia, invero di brevissima gittata, fra i due si chiude. Pizzuto operava sul nesso fra evento e linguaggio, perseguendone inizialmente il sabotaggio e, successivamente, l’abo-

⁸⁵ Tipicamente “espressivi” in questo senso sono autori come Moravia, Pasolini o Morante, in cui la scrittura è il mezzo di ostensione di una verità, sulla scorta di colui che forse è, in ambito italiano, il primo degli autori “espressivi” per importanza ed ordine cronologico: Alessandro Manzoni.

⁸⁶ Cfr. *Contro il simbolico. Dieci lezioni di filosofia*, postfazione di Luca Guidetti, Macerata, Quodlibet, 2007², soprattutto la prima lezione: *Linguaggio. La lingua, la comunicazione, l’informazione*.

lizione in una sorta di trasformazione reciproca in un *tertium* che non fosse né evento né linguaggio ma superamento della scissura ontologica fra i due.

Fiore invece non vede alcuna via d'uscita dall'originario peccato della "duplicazione" ontologica del mondo: lingua ed evento sono irriducibili l'uno all'altro, all'autore rimane solo la possibilità di "inscenare" quella "falsità" all'ennesima potenza rappresentata dalla posizione, etimologicamente paradossale, di un uomo chiamato, per necessità, ad operare una mediazione fra termini incommensurabili⁸⁷.

Potrebbe quasi parere una sorta di dialettica a suo modo "pirandelliana"⁸⁸, non fosse che in Fiore l'inganno è scoperto ed acutamente esposto agli occhi del lettore. Non c'è quindi più alcuno spazio per la dialettica delle maschere, per il gioco sottile fra illusione, autoillusione, induzione ed autoinduzione all'illusione, buonafede ed inganno in cui si costituisce il complicato coacervo delle relazioni pirandelliane. Forra non potrebbe elencare su un foglio come egli appaia a se stesso ed alla serie degli altri che lo circondano, come invece fa il Vitangelo Moscarda di *Uno, nessuno e centomila*⁸⁹.

Forra è destinato a rimanere "uno", non gli sarà concessa la salvezza paradossale di una disgregazione dell'identità che lo metta in salvo dalla macchina demolitrice del mondo⁹⁰; perdere l'*Io*, questa

⁸⁷ Se nel Questore Pizzuto l'assunzione, e l'ostensione, dell'assurdo razionale del livello linguistico è la base per l'ostensione del fenomenologicamente razionale del mondo, secondo l'istituzione di una vera e propria dialettica letteraria che fa perno intorno al concetto dell'*Imago Dei*, in Fiore, *travet* isolato e scrittore ostinatamente "in proprio", non è possibile costituire un ordine proprio perché l'assunzione dell'assurdo non è razionale, o linguistica, ma schiettamente fattuale.

⁸⁸ Non a caso nella critica su Fiore, che, come già si è avuto modo di dire, non è vasta, il richiamo a Pirandello echeggia.

⁸⁹ Cfr. Luigi Pirandello, *Tutti i romanzi*, vol. II, a cura di Giovanni Macchia con la collaborazione di Mario Costanzo, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2010.

⁹⁰ Nella pagina conclusiva di *Uno, nessuno e centomila*, forse una delle più belle di tutta l'opera pirandelliana, sentendo, dall'alto della collina su cui è posto il manicomio, l'eco lontana delle campane provenire dalla città, Vitangelo Moscarda, ripensando alla

è la soluzione della dialettica delle maschere proposta da Pirandello, dunque diventare un centro vuoto attorno a cui si addensa un'azione ormai indifferente, come per Vitangelo Moscarda diventa indifferente essere uno oppure nessuno oppure tutti e per il protagonista di Enrico IV lo è sapere se sia realtà o mascherata la corte che lo circonda, se sia realtà o mascherata impersonare l'imperatore medioevale.

A Forra però, come stavamo dicendo, non è data questa possibilità: patire il delirio non significa infatti perdersi nel delirio. Il *Supplente* sente le voci, eppure quelle voci, della cui natura ambigualmente non fattuale, acquisterà alla fine coscienza, non solo non spingono Forra "fuori dal mondo", ma anzi ve lo implicano ancor più, secondo una direttrice che non è quella per cui attraverso il delirio che travolge l'Io si esce dal mondo, ma quella inversa per cui è il delirio, che passando attraverso un Io stravolto ma stabile nella sua memoria "fisiologica", entra a far parte del mondo, svelandone in questa maniera l'insensatezza esistenziale.

Che la direzione del *Supplente* fosse proprio questa, dal delirio al mondo, con la conseguente deprivazione di ogni altra dimensione differente da quello stesso mondo a cui l'Io risulta insolubilmente incatenato, era evidente fin dalle prime pagine del romanzo. Già a B. i confini iniziavano a sfumare: non solo la natura delle relazioni fra Forra e Tambri, o fra Forra e Leone, è sempre posta sotto una luce di ambiguità, che induce il lettore a chiedersi se ciò che leggiamo sia l'effettivo resoconto di quei rapporti o non piuttosto la descrizione, *a parte subiecti*, del *modus* che Forra stesso assume, ma anche la presenza di personaggi costitutivamente a cavallo fra reale e delirio, come la Cammelli o Padre Bazzi, conferma l'ambiguità della narrazione.

quotidiana vita di affanni dell'uomo ancora solo "uno" che abita "là fuori", potrà affermare il suo disinteresse per tutte le relazioni mondane proprio in forza del suo essere divenuto appunto "uno, nessuno e centomila".

Ambiguità che si risolve, svelando il suo senso parodico, al rientro in città: a P. infatti il delirio di Forra si svela pienamente, ma, cosa ancor più importante, se ne svela la forza. Forra è in grado di imporre come reale la sua allucinazione al sistema di potere che regge la città: convince, senza fatica, l'amico Oreste Flavio – il Divo⁹¹, che, con alterne fortune, frequenta i luoghi del corrotto potere cittadino – della verità di quelle allucinazioni e mette così in atto un meccanismo che arriva a coinvolgere, in un'inutile caccia ai fantasmi, le stesse forze di polizia, nella persona del giovane Barbadirame, la cui implacabile ambizione sarà irremovibile nella scelta di usare come “trampolino di lancio” la storia di Forra.

La macchina allucinatoria che così lo stesso Forra avvia non conosce scampo: nonostante i tentativi, in realtà abbastanza tiepidi, che il protagonista, ormai convinto dell'irrealtà di quelle voci, fa per fermare l'inchiesta, nonostante l'assenza totale di “riscontri reali”, il delirio ha infatti assunto una sua fatticità, non solo è autonomo dal suo “creatore”, ma, diventando motore e giustificazione di un'azione reale dal chiaro risvolto politico, esautora Forra stesso divenendo più forte del suo creatore.

Forra prosegue così una vita umbratile al di sotto del suo stesso delirio, incapace di fermarlo ma, allo stesso tempo, senza esserne travolto.

Tutto quindi contribuisce ad una sorta di confusione intensionale dei piani del riferimento: i fatti di B. ci sono narrati con oggettività, *de re*, come se si trattasse appunto di accadimenti realmente avvenuti, seb-

⁹¹ *En passant*, non è male far notare che nell'Italia del 1964, ed in particolare nella Palermo di quegli anni – proprio nel 1964 Vito Ciancimino, allora fanfaniano, lascia, dopo cinque anni, l'Assessorato ai Lavori Pubblici, che occupò, a partire dal 1958 subentrando all'andreottiano Salvo Lima, divenuto sindaco nel 1958 – la scelta del soprannome, lo stesso con cui era noto Giulio Andreotti, non può essere considerata casuale. Del resto la Palermo del “sacco” è chiaramente sullo sfondo della seconda parte del *Supplente*. Oreste, non a caso, lavora col cognato, Montana, prima assessore ai lavori pubblici dalle alterne fortune e poi deputato, che è certamente un prototipo del locale potente democristiano, in cui forse non sarebbe azzardato ravvisare un velato riferimento a nomi precisi della politica palermitana dell'epoca; *sed de hoc satis*.

bene la loro stessa natura susciti, in più di un caso, dubbi a riguardo, lasciandoci col sospetto che forse si tratti dell'illecita oggettivazione di un sistema di credenze aberrante, riconducibile all'incipiente delirio del protagonista, e che quindi vadano interpretati *de dicto*.

Al suo rientro in città Forra stesso giunge a rendersi conto dell'irrealtà di parte della sua esperienza (il delirio, le voci), eppure, nel momento in cui il protagonista vorrebbe ritornare ad una modalità *de dicto*, disattivando il meccanismo di potere che la narrazione di quei fatti come se fossero reali (cioè la narrazione *de re*) aveva messo in moto, non ci riesce. Una volta che i fatti attinenti alle voci siano stati assunti nella realtà come movente dell'azione, non è più possibile ritornare indietro: quei fatti sono nel mondo e, perciò, sono reali⁹².

Lo slittamento di piani sapientissimamente operato da Fiore ci riporta proprio a quell'irriducibilità dei due ordini, linguistico e fattuale, da cui eravamo partiti. Il dubbio che proviamo leggendo la saga della Camelli a B., piuttosto che l'impossibilità angosciante di escludere il delirio delle voci dal piano del reale, convergono infatti nell'in-gestibilità della mediazione cui siamo chiamati.

Forra non potrà più distinguere linguistico ed eventuale nel momento preciso in cui è la costruzione linguistica delle voci a muovere l'azione reale di altri effettivamente esistenti che, si sarebbe supposto, non avrebbero potuto entrare in quel delirio, ma che accettano di esservi coinvolti sulla base di fatti e considerazioni incommensurabili col Forra medesimo.

⁹² In linea con le prime due massime del *Tractatus Logico-philosophicus* di Ludwig Wittgenstein, che recitano: "1. Il mondo è tutto ciò che accade. 1.1. Il mondo è la totalità dei fatti non delle cose" (cfr. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-Philosophicus e Quaderni 1914 - 1916*, traduzione italiana di Amedeo Giovanni Conte, Torino, Einaudi, 1968). Anche se, come abbiamo già detto nell'introduzione, non ci occupiamo di stabilire le relazioni intertestuali di Fiore, varrà la pena ricordare una testimonianza di Elio Giunta, collega di Fiore all'Istituto Francesco Crispi di Palermo, dove i due strinsero amicizia, riportata da Salvatore Latora nel suo: *I presupposti filosofici nella narrativa di Angelo Fiore* (cfr. *Opere e giorni*, pp. 75 - 87), in cui il Giunta dichiara: "Io, per quanto ho potuto appurare, posso dirle che stava spesso vicino a Nietzsche e Wittgenstein ..." (cfr. *Opere e giorni*, p. 76 in nota).

La rivendicazione della distinzione non funziona, si disattiva, così come non funziona, rispetto al lettore, nel momento in cui si volesse leggere la prima parte del *Supplente*, o l'intero *Supplente*, solo come il frutto del costruito paranoide di uno schizofrenico ad elevata capacità funzionale.

Cosa sta dunque facendo Fiore?

Si potrebbe semplicemente rispondere: una parodia. La prova è del resto esposta, ben nascosta in superficie, verrebbe da dire seguendo il *bon mot* wildiano: l'esibizione del richiamo mistico, sempre pervertito nel senso di una non chiamata, di un non avverarsi della presunta profezia, di un chiarimento che non si dà, rimanda proprio a quello spazio del parodico che tanta parte ha nella definizione della forma romanzo⁹³.

Però, va anche detto che, se "parodia" sembra la risposta giusta, questa risposta è a sua volta molteplice e non si può accogliere se non specificandone i contorni; per farlo dobbiamo tornare alla "lingua" di Fiore, alla sua "dis-integrazione", al suo "dis-membramento" e da lì ripartire.

Il dis-membramento di Fiore: una considerazione iniziale.

Fiore non esprime, dicevamo, la dimensione psicologica è assente dai suoi romanzi come dai suoi racconti, i personaggi che percorrono le pagine dell'autore siciliano sembrano *silouettes* che funzionano solo nel controluce di una serie slegata di vicende dal dubbio valore di realtà. I Forra, i Leone, le Camelli, gli Oreste, solo per fermarci al *Supplente*, sembrano piuttosto i segneposto di un esiziale gioco di caselle, ognuna delle quali riceve un senso dall'essere "occupata" da uno di quei segneposto e, a sua volta, dà a quell'occupazione un senso.

All'assenza della psicologia corrisponde, anche nelle due opere in assoluto più "narrative" di Fiore, - *Il Supplente* e *L'erede del Beato*⁹⁴—

⁹³ Cfr. Gianni Carchia, *Dall'apparenza al mistero: la nascita del romanzo*, Milano, CELUC, 1983.

⁹⁴ Sono, non a caso, il primo e l'ultimo romanzo di Fiore. La relazione fra i due è, crediamo, abbastanza complessa.

ad una povertà narrativa che pare addirittura non adeguata alla forma romanzo⁹⁵.

Si è avuto modo di vedere, nel corso del secondo capitolo, come l'intento di riassumere *Il Supplente* sia destinato ad un inevitabile naufragio, proprio perché quel materiale narrativo, che costituisce la vera ossatura del romanzo di Fiore, non sarebbe possibile riassumerlo.

Anzitutto ci mancherebbe la sequenziazione necessaria per riaganciarlo alla fabula principale, in secondo luogo non si danno le relazioni contenutistiche che permettano di riportarlo alla fabula, da ultimo non possiamo neppure ritrovare i contatti trasversali che ci servirebbero per organizzare il materiale accessorio⁹⁶.

Altrimenti detto: non possiamo parlare di “filoni” narrativi in senso proprio né nel *Supplente*, né, meno ancora, nei romanzi successivi di Fiore, con l'eccezione, forse, *dell'Erede del Beato*⁹⁷. La materia narrativa accessoria cade disintegrata a margine di una trama principale che non solo non è in grado di raccogliarla, ma che viene surclassata dall'importanza contenutistica e concettuale della “digressione”.

In conclusione Fiore non esprime e non narra.

Ci resta dunque, come terza possibilità, la descrizione: ed effettivamente Fiore descrive, possiamo anzi dire che anche nel caso di Fiore, come in quello di una buona parte del Novecento italiano – e, più precisamente, ed oltre le distinzioni di scuola e geografia che rinchiudono la storia letteraria italiana in una sorta di coazione,

⁹⁵ Ed è sostanzialmente questo il rimprovero che molta critica contemporanea volse all'autore: esemplari, a riguardo, le recensioni di Paolo Milano, di cui si è già avuto modo di dire.

⁹⁶ Come già si è dimostrate nel secondo capitolo di questo libro.

⁹⁷ Ma anche in questo caso parlare propriamente di “filoni” non sarebbe né possibile né adeguato: *L'Erede* è di fatto l'opera narratologicamente, e non solo, più ambiziosa di Fiore. Da un punto di vista “architettonico” l'ultimo, purtroppo sfortunato, romanzo del nostro autore rappresenta una delle prove più estreme di scrittura ed è forse l'unico vero “antiromanzo” della nostra letteratura recente.

potremmo dire: nel caso del Novecento sperimentalista – siamo davanti ad una ostensione letteraria, in cui a tenere il campo è la scrittura, il modo in cui essa viene ritorta e scompaginata, si dovrebbe dire in una parola, se questa parola non fosse inusabile, lo stile.

Fiore descrive un dismembramento, piuttosto che una disintegrazione: quello del necessario fallimento⁹⁸ della mediazione impossibile lingua/mondo.

Che si debba parlare propriamente di dismembramento piuttosto che di disintegrazione lo svela chiaramente la chiusa del *Supplente*, che citiamo qui quasi per intero:

Era una condanna? ... Ma quella compagnia, quel mondo invisibile gli occorreva; e cercava e chiamava quei tali la notte. Li sollecitava e a volte lo assecondavano: notizie strepitose, fatti notevoli o bizzarri, segreti di famiglia, avventure, i prodromi di rivolgimenti politici, finanche profezie e messaggi pronunziati con tono solenne. E vizi e depravazioni, circostanze economiche, infermità, provvedimenti sociali, misure d'igiene; perfino la storia della città, lo sviluppo della pianta topografica e dell'edilizia. Gino si prodigava, inesauribile solerte; e a Forra non importava ch'egli mentisse. Talvolta Forra riudiva una voce tremenda ma inarticolata; e sapeva ch'era Gino a farla: la voce di Dio.

Attilio gli disse, una notte: "Lei, Gino, è il parassita per eccellenza, ma è laborioso e alacre":

Forra sapeva d'aver perduto l'integrità dell'animo; o forse questo non gli giovava più, ed era logico e naturale ch'egli s'affidasse al nuovo potere che sostituiva il primo, logoro e consunto. "È una conseguenza della vita; ormai non posso vivere che a questo modo". Ed era disposto a menare buona ogni menzogna ed ogni verità; tutto sarebbe andato al suo luogo, debitamente collocato.

Quell'anno egli ottenne dal preside un giudizio lusinghiero. (*Il Supplente*, pp. 238 – 239)

⁹⁸ È questo un sintagma proprio di Fiore: il tema della necessità del fallimento ricorre a ondate continue lungo tutta l'opera dell'Autore.

L'entrata del delirio nel mondo è qui conclusa: non solo non c'è più alcuna differenza fra realtà positiva e delirio paranoide, ma si può anche dire che sia il delirio paranoide a strutturare la realtà.

Tutto funziona solo però nel momento in cui non esiste più una "logica del senso": non è solo il livello semantico, logico, sintattico della lingua ad essersi disgregato, è, in maniera ancor più terribile, il livello del "senso" indagato da Deleuze ad essere venuto meno⁹⁹.

I "segni" non passano, tutto risulta appunto "...*debitamente collocato*" al "...*suo luogo*", senza che da quel "luogo" possa muoversi. È possibile solo passare da una casella all'altra, non è però più possibile "camminare" fra quelle caselle, non si dà infatti una percorribilità, un campo segnico che permetta di "andare" lungo un sentiero secondo un percorso. Lo spazio della significanza è quindi annullato, sostituito da una sorta di "gioco del mondo", in cui si salta da casella a casella continuamente, senza la possibilità di soffermarsi; senza che le singole caselle abbiano alcun valore, alcuna significanza, di per se stesse.

La sorte di Attilio Forra, la sua "schizofrenia" dunque altro non sono se non il trionfo di quelle strutture "arborescenti" in cui sempre Deleuze e Guattari individuano il punto di forza del sistema di potere moderno; per Forra non è più possibile farsi "radice", "rizoma", quindi resistere per estensione dell'essere vitale attraverso i campi della significanza. Per Forra l'unica cosa ormai possibile è arrampicarsi, saltare, senza però che la connessione generale fra le cose traspaia: tutto è collegato secondo una gerarchia, si tratta però di una gerarchia di sole vicinanze, in cui i fatti, gli eventi, hanno un senso solo in relazione a ciò che sta immediatamente sopra, o sotto o affianco, senza però che le relazioni ad albero fra loro istituite diano un disegno completo.

Non ci sono "pieghe" nel movimento rettilineo della vicenda del Supplente, è quindi venuto meno anche l'ultimo procedimento

⁹⁹ Cfr. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Les éditions de Minuit, Paris, 1969.

operativo che avrebbe potuto salvare Attilio, quello della fuga: Forra sa di aver perduto “...l'integrità dell'animo”, eppure tale perdita è necessaria all'adeguamento a quel “...nuovo potere” che ne sostituisce uno “...logoro e consunto”. Di che natura sia quest'adeguamento crediamo d'averlo detto a sufficienza sopra, va però qui fatta una specificazione importante: la lotta fra potere antico e potere moderno non dev'essere intesa come scontro, ma come sviluppo.

A venir meno, nel Supplente, e nell'intera opera di Fiore, è l'immagine di Dio: è fondamentale, ma ne riparleremo più avanti, istituire una differenza fra “Dio” ed “immagine di Dio”, crediamo infatti che a Fiore non interessi tanto Dio, quanto piuttosto il luogo concettuale occupato da “Dio” inteso come principio significante di quell'ordine gerarchico rigorosamente rappresentato dalle deleuziane strutture arborescenti. È proprio l'immagine di Dio il di più inutile che viene eliminato dall'ordine integrato dell'albero: “dio”, o meglio il suo spazio teorico, è quel residuale non arborescente, non gerarchizzabile secondo la logica del sopra/sotto, ancora debolmente “rizomatico”, che garantisce l'insieme del disegno. Lo spazio teorico di Dio, la sua “immagine” orizzontale, fa insomma dell'albero un “corpo” fatto non di “moduli” ma di “membra”, di pezzi che non possono accettare di essere mandati a qualsiasi posto, purché sia il luogo in quel momento debitamente richiesto dalle relazioni di gerarchia arboriforme. La gerarchia delle membra ne garantisce anche la “verità”.

È proprio lo spazio teleologico del vero ciò che disturba l'integrazione arboriforme; dunque, una volta eliminato l'ostacolo “direzionale” che è rappresentato dalla verità, ogni montaggio è ammesso, o, altrimenti detto, perso il senso, qualunque gerarchia di segni è “immagine”.

Che tale perdita sia positiva rispetto all'integrazione della gerarchia arboriforme è evidente: la perdita della teleologia del sistema ad albero ne implica l'estensione a qualsiasi aspetto del vivere, anche a quelli che la sanzione di veridicità aveva precedentemente esclusi, e ne rende l'applicazione improblematica rispetto all'esistenza, ormai negata e resa impossibile, di eventuali ordini di grandezza assoluti e non scalarizzabili.

Il prezzo è quello dell' "alienazione", nel senso di un venir meno della "noosfera" intesa come ambito orizzontale, rizomatico e significante del pensiero, secondo il significato che al termine danno Gilles Deleuze e Félix Guattari¹⁰⁰. È dunque la vita, come dice Forra, a portare come conseguenza questo adeguarsi all'annichilamento semantico causato dall'albero.

Il Forra che ci parla alla fine del romanzo, questo Forra che è ormai disposto ad accettare l'inanità del tutto, considerando ugualmente valide menzogna e realtà, è quindi ormai pienamente integrato, anzi, accompagnando il cammino del delirio di cui è portatore, è passato dallo stato di massima disintegrazione di B. a quello di piena integrazione: non ci sono più dubbi, non si tratta più di un avventuriero, di uno che cerca chissà cosa chissà dove, è qualcuno che ha raggiunto, nel centro della città, il suo proprio posto, come conferma, senza possibilità di appello, il finale giudizio positivo del Preside.

Il Forra che avevamo trovato a B. era però un personaggio che ancora resisteva, cercando di opporre alla connessità del mondo la connessità del proprio io; il Forra che scende dalla corriera nel piccolo paese lontano dal centro era partito dalla città in cerca di un'oc-

¹⁰⁰ Cfr. *Mille Plateaux* (Paris, Les éditions de Minuit, 1980), chiaramente i due autori derivano il termine dall'ambito delle scienze naturali, in cui viene introdotto da Vernadskij. Il termine è ripreso in ambito francese da Theilard de Chardin. Non bisogna però confondere l'uso che ne fanno Deleuze e Guattari; soprattutto non bisogna fare confusione fra l'uso teologico che del concetto fa Theilard de Chardin nel suo peculiare tentativo di adeguamento fra teologia e scienza moderna e quello invece fattone dai due autori di *Schizofrenia e capitalismo*. La confusione va ancor più evitata quando si stia parlando di Novecento letterario italiano, dove il termine "noosfera" entra nel significato mistico-scientista di Theilard grazie ad un componimento montaliano parodicamente polemico verso Theilard (si tratta di *Satura* 39, intitolato: *A un gesuita moderno: "Paleontologo e prete, ad abundantiam / uomo di mondo, se vuoi farci credere / che un sentore di noi si stacchi dalla crosta / di quaggiù, meno crosta che panaccia, / per alloggiarsi poi nella noosfera / che avvolge le altre sfere o è in condominio / e sta nel tempo (!), / ti dirò che la pelle mi si aggricciasse / quando ti ascolto"* vv. 1 – 9, cfr. E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1984).

casione di rinascita, ed ancora non sapeva, pur presentendolo¹⁰¹, che proprio quella rinascita gli sarebbe alla fine stata negata. Ora invece – e la cosa rende ben chiaro il senso di parodia della forma del *Bildungsroman* – il Forra che ritroviamo non resiste più, si lascia trasportare dal senso di una disintegrazione del sé che è necessaria all'integrazione senza senso nella struttura ad albero gerarchico del potere.

Il Forra della parte finale del *Supplente* non è più uno, e, prima ancora di non essere più “anima”, non è più “corpo”¹⁰² attraversato com'è dalla necessità di trovare uno spazio nella struttura del potere, una struttura che ha accolto anche l'ansia di Attilio, il suo anelare ad un luogo altro, ad un disegno intellegibile, riducendolo a pulsionalità notturna, a evocazione vocale del delirio.

Il deliro quindi non è la pazzia, non è la paradossale ancora di salvezza cui si aggrappa Vitangelo Moscarda, non è l'esito ambiguo della pirandelliana dialettica delle maschere, al contrario, il delirio paranoico segna il definitivo ingresso di Forra nel mondo e ne sancisce il senso. Non c'è, come ci ricorda l'enumerazione finale dei temi che le voci trattano, alcun distinguo ontologico fra un supposto reale positivo e la struttura paranoidea del delirio, è anzi, come abbiamo detto, quest'ultima a svelare e causare il reale.

La scissione che la schizofrenia comporterebbe viene dunque meno nell'universo immaginato da Fiore, ma non perché essa sia in qualche modo “curata”, ma al contrario, perché tutto diventa “schizofrenia”, tutto viene privato di membra, tutto risulta appunto dis-membrato, esattamente come lo è Forra, ridotto a vivere in un corpo espropriato, che, pur abitato dall'allucinazione, continua

¹⁰¹ Proprio nella pagina iniziale del *Supplente* possiamo leggere: “Non aveva resistito al desiderio di tentare una strada nuova; ma ora nella coscienza sentiva una volontà d'inganno e d'equivoco” (cfr. *Supplente*, p. 5).

¹⁰² Bisognerebbe studiare le molteplici strategie di occultamento del corpo presenti nell'opera di Fiore.

inesorabile ad agire secondo le norme di convenienza dell'apparente "normalità", all'interno del quale anche l'anelito verso la ricomposizione del disegno altro non è diventato se non un'ennesima casella vuota, insignificante ma capace di occupare il posto datole: quello del delirio.

A questo punto la stessa voce di "Dio" è ridotta solo ad essere la parodia di una parodia, l'imitazione che l'allucinazione di un utile parassita ne fa, il suono inarticolato, ma terribile, di quel mondo di potere del "capitale realizzato" in cui muore, per prima, la significanza.

Eppure è proprio da questa voce, rumore, più che eco, del dismembrato perfettamente integrato rappresentato dalla logica arboriforme del potere, che bisogna partire per comprendere la cifra più profonda della scrittura di Fiore, che si lancia in una rappresentazione proprio di quel residuo secco, "delirante", che è rappresentato, per dirla *à la* Kristeva, dalla sfera non semiotica di quel succedaneo della significanza che è l' "albero".

Deterritorializzazione e "minorità" di Fiore.

La lettura che Deleuze e Guattari, contemporaneamente alla grande elaborazione teorica di *Capitalisme et Schizophrénie*, propongono dell'opera kafkiana in *Kafka. Pour une littérature mineure*¹⁰³, ha, se non altro, il grande pregio di fissare un concetto a partire dal quale è utile intraprendere la lettura di Fiore: quello di letteratura minore.

¹⁰³ *Kafka. Pour une littérature mineure* vede la luce nel 1975, ossia tre anni dopo *L'Anti-Edipe*, uscito nel 1972, che è la prima parte di *Capitalisme et Schizophrénie*, ed un anno prima di *Rhizome*, che esce nel 1976 e rappresenta l'introduzione teoretica di *Mille Plateaux*, seconda parte di *Capitalisme et Schizophrénie*, che appare, per intero, solo nel 1980. È evidente, anche solo dalle date, che la lettura di Kafka ha una sua non piccola importanza nella definizione della grande architettura teorica dell'opera maggiore. Il concetto di "littérature mineure" va quindi riportato a quell'ambito teoretico. Anche se non è esplicitamente detto, quest'interpretazione kafkiana entra in sottile contrasto con l'altra grande interpretazione "francese" di Kafka, quella proposta da Maurice Blanchot (il libro "definitivo" di Blanchot su Kafka, ossia *De Kafka à Kafka* è del 1981, ma gli

La “minorità” di questa letteratura non va intesa in senso proprio, o, peggio ancora, in senso diminutivo, va piuttosto vista nel senso di un rapporto indiretto e discrasico con la lingua in cui si scrive. Per questo, come si può leggere nella prima citazione in epigrafe a questo capitolo, viene detto che una letteratura minore non è la letteratura di una lingua minore, ma piuttosto la letteratura che una minoranza fa in una lingua maggiore.

Che i termini maggiore/maggioranza e minore/minoranza siano, nei due autori francesi, marcati in un senso etnico, per cui minoranza indica un gruppo socio-antropologico che occupa uno spazio in cui abita un gruppo antropologicamente differente e maggioritario, e lingua “minore” indica la lingua di quella minoranza, pare cosa certa, laddove si consideri che l’oggetto della discussione è un ebreo ceco che scrive in tedesco; ciò non di meno i termini, anche se così dati, sono riportabili ad altre situazioni letterarie, non pienamente collimanti con quella kafkiana.

Se, nel caso di Kafka, si può infatti ritenere che la scelta del codice linguistico tedesco invece che ceco o yddish, sia in qualche modo deliberata, altrettanto non si può dire nel caso dell’adozione dell’italiano da parte di Fiore¹⁰⁴.

articoli che lo compongono sono tutti usciti fra il 1947 ed il 1968). Non crediamo che si possa parlare di una polemica fra l’approccio di Blanchot e quello di Deleuze-Guattari, quanto piuttosto di una discromia che deriva dalla differenza delle rispettive posizioni teoriche. Ricordare la cosa in questa sede ha un preciso senso; siamo infatti convinti che l’accostamento Kafka/Fiore, che si sta imponendo nella non pur vasta critica dedicata all’autore (cfr. Ferlita, *Sperimentalismo e avanguardia*, cit. ed il breve articolo sulla sezione palermitana della *Repubblica* del 29 marzo 2006: *Angelo Fiore ed il Signor K.*), vada preso con la massima cautela. In questa prospettiva la scelta di Blanchot come quadro interpretativo di riferimento va piuttosto verso un’opposizione fra i due autori, mentre quella di Deleuze – Guattari verte piuttosto sulla definizione di una dialettica autoriale verso la lingua solo in parte comune fra i due, Kafka e Fiore.

¹⁰⁴ In realtà c’è solo un autore italiano per cui si possa parlare di “minorità”, nel senso dato da Deleuze e Guattari a questo concetto, rispetto all’uso linguistico: si tratta, come è evidente, di Italo Svevo, che sceglie deliberatamente di scrivere in italiano pur potendo farlo in tedesco. Come apparirà chiaramente da quello che diremo nel corso della

Tuttavia, a guardarla più da vicino, anche la minorità di Kafka presenta aspetti discrepanti rispetto alla situazione antropologica “ideale” della minorità: a differenza del tedesco di Celan, (nativo di Czernowitz, poi Cernăuți, poi Černovcy - dopo essere tornata, per breve tempo, nel corso del secondo conflitto mondiale, a chiamarsi Tschernovitz -, ed oggi, infine, Černivci¹⁰⁵), per cui la scelta del tedesco segue esattamente dalla volontà di tracciare una linea identitaria che vuole farsi significanza per il dolore vissuto, secondo una dinamica che coincide col recupero della lingua della madre¹⁰⁶, quello di Kafka non collima col recupero della radici; si potrebbe quasi arrivare a dire che per Kafka il tedesco sia piuttosto una lingua “padre”.

La paternità della lingua, che si riflette non solo nel fatto che il padre di Kafka parlasse tedesco e non yddish, secondo un processo, ben studiato in *Kafka. Pour une littérature mineure* da Deleuze e Guattari, di auto-espropriazione della lingua propria e di appropriazione di quella della struttura di potere, ma anche al fatto che l'intera comunità ebraica di Praga avesse assunto ed accettato quella lingua, secondo una strategia di *camouflage* che è appunto “paterna”, è ben presente ai due autori francesi, che infatti fanno precedere il capitolo in cui definiscono i caratteri della “letteratura minore” (capitolo 3: *Qu'est-ce qu'une littérature mineure?*) da un capitolo intitolato: *Un Edipe trop gros*.

nostra argomentazione, la minorità di Svevo è quasi esattamente a metà strada fra la minorità di Kafka, con cui l'impiegato Schmitz condivide più di una caratteristica, a partire proprio dalla professione, fino ad arrivare alla comune nascita asburgica, poi segnata dal passaggio ad uno stato nazione, e quella di Paul Celan.

¹⁰⁵ I molti nomi della città: tedesco, nella grafia usata sotto l'Impero asburgico, rumeno, russo, quindi tedesco, secondo la grafia usata nel corso dell'occupazione nazista, poi ucraino (è il nome attuale), indicano non solo le complesse vicende storiche della città, ma anche, e soprattutto, il suo stratificato amalgama culturale. Basti solo dire che Paul Celan condivide la stessa città natale con il musicologo rumeno naturalizzato italiano Roman Vlad e con l'autore delle *Memories eines Antisemiten* (*Memorie di un antisemita*) Gregor von Rezzori.

¹⁰⁶ Una poesia di Celan, oggi leggibile in *Sotto il tiro di presagi*, col titolo *Conseguito silenzio*, affronta proprio la “maternità” del tedesco per Celan (cfr. *Sotto il tiro di presagi: poesie inedite 1948 – 1969*, traduzione italiana di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, Torino, Einaudi, 2001).

Che il tedesco del resto fosse la prima lingua di Kafka, quella in cui imparò a parlare, quella che, in termini rigorosamente linguistici dovrebbe essere definita la sua “lingua madre”, era fatto ben noto anche a Deleuze e Guattari.

Dobbiamo quindi rivedere le coppie dicotomiche di maggiore/minore, lingua maggiore/lingua minore, specificandole meglio. Non si tratta solo della divisione etno-linguistica di cui si diceva all’inizio di questo paragrafo, anzi questa divisione rimane sullo sfondo, quasi come un incrocio imprescindibile sì, trattandosi di Kafka, ma sostanzialmente incidentale.

La “paternità” della lingua kafkiana, nel senso in cui abbiamo cercato di tratteggiarla sopra, è il *medium explicaitionis* che meglio può consentirci il passaggio verso l’orizzonte concettuale cui Deleuze e Guattari guardano: solo una lingua che abbia effettivamente dispiegato le sue potenzialità espressive, giungendo a creare un sistema culturale, segnico, riconoscibile come distintivo che accumuna chi in quella lingua si esprime, è effettivamente “maggiore” e capace di tramutarsi in “lingua padre”, lingua cioè in cui non solo ci si esprime, ma in cui anche si esprime una visione del mondo, un’ “ideologia”.

Insomma, si potrebbe dire, se volessimo ricorrere ad una terminologia d’ascendenza illuministica che trova nel pensiero linguistico di Wihelm von Humboldt la sua più profonda espressione, è lingua “maggiore” quella lingua che abbia pienamente raggiunto il suo “genio”¹⁰⁷.

L’identificazione piena fra lingua e “genio della lingua” è quindi la confusione fra sistema linguistico e sistema segnico della lingua, fra linguaggio e para-linguaggio, ed è solo alle condizioni di questa confusione che può esplicarsi la dinamica della minorità così come Deleuze e Guattari la definiscono: la minorità è quel movimento interno all’architettura mista del “sistema lingua” per cui si recupera il codice contro il segno, il linguaggio contro il para-linguaggio,

¹⁰⁷ Si veda la *Introduzione* di Donatella De Cesare a Wihelm von Humboldt, *La diversità delle lingue*, Roma – Bari, Laterza, 1991.

la lingua contro il suo genio. La minorità, in questo modo, dissolve la struttura chiusa dell'identità culturale ottenuta attraverso la lingua ribaltando l'atto di significazione che aveva stabilito quell'identità, ossia sottraendo la lingua al suo territorio, secondo un modulo di straniamento rispetto alla comunità dei parlanti.

Siamo così giunti alla seconda delle due citazioni in epigrafe, quella in cui la letteratura minore viene descritta secondo i moduli della deterritorializzazione, dell'orientamento dell'individuale verso l'attualità della situazione politica di vita – orientamento che è allo stesso tempo connessione, diramazione e spostamento dell'individuale verso l'immediatezza politica¹⁰⁸ – e della disposizione non più singolare, ma collettiva – ed impersonalizzante – dell'enunciazione¹⁰⁹.

La lunga digressione che abbiamo fin qui condotto riguardo a Kafka viene a questo punto utile, quando si consideri che lo stesso tipo di deterritorializzazione che l'autore praghese attua rispetto al tedesco, viene attuata da Fiore rispetto all'italiano¹¹⁰.

I due autori operano esattamente nella stessa maniera, seguendo la traiettoria di quella minoritarità effettiva, dissolutoria, di cui avevamo parlato poco sopra, ma cambia, ed è cosa di non poco conto, lo scenario di partenza: potremmo dire che quello di Fiore è una sorta di esilio interno, un allontanarsi tanto dai vincoli delle radici quanto da quelli della significanza sovrainposta, alla ricerca di una lingua della mimesi pura¹¹¹, capace di corrispondere perfettamente alla realtà alienata che essa descrive.

¹⁰⁸ Secondo l'uso del francese "*branchement*" che conserva qui soprattutto il suo valore di nome d'agente di *brancher*, come dimostra la costruzione con *sur* tipica del verbo.

¹⁰⁹ Il che ci riporta, fra l'altro, alla questione del biografismo di Fiore, che non può essere trattata a partire dalla griglia teorica stabilita da Bachtin per Dostoevskij.

¹¹⁰ E qui trova una soluzione anche il paragone stilistico con Tozzi di cui già si è detto.

¹¹¹ La ricerca di una lingua della mimesi, ed il conseguente intento di descrivere piuttosto che di esprimere, sembra essere un tratto proprio della "letteratura siciliana", tanto nel suo versante "epico" quanto in quello "sperimentale", un tratto che in qualche maniera accomuna esperienze letterarie lontane ma non discrepanti.

Il primo passo di Fiore consiste dunque più in una scarnificazione che in un affinamento: prendere la sua propria lingua madre e renderla lingua altra, non localizzabile. Una non localizzabilità che inizia, in Fiore, dall'eliminazione di ogni aspetto dialettale, dalla cancellazione di ogni traccia diatopicamente identificabile¹¹², eliminazione che arriva al punto di creare un evidente effetto di stridore con l'assunzione, a volte, di un lessico che risulta posticciamente toscano.

A questa non localizzabilità regionale, fondamentale nel complesso panorama italiano, che già di per se stessa esclude Fiore dal sistema culturale del "genio" della lingua italiana, se ne aggiunge un'altra, che assume piuttosto la forma di una non posizionabilità rispetto alla tradizione letteraria: il periodare franto, la frase spezzata, che Fiore assume come base della sua scrittura, lo portano infatti ad un'estremizzazione stilistica tale da non poter essere ricondotta ad alcun altro modello letterario all'interno della tradizione italiana. L'analisi comparativa con Tozzi, più volte richiamato come antecedente del Siciliano, ha mostrato che, nonostante l'identità "di superficie" dei mezzi tecnici adottati fra i due, vi è una lontananza irrimediabile, una lontananza che ora possiamo ascrivere all'intento completamente deterritorializzante, auto-esiliante di Fiore rispetto alla scrittura.

Non gioverebbe alcun altro paragone: qualunque autore infatti si accostasse al Nostro, il risultato sarebbe lo stesso: l'irriducibilità della scrittura di Angelo Fiore a qualsiasi altro modello italiano.

Forse si dovrebbe essere ancor più radicali e parlare non solo di "irriducibilità", ma di perseguito rifiuto, quasi che Fiore scientemente perseguisse la strada del suo isolamento rispetto alla "tradizione" letteraria in un'opera immane di de-costruzione segnica, che vuole rendere la sua lingua non significabile e non significan-

¹¹² Anche laddove, come abbiamo avuto occasione di vedere, utilizzi la costruzione a copula inversa propria del siciliano.

te rispetto al para-linguaggio semiologico iscritto nella tradizione italiana.

Ecco dove forse si deve individuare l'aspetto più forte di autobiografismo autoriale: l'autore senza casa, che vive gli ultimi anni della sua vita portandosi appresso la valigia con i suoi scritti, in un pellegrinaggio ininterrotto da pensione a pensione, si muove, o, meglio, riesce a non muoversi allo stesso modo nella lingua.

L'autore, come l'uomo, è riuscito a denudarsi della sua "casa" linguistica, e, nella lingua che era stata sua, si muove come un ignoto, inconoscibile perché impossibile da segnare linguisticamente; Fiore assurge così alla libertà creativa maggiore che sia concessa ad uno scrittore, quella di poter usare la grammatica senz'essere usato dalla grammatica, quella di poter parlare attivamente, con la sicurezza di essersi reso impenetrabile al "linguaggio", di non poter quindi "essere parlato" dal linguistico.

Il segno mimetico della deterritorializzazione di Fiore: 1, singolare ed immediato politico.

Questa deterritorializzazione verso dove conduce? Dove va Fiore? Certo, verso quelle altre due caratteristiche del "minore" che sono state stabilite da Deleuze e Guattari; ma qui le cose si complicano, entriamo infatti in un campo in cui l'originalità propria di Fiore deve essere compresa passando attraverso sfumature che divengono chiare solo alla luce del contrasto.

Bisogna stabilire quale tipo di "connessione" di *branchement* fra individualità ed immediatezza politica venga istituito da Fiore, così come si dovrà determinare il tipo di disposizione collettiva che tale enunciazione assume.

La chiave di volta per comprendere la strada imboccata da Fiore sta nella determinazione del concetto di "immediatezza politica" che ricaviamo dalla lettura dell'opera autoriale. Partiamo perciò da una specificazione solo apparentemente banale: per politico non si

intende qui nulla che indichi un “impegno”, una presa di posizione ideologica; “politico”, quando sia riferito all’opera di Fiore, assume piuttosto il valore di “mimetico”, nel senso di riproduzione, all’interno dell’opera autoriale, di “struttura” della rete delle connessioni gerarchiche entro cui l’individuo si muove e da cui è annullato.

Verrebbe quindi da dire che Fiore sia una sorta di autore balzacchiano, la cui opera risulterebbe intesa alla descrizione della realtà sociale: una sorta di erede di quella tradizione naturalistica, che, al di fuori della Francia, si esplica ad alto livello europeo soprattutto nella prosa realista spagnola di Benito Pérez Galdós ed in quella tedesca di Theodore Fontaine.

Ed in un certo senso non sarebbe del tutto errato dirlo, non fosse che su Fiore quell’eredità pesa ma non per trasmissione diretta bensì per paradosso, un paradosso già di per se stesso fondato sulla particolare deviazione che quella linea assunse in terra di Sicilia nella definizione delle differenti poetiche veriste.

Non è qui necessario entrare nella lunga discussione sulle differenti condizioni sociali della Sicilia post-unitaria e su come queste influenzino la poetica degli autori veristi. Basti qui dire che l’impossibilità di poter far riferimento ad un quadro storico capace di influire sull’ “oggetto” sociale descritto dai grandi autori del verismo siciliano come apportatore di un senso antropologicamente positivo di unitarietà¹¹³, e quindi la conseguente improponibilità di un modello nazionalista capace di funzionare come cemento di un quadro comune, determina anche il tipo di attenzione prestato a dinamiche sociali che esibiscono apertamente il segno delle strutture di potere su cui si reggono.

¹¹³ Quanto è diversa, ad esempio, la posizione di un autore realista come Pérez Galdós, che può addirittura porre il materiale storico al centro della sua opera di scrittore con ben cinque cicli di *Episodios nacionales*, dedicati alla storia “recente” della Spagna del XIX sec. (dal 1805 al 1874), una storia che, pur essendo in gran parte la narrazione di quei duri contrasti che segnarono la Spagna del XIX secolo, costituisce però anche uno sfondo antropologico unitarizzante che descrive il senso di un’identità propria della società spagnola.

Il “presente eterno” di una società che vive interamente immersa nell’attualità costantemente ripetuta di relazioni gerarchiche il cui peso segue immutato nel tempo segna la differenza fra realismo e verismo: alla fine, in Sicilia, non si può né svelare né rappresentare, tutto infatti appare già evidente, le dinamiche del dominio affiorano alla superficie in maniera tanto forte da obbligare il corpo sociale stesso alla rappresentazione. Non resta allora altro se non la resa mimetica del vero, o secondo i moduli di una mitizzazione oppure secondo quelli di una destrutturazione dei moventi sociali, seguendo la linea inaugurata da De Roberto piuttosto che quella iniziata da Verga¹¹⁴.

Proprio con De Roberto, autore che forse è, in Fiore, più presente di quanto non si pensi, inizia quel movimento di dissoluzione del verismo che arriva nella Sicilia del Novecento ai suoi massimi limiti.

Il massimo limite è proprio rappresentato da Fiore: l’eredità del verismo, o, meglio e più precisamente, quella di De Roberto, pesa quindi sul Nostro per via di quell’incipiente spinta verso la dissoluzione del reale come struttura della ragione che porta Angelo Fiore, superando anche la posizione pirandelliana, a sostituire al reale il delirio.

Quella direzione che va dalla realtà al delirio, quell’annullamento di distinzione dei piani in forza del quale è il delirio stesso a diventare causa e senso del reale, oltre a segnare tutto il *Supplente*, rappresenta qualcosa di più profondo per l’opera autoriale, è infatti la linea dominante del rapporto fra opera dell’autore e spazio del politico.

Il politico, ridotto alla sua sola forma del potere, deprivato di ogni dimensione orizzontale, rizomatica, coincide infatti con il delirio e, proprio come il deliquio paranoide, risulta perfettamente integrato e funzionale. Non è questione di confondere lo spazio del deli-

¹¹⁴ Su questi temi si vedano i seguenti lavori di Natale Tedesco: *La norma del negativo: De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio, 1989; *La scala a chiocciola: scrittura novecentesca in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1991 e *La tela lacerata: strutture conoscitive e invenzioni narrative (1880 – 1940), con un’appendice stravagante*, Palermo, Sellerio, 1983.

rio con quello del politico, non è questione di reciproca compenetrazione, è, al contrario, questione di alzare la coperta svelando che lo spazio del politico è lo spazio del delirio.

Per Fiore quindi l'uomo è un animale delirante nella misura in cui è un animale politico, e perciò, essendo inevitabilmente politico, risulta essere inevitabilmente delirante.

Ecco spiegato l'apparente disimpegno politico della prosa di Fiore. Non si tratta di una posizione secondaria, per cui anche la scelta di non implicarsi ideologicamente diventa, a sua volta, ideologica; è piuttosto una scelta di resistenza metafisica, per cui Angelo Fiore segue il suo *alter ego* letterario, Attilio Forra, ma solo fino al momento in cui Forra soccombe all'inevitabilità della sua natura delirante.

Quest'inevitabilità è anche quella di Fiore, così come è quella di ognuno di noi, come del resto ci ricorda lo stesso Forra: “è una conseguenza della vita...”; eppure Fiore mette queste parole fra virgolette, interrompendo il discorso riportato per rimettere alla prima persona il personaggio, che dunque si assume, egli solo, la responsabilità di ciò che dice.

Nella dinamica di questo gioco delle virgolette¹¹⁵ si può vedere in filigrana come Fiore realizzi per mezzo di un spostamento dal personale verso l'immediatezza del politico la sua particolare forma di “*branchement*”.

Se, come abbiamo appena detto, il politico equivale al delirio, nella scelta di attribuire alla sola voce del protagonista la coscienza per cui l'assunzione dell'ordine delirante è una conseguenza della vita, Fiore opera su di un doppio livello di vicinanza/connessione. Il primo di questi livelli, ossia quello interno all'opera, consiste nell'atomizzazione del personaggio, che, da centro unitario verso cui convergono le differenti peripezie della vicenda, diviene semplice-

¹¹⁵ Il virgolettato è uno degli elementi più delicati ed importanti di quel particolare “sistema idiosincratico” rappresentato dalla punteggiatura di Fiore.

mente una sorta di “nome” dato ad una serie di accadimenti singolari che agiscono sulla stessa “casella” riposizionandola nella gerarchia dello schema arboriforme, in accordo con quella logica del salto di cui avevamo detto poco sopra.

Dal punto di vista interno dell’opera il personaggio viene a coincidere completamente con l’immediato verificarsi delle condizioni “politiche” che ne realizzano qui ed adesso la possibilità di essere nel mondo, il che spiega anche quell’effetto di annullamento di effetto temporale complessivo che segna l’intera opera di Fiore fino all’*Erede del Beato*¹¹⁶. I personaggi di Fiore vivono dunque, senza prospettiva, nel ripetersi sempre presente delle loro condizioni.

All’esterno dell’opera c’è invece il “*branchement*” dell’atto di scrittura proprio dell’autore, che assume invece l’aspetto di una connessione affatto particolare di *branchement* per deviazione in cui consiste la scrittura di resistenza di Fiore, tutta giocata sulla mimesi strutturale, che, reduplicando la struttura delirante, cerca di spostarla verso un luogo dove sia, grazie agli inganni ottici della prospettiva, dominabile.

Il *branchement* autoriale di Fiore allora si vede proprio nel fatto che egli assuma su di sé il senso delle parole di Forra: “*è una conseguenza della vita...*”, respingendone però la funzione dichiarativa di resa: le virgolette servono così a salvare la semantica, evitando però le implicazioni pragmatiche, di comportamento, che quella semantica pure si porterebbe dietro. Ma questo ci porta al significato “pragmatico” dell’opera di Angelo Fiore.

Il segno mimetico della deterritorializzazione di Fiore: 2, esterno ed enunciazione

A differenza di quanto avviene per l’opera di Kafka, tutta immersa dentro la “legge”, alla ricerca del significato dell’interdetto, della

¹¹⁶ E che sarà radicalizzato nel gruppo delle tre opere che vedono la luce fra l’uscita *del Supplente* e quella dell’*Erede*, ossia: *Il lavoratore* (1966), *L’incarico* (1969) e *Domanda di prestito* (1976).

condanna, del bando, quella di Fiore non affronta internamente i problemi della significanza.

L'opera di Fiore vive tutta nella dimensione dell'esterno: nessuno dei personaggi che incontriamo nelle pagine dell'autore siciliano ha una "psicologia", nemmeno lo scivolare di Forra verso il delirio, o la traiettoria dei due Bernava, padre e figlio, attraverso quasi settant'anni di storia italiana, è segnata da un'indagine dell'interiorità; "io" è la grande parola assente nel lessico letterario di Angelo Fiore.

Del resto, per rimanere al solo *Supplente*, l'intera "storia" di Forra altro non è se non la vicenda di un ingresso nel mondo, di una ricerca di posto dentro la struttura del reale: certo, come più volte abbiamo ripetuto, questa strada è segnata dal farsi delirante del protagonista, un farsi delirante però che non solo non è possibile leggere come opposizione fra "Forra" ed il "Mondo", ma che è anzi il definitivo adeguamento di Forra al Mondo.

L'adeguamento Forra/Mondo è poi, significativamente, ottenuto attraverso la deprivazione delle condizioni necessarie all'io: Forra deve arrivare a sacrificare persino la possibilità residuale di un'interiorità per riuscire a trovare il suo luogo nella struttura del reale.

Una supplezza duplice quindi quella esercitata dal personaggio, supplezza che, con un movimento ironico dell'autore, si trasforma da iniziale assenza di un *ubi consistat* del personaggio ad una finale assenza di un *ubi sit*. Nel suo romanzo d'esordio Angelo Fiore risolve il nodo gordiano dell'essere nel mondo, che definisce buona parte del Novecento letterario e filosofico, non nel tentativo di adeguare il mondo all'essere ma nel sacrificio della dimensione essenziale al mondo. Il mondo c'è, esiste cioè come realtà pragmatica, dato di fatto inevitabile e condizionante, ma, in termini metafisici, il mondo non è, da questo semplice "teorema" segue un corollario: poiché noi ci troviamo nel mondo, anche noi diventiamo – ancora una volta la "*conseguenza della vita*" – un esserci che non è.

La “supplenza” alla fine è proprio questa spaccatura fra “essere” ed “esserci”, la scoperta cioè che noi siamo la nostra contingenza, una contingenza che aderisce a quella del mondo senza trovare una dimensione di senso autonoma e coincidendo così pienamente con l’agire imperscrutabile del mondo stesso. Forra arriva così ad essere non più supplente rispetto al mondo, ma supplente rispetto a se stesso, alla sua inesistente “ontologia”.

Arrivare a questa scoperta è lo scopo della “carriera spirituale” di Forra, uno scopo che trova il suo senso proprio nel fallimento, come Forra stesso, ancora una volta tra virgolette, ci dice all’inizio del romanzo¹¹⁷.

Strana spiritualità questa, certamente, ma perfettamente in accordo con quella linea inversa, parodica e grottesca allo stesso tempo, che parte da un’iniziale difficoltà di senso per arrivare alla scoperta che non c’è senso: è insomma quella stessa direttrice che nel *Lavoratore* (1967) porterà Paolo Menga dall’iniziale vocazione mistica¹¹⁸ a farsi informatore di polizia, e che giungerà alla potenza del suo pieno dispiegamento nell’*Erede*, dove, attraverso la vicenda del grande fallimento dei Bernava, da supposti eletti a contrabbandieri dediti alla borsa nera, sarà lo stesso ordine storico ad essere revocato e svelato come delirante.

Del resto noi non assistiamo al dispiegamento di nessun tormento spirituale che possa essere riportato alla dimensione dell’interio-

¹¹⁷ Cfr. *Supplente*, pp. 5 – 6: “... D'altronde era convinto che si avvicinasse un'età di straordinari mutamenti spirituali, di rivelazioni importanti; egli vi si preparava, vi si disponeva. 'È una specie di carriera' ruminava. 'La mia vita è una carriera spirituale'. Non pensava d'esser un fallito; o respingeva questo pensiero. 'Debbo fallire; a me il fallimento è necessario' conclude...”. Data l’importanza della punteggiatura e della distribuzione del testo, si sono conservati gli a capo originali.

¹¹⁸ Praticamente tutti i personaggi di Fiore sono caratterizzati dalla volontà di farsi monaci, o comunque di prendere gli ordini, volontà che è propria il più delle volte, e, solo nel caso dell’*Erede*, si manifesta in concorrenza con quella altrui. Che si tratti anche di un tratto di biografismo è indubbio, che però tale tratto vada iscritto nel quadro teorico che stiamo qui tracciando, mi pare altrettanto certo.

re; assistiamo invece ad una vicenda legata al mondo, in cui lo stesso affermarsi delle voci esce dall'ambito personale di Forra per entrare a far parte della dimensione politica del mondo¹¹⁹.

Tutto è quindi esposto, tutto affiora, un affiorare alla superficie che è segnalato anche da un'altra caratteristica dell'opera di Fiore, l'assenza di uno spazio dell'immaginario, che, come abbiamo detto, discutendo della questione dell'oltranza figurale di Fiore, non è assenza di immaginazione.

Per assenza di immaginario intendiamo in realtà indicare l'assoluta demitologizzazione compiuta da Fiore, che, come vedremo nel prossimo capitolo, espressamente dedicato a questo tema, usa le strutture del sacro apposta per dimostrare l'assoluta inadeguatezza del livello di rappresentazione mitico sacrale rispetto alla struttura delirante del mondo.

La perdita non tanto della dimensione mitica, quanto della possibilità di assurgere a quella dimensione, o, per dirla altrimenti, la perdita della possibilità di consacrare, dimostrata proprio dall'evidente inadeguatezza dei mezzi di sacralizzazione che si propongono nel romanzo, e più generalmente nell'opera di Fiore, è l'ultimo elemento di quello scambio fra mondo ed essenza che abbiamo brevemente tracciato sopra.

In conclusione possiamo quindi dire che se la possibilità di non essere "supplenti" nel mondo dipende dalla rinuncia ad essere, e cioè dall'assunzione di quella "supplenza" ontologica in forza di cui il soggetto diviene solo la funzione pragmatica che svolge entro la struttura arboriforme del reale, perciò l'opera di Fiore non ha un "luogo", ma risulta opera fatta esclusivamente di "esterni".

L'esterno, quell'esterno che rappresenta lo spazio insensato in cui si esplica la struttura del reale/potere, è infatti tema e sfondo della mimesi di Fiore, ma di questo abbiamo già parlato a sufficienza; quello che

¹¹⁹ Come abbiamo già detto, le voci diventeranno la causa dell'azione di polizia messa in piedi da Oreste nelle ultime pagine del romanzo.

qui importa è altro: se quest'opera vive solo nel fuori, nella dimensione aperta in cui si realizza l'insignificanza del reale, allora nell'opera di Angelo Fiore non c'è altro senso che non sia quello mimetico.

A differenza di quanto avviene nell'opera kafkiana, dove si vuole dire qualcosa, in quella di Fiore si vuole solo mostrare qualcosa, secondo una linea per cui l'imitazione pura, proprio per il suo rifiuto di ogni implicazione con ciò che viene imitato, diventa linea di resistenza sottile ma massimamente forte.

Quindi è proprio Fiore a mettere in atto l'aforisma di Adorno, secondo cui l'arte è "magia liberata dalla menzogna di essere verità"¹²⁰, è cioè quella menzogna che assunta in quanto tale, ossia come puro "falso" riprodotto, ci permette la visione liberatoria del vero.

Il Fiore scrittore della "strage delle illusioni" – prima fra tutte quella del senso del mondo – in questa sua scelta di scrittura dunque segna una sua propria strada di "minorità letteraria" nel senso definito da Deleuze e Guattari. Non si tratta infatti più di assumere una disposizione collettiva di enunciazione, anche perché non si tratta più di enunciare, si tratta semmai di costruire una disposizione di specchi, di creare uno strumento ottico capace di rifrangere sull'esterno l'immagine della sua stessa vuotezza.

La collettività enunciativa è, in Fiore, una "politica stilistica", che definisce una progressiva spersonalizzazione della parola letteraria, il cui possesso viene sempre più negato al personaggio¹²¹ e con sempre maggior insistenza trasferito diluito nel flusso generale del discorso, ma non è il senso in cui si determina la ricezione dell'opera autoriale.

La ricezione dell'opera autoriale dovrebbe, nel caso di Fiore, essere piuttosto determinata proprio a partire da quella linea di resisten-

¹²⁰ Cfr. Theodor Wiesengrund Adorno, *Minima moralia*, introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1954.

¹²¹ Secondo un uso delle virgolette che tende a sabotare, anziché a stabilire, i turni d'intervento e l'identità degli interventori.

za “metafisica” su cui si dispone la scrittura dell’autore, ha quindi un valore di atto, il suo valore collettivo si definisce nel valore persuasivo che quest’opera assume. L’esordio del *Supplente* non lascia dubbi a riguardo: quella di Forra è una parabola piuttosto che una metafora, non è quindi un *quid pro aliquo*, ma è l’esatta rappresentazione di ciò che è, del *quid* proprio della vicenda umana, esposto perché possa essere raccolto ed usato, secondo una dinamica propria di quel testo soglia che è la parabola.

Quindi il *Supplente* è un esordio “necessario” anche per questo, perché cioè definisce, senza equivoci, il carattere di ricezione della scrittura di Fiore, la cui collettività consiste non nel lascito del detto, ma nella discreta esortazione dell’esempio. Ma questo ci porta verso un altro ordine di problemi, verso quei temi che affronteremo nel prossimo capitolo.

IV

Imago Dei

“*Quid fiet hominibus qui minima contemnunt majora non credunt?*”.

(Blaise Pascal, *Pensées*¹²²)

La via procede “dalla parola al concetto” ... solo così abbiamo la possibilità di mettere noi stessi in secondo piano, per far valere anche il punto di vista dell'altro. Credo che tutto dipenda dalla capacità di dedicarsi così totalmente a qualcosa, da dimenticare se stessi quando si è assorbiti da essa – e ciò fa parte dei grandi benefici dell'esperienza artistica, delle grandi promesse della religione e, alla fine, in generale, delle condizioni di base per una convivenza realmente umana fra gli uomini.

(Hans-Georg Gadamer, *Dalla parola al concetto, il compito dell'ermeneutica filosofica*)¹²³

Negli atti del convegno di studi su Angelo Fiore che si tenne a Catania nel 1988, ad appena due anni dalla scomparsa dell'Autore, ben tre comunicazioni affrontano direttamente, a diverso titolo, il problema dei presupposti filosofici della sua opera¹²⁴. In realtà, anche nelle comunicazioni che si occupano delle singole opere, e nelle conclusioni, dovute a Natale Tedesco, il problema della rilevanza filosofica di Fiore appare insistentemente e, talora, prepotentemente.

¹²² Si tratta del pensiero 193 secondo l'edizione del testo curata da Léon Brunschvicg nel 1897 e più volte riprodotta, noi citiamo da: *Pensées; texte établi par L. Brunschvicg; chronologie, introduction, notes, archives de l'œuvre, index par Dominique Descotes*, Paris, Garnier – Flammarion, 1976.

¹²³ Traduzione italiana, a cura di Stefano Marino di *Wom Wort zum Begriff: Die Aufgabe der Hermeneutik als Philosophie*, in H.G. Gadamer *Che cos'è la verità. I compiti di un'ermeneutica filosofica*, Soveria Mannelli, 2010, Rubbettino editore. Il testo si legge alle pp. 137- 160, la citazione è tratta dalla p. 160.

¹²⁴ Cfr. *Atti del convegno nazionale di studi: “Le opere e i giorni di un grande scrittore. Angelo Fiore (1908 – 1986)”*, a cura del Movimento Giovani per un Nuovo Umanesimo, collaboratori scientifici S. Collura – S. Rossi, Catania, Editrice Tifeo, 1986. Gli articoli sono quelli di Sergio Collura (*Dio e l'inquietudine metafisica dell'uomo*, pp. 43-57),

Del resto, non solo le discussioni filosofiche, che nel caso del *Supplente* ruotano intorno a Schopenauer e a Sant'Agostino, non senza che vi siano riferimenti alla *Città del Sole* di Campanella ed a Marx, ma soprattutto l'esibito richiamo alla dimensione del Divino, dell'annuncio, dell'epifania di un avvento sempre rimandato, assumono, nell'opera del Siciliano, una posizione centrale.

Non si tratta solo di constatare, cosa che già di per se stessa avrebbe la sua importanza, come non vi sia quasi pagina di Fiore che non parli di tutto ciò, ma anche di riconoscere l'imprescindibilità di questi temi per la poetica del Nostro.

A differenza di coloro che sono intervenuti al convegno catanese del 1988, abbiamo deciso di adottare un approccio diverso nell'analisi di uno scrittore della caratura concettuale di Fiore. Rinunciando a ricostruirne l'itinerario intellettuale, anche per le difficoltà obiettive che l'intento comporta¹²⁵, abbiamo invece adottato una linea di lettura latamente deleuziana, che "ha reagito" con l'opera di Fiore mettendone in risalto tematiche ed aspetti che ci parevano non ancora ben compresi.

È soprattutto la critica alla "verticalità", come avevamo già detto all'inizio, portata costantemente avanti da Deleuze, a fare da "intermediario ermeneutico" fra il quadro fornitoci dal filosofo francese e l'opera dell'Autore siciliano.

Il passaggio dalla logica del significato a quella del senso, quindi la sostituzione delle strutture ad albero con il "rizoma"¹²⁶, trovano

Antonio Di Grado (*L'eresia letteraria di Fiore*, pp. 59-74) e Salvatore Latora (*I presupposti filosofici dell'opera di Angelo Fiore*, pp. 75-87).

¹²⁵ Come riconosce Latora nel suo articolo (*Op. cit.*, pp. 75-77). È ad esempio interessante notare come dall'elenco dei pochi libri salvatisi dallo sfacelo dei traslochi degli ultimi anni (*Op. cit.*, p. 77, nota) sia difficile ricavare una linea di pensiero chiara, nonostante sia rilevabile un interesse per le strutture conoscitive, la gnoseologia ed il tema esistenziale dell' "angoscia".

¹²⁶ Cfr. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Rhizome*, Éditions de Minuit, Paris, 1976, poi compreso in *Mille Plateaux* (cit.) come parte introduttiva.

una corrispondenza analogica nell'assenza di psicologia e nella costituzione spaziale dell'opera di Fiore che abbiamo discusso nel secondo capitolo.

È, a questo punto, interessante vedere come nell'elenco dei pochi libri di filosofia sopravvissuti alle peregrinazioni degli ultimi anni di vita di Fiore Latora¹²⁷ riporti anche: *La storia della filosofia come problema*, l'opera più rappresentativa di Arturo Massolo, e l'*Heidegger contro Hegel e altri saggi di storiografia filosofica* di Loris Ricci Garotti¹²⁸, prefato sempre da Massolo.

Massolo, come Ricci Garotti, rappresentano quella reazione alla logica della dialettica hegeliana che, nel caso di Massolo, parte da una posizione originariamente vicina al neo-hegelismo italiano, per poi distanziarsene, spesso, come per Massolo e Ricci Garotti, attraverso un incontro critico col pensiero di Marx.

È per noi significativo che Massolo e Ricci Garotti continuassero a trovar posto nella residuale biblioteca di Fiore, ancor più significativo quando si consideri che una delle particolarità che definiscono la posizione di Deleuze riguardo al panorama francese consiste proprio nel rifiuto netto della dialettica hegeliana, rifiuto che ha, rispetto all'establishment intellettuale francese, influenzato in maniera rilevante dalle lezioni sulla Fenomenologia dello Spirito tenute da Alexandre Kojève nella Parigi degli anni '30¹²⁹, il valore di una ben precisa scelta di campo.

¹²⁷ Cfr. Latora, *Op. cit.*, pp. 76-77.

¹²⁸ La nota riporta il nome "Gerotti" (cfr. Latora, *Op. cit.*, p. 77), presumibilmente però si tratterà di errore materiale per Garotti. Il libro, che uscì nel 1965, anno della morte di Garotti, allora giovane professore presso l'ateneo bolognese, rappresenta il contributo maggiore di un filosofo e storico della filosofia che si muoveva fra il settecento inglese di Locke, l'ottocento italiano, con testi su Cattaneo e Romagnosi, Gramsci e il moderno pensiero europeo, cui è dedicata, oltre alla presente, una monografia su Raymond Aron.

¹²⁹ Confluite poi nella: *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études, reunites et publiées par Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, 1947. A queste conferenze parteciperanno, nel corso del tempo, oltre allo stesso Queneau: Georges Bataille, Roger Caillois, Michel

Non è il caso di parlare di punto d'incontro, sarebbe infatti fuor di luogo, però ci sembra sì opportuno parlare di una somiglianza interessante: Deleuze, come, più umilmente, Fiore, svelano un'analogia diffidenza, una repulsione, verso quella che forse è la più "verticale", la più "arboriforme" e "semantica" delle strutture di pensiero prodotte dal XIX secolo: la dialettica hegeliana¹³⁰.

Chiaramente, nel caso di Fiore sarebbe fuori luogo parlare di un impegno anti-hegeliano, come invece ha senso fare per Deleuze, ma, nell'un caso, come nell'altro ha invece senso parlare di un' "orizzontalità", di una ricerca delle connessioni non gerarchiche fra i fatti che smontano la struttura significativa della verticalità, quella architettura, attraverso cui, fino ad ora, si sono espresse le strutture di significazione e di potere.

L'architettura spaziale di Fiore dunque è, in termini deleuziani, inerentemente "rizomatica"; Fiore rifiuta il discorso delle radici, dell'origine, dell'analitica dell'io attraverso il tempo, per costruire un altro discorso, quello dell'aderenza all'immediato, al visibile e visto. Da qui quell'oltranza figurale, che Tedesco aveva definito, e sempre da qui la mancanza, o per lo meno la limitazione, della visività nell'opera di Fiore, che anzi spesso usa l'ossimoro proprio per decostruire l'immagine, impedendone, in un gesto supremamente anti-visivo, ma non iconoclasta, la ricostituzione per via linguistica.

Fīgūra è, del resto, sagoma e modello prima ancora che immagine, perciò è concetto non visuale ma meta-visuale, figurale è quindi la verità che l'immagine nasconde in sé.

Leiris, Henry Corbin, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Jean Hippolyte, Éric Weil, ossia buona parte del *gotha* della cultura francese, a partire dalla psicoanalisi, passando per la filologia islamica, fino a giungere alla filosofia.

¹³⁰ Impresione confermata, nel caso di Fiore, dalla presenza, nella residuale biblioteca di cui dà notizia Latora di opere come la traduzione italiana di Blondel (una *Filosofia dell'azione*, che è forse l'antologia di scritti blondeliani curata da Sergio Cialdi, apparsa nel 1973 per i tipi della Nuova Italia), e della *Évolution créatrice* di Bergson, oltre che al classico di Schopenhauer, ed al *Concetto di angoscia* di Kierkegaard (che fa il paio con la traduzione di *Was ist Metaphysik* di Heidegger).

Stiamo evidentemente parlando – è necessario ricordarlo in questo contesto – di una visualità letteraria, ossia di quel particolare tipo di visualità che si ri-costruisce attraverso la parola. È questo preciso processo di ricostruzione dell’immagine che vela il reale, richiedendo espressamente l’uso di quelle strutture semantiche della verticalità contro cui si orienta la prosa spaziale, “orizzontale”, fatta di “senso” che definisce l’opera di Fiore.

Il risultato di quest’orizzontalità è la posizione di minorità che Fiore esplicitamente assume all’interno della tradizione italiana, con quegli esiti “politici” di cui parlavamo nel terzo capitolo.

Il motivo per cui la prosa di Fiore “reagisce” dunque in maniera così soddisfacente ad un’analisi condotta a partire da Deleuze è tutto nel tentativo di evitare la verità in favore del veridico, che è qui ed adesso, dicendo però tutta l’insensatezza che l’attualità del veridico porta con sé¹³¹.

È precisamente questo il punto di scarto in cui l’intento, letterario e non filosofico, dell’Autore esce nettamente dal quadro dell’analisi deleuziana. Mentre il sistema passante che Deleuze aveva costruito nella *Logique du sens* (1969) porta ad una struttura conoscitiva, quella del *rhizome*, il rizoma¹³², risolvendo così l’attenzione orizzontale verso il senso in un sistema esplicativo basato sull’assenza di un centro, il “sistema passante” costruito da Fiore si nega, per voluta e, tutto sommato, esplicita scelta ad ogni possibilità di costruire un senso. L’unica logica dell’opera di Fiore sarà quella agita da Forra nel romanzo d’esordio: accettare di vivere nel delirio, come parte testimoniante del delirio stesso.

¹³¹ Come del resto, nel *Supplente*, svela lo stesso Attilio Forra, rivedendo, all’inizio della chiusa della discussione filosofica con Tambri, la formula spinoziana e sostituendola con un: “*Deus sive vita*” (cfr. *Il Supplente*, p. 70).

¹³² Che fa la sua comparsa nel 1976, grazie al testo intitolato *Rhizome*, scritto a due mani con Félix Guattari. Questo testo diventerà poi, nel 1980, la parte introduttiva di *Mille Plateaux*, il secondo volume di *Capitalisme et schizophrénie*; il primo, *L’Anti-Edipe* era uscito nel 1972.

Forse è proprio nell'assunzione del delirio come definizione inalienabile del mondo, e quindi nella conseguente rinuncia a costruire un sistema di senso, che si iscrive soprattutto la differenza fra la scelta di essere filosofo e quella, connaturale ad Angelo Fiore, di essere prosatore.

Diciamo connaturale perché in Fiore l'assunzione della rinuncia alla spiegazione è completa, tanto da minare, in una sorta di parodia disperante, una delle basi più importanti di ogni semantica della verticalità: il sacro.

Il sacro e la sua parodia: un appunto finale.

“I soci stavano seduti sul canapè tutt’ingiro. Tambri si volse a Forra e domandò ad alta voce: ‘Che cosa è il male? Da dove scaturisce?’” (Supplente, p. 67); inizia così, nel Circolo dei signori di B., la discussione filosofica che oppone Tambri a Forra, forse una delle pagine più importanti per comprendere l’opera di Fiore.

La discussione che ne sorge ruota intorno ad un quesito ben noto nella tradizione cristiana, un quesito che, forse, è il dilemma primo della teologia fondamentale: *si Deus, unde malum?* L’esistenza di Dio, la sua onnipotenza, la sua onniscienza infatti dovrebbero essere condizioni inconciliabili non solo con l’esistenza ma addirittura con la possibilità stessa del male.

La discussione, in cui Forra ricapitola a grandi maglie, ed in maniera decisamente idiosincratica l’argomentazione agostiniana¹³³ per cui il male consiste nel considerare il mondo senza carità, dimenticando così che il mondo è “a immagine e somiglianza” di Dio stesso, e che quindi non va “amato” di per se stesso, ma va visto come immagine di Dio, giunge a conclusioni inaspettate.

¹³³ La *Città di Dio* è uno dei pochi libri superstiti della biblioteca filosofica di Fiore (cfr. Latora, *op. cit.*, p. 76). La presenza agostiniana, e, più precisamente, la presenza dell’Agostino della *Città di Dio*, è una costante di tutta la produzione dell’Autore.

La soluzione che infatti Forra propone al problema del “volgersi malamente” alle cose, e quindi dell’origine del male, è questa:

Per conto mio non direi “Deus sive natura” ma direi “Deus sive vita”. Gli stessi Angeli si corrupero; e cosa si corrupe negli Angeli? Si corrupe ciò che li rendeva diversi dal nulla, ciò che il Creatore vi aveva messo: il soffio, l’anima, l’energia. Dunque, la divinità creativa non è la divinità del vivere, non la pone né la determina. La creazione è buona, ma non la vita; di questa non possiamo e non sappiamo giudicare; o non si osa giudicarla. I suoi elementi e la sua essenza sfuggono. Io credo però che una vita intensa, piena valga quanto la creazione. L’atto creativo può trovare la sua sostanza e la sua conclusione in una “buona” vita. Sostengo la parità di tutte le cose e di tutti gli enti; tutto è sullo stesso livello, o vi tende; ma alla condizione che vi sia onestà e schiettezza d’impegno. (*Supplente*, pp. 70 – 71).

Incalzato da Tambri, Forra prosegue ancora così:

... Non esiste nulla di supremo, altrimenti niente potrebbe avvenire né avverarsi; l’umiltà è l’essenza di tutto. Secondo me, la divinità non è una condizione né un potere assoluto; soprattutto la divinità a priori. Tutto va collaudato, svolto ed eseguito; tutto è sospeso; quindi la divinità non può essere che a posteriori; e il vero bene non può essere che distruttivo. Infatti il male si alimenta di se stesso” (*Supplente*, p. 71)

Tre sono i capisaldi dell’argomento di Forra: il primo è la discrepanza fra creazione e vita; il secondo è l’eguaglianza di tutto con tutto; il terzo è l’idea che si possa raggiungere la “divinità”, che Fiore scrive con la minuscola, solo “a posteriori”, solo dopo aver provato e sperimentato tutto.

Tutti gli argomenti di Forra vanno non solo contro l’argomentazione agostiniana, ma anche contro il tema paolino della carità. La carità infatti non si dà laddove si assuma che attraverso il mondo non traspaia l’immagine di Dio, quindi laddove non si assuma l’esistenza “a priori” di uno stato di divinità.

La sperimentazione di cui Forra parla non è però intellettuale, ma pratica, si tratta di “sperimentare” nel senso del “collaudare” e del “compiere”, quindi della possibilità di poter portare alla vita – è presumibilmente questa la “messa in atto” cui Fiore pensa – tutto. Una possibilità, quest’ultima, resa effettiva dall’assunzione che tutto sia sullo stesso piano, dall’idea cioè che sia l’ “umiltà” il senso stesso del mondo.

Ma è proprio qui che si pone il problema con cui tutti i personaggi di Fiore, dal Forra del *Supplente* fino ai Bernava dell’*Erede del Beato*, si scontrano. Ancora una volta è il *Supplente* a fornirci le chiavi, ed ancora una volta queste chiavi sono espresse nella “parte di B.” ed agiranno, dopo il rientro di Forra in città, nella “parte di P.”.

La conversazione fra Forra e Tambri è preceduta da un’altra conversazione, il cui luogo è sempre il Circolo dei signori di B., fra il dottor Bozzi¹³⁴ e lo stesso Tambri, che evidentemente gioca, nel corso della narrazione, il ruolo dell’ “anima bella”, del credente, del riformatore destinato comunque ad essere smentito.

Più che di una discussione si tratta, in questo caso, di un vero e proprio scontro dialettico: l’occasione è data dalla difficoltà della situazione agricola siciliana a seguito della politica di contrabbando ed aggio perseguita dai produttori, che è causa di gravi scontri sociali. Ancora una volta, dunque, sullo sfondo c’è l’effettiva realtà politica siciliana, che appare nel romanzo trasfigurata e letta nella sua essenza reale di delirio.

Tambri si fa voce delle proposte di riforma agricola che ebbero, soprattutto nel Meridione italiano, un’eco vastissima ed un peso

¹³⁴ La discussione è nelle prime pagine del romanzo (cfr. *Supplente*, pp. 19 – 24). Solo dopo questa contesa con Tambri, Bozzi, che aveva sperato di poter continuare a conservare l’insegnamento dell’inglese fraudolentemente ottenuto l’anno prima (cfr. *Supplente*, p.7), porge a Forra “*il ramoscello d’ulivo*” (cfr. *Supplente*, p. 37, tutto l’episodio è alle pp. 37- 40). Ci pare, a questo punto, che la sequenza narrativa non sia casuale: come Leone aveva accreditato Forra nello spazio di B., così Bozzi lo accredita come suo “successore” nella funzione di dissolutore delle illusioni. Non a caso, dopo questo vero e proprio passaggio di consegne, Bozzi sparisce dalla narrazione.

politico forte. A queste proposte si oppone Bozzi; un'opposizione che, è imprescindibile specificarlo fin da subito, non è precisamente politica, ma ha piuttosto i caratteri di un argomento fondamentale in senso metafisico. Bozzi si oppone anzitutto all' "al di là" che le parole di Tambri presuppongono; dice infatti il dottore:

Laggiù, negli Stati Uniti tradussi in inglese la *Città del Sole*¹³⁵... teorie, favole; anche Platone favoleggia, e favoleggia Marx. Ai rovesci, al continuo fallire dell'umanità non si pone rimedio ... Tolta la causa, l'effetto si rinnova tale e quale. Si tratta di fenomeni, di fatti naturali ... Il dato qualitativo non si può sopprimere ... L'umanità è come il singolo, i molti come l'uno; nell'uno e nei molti vi è la malattia in potenza; colui che vive, pensa più all'infermità che alla salute; in ogni modo va incontro non alla salute, ma alla malattia. L'uomo e l'universo non mira (*sic*) all'immunità né alla perfezione, ma all'assuefazione; se l'organismo si è assuefatto a un male, sopravvive; altrimenti, la morte, la fine. (*Supplente*, p. 22)

È dunque questa la fisiologia della vita che Fiore assume, e questa "fisiologia" ne è anche l'unico senso reale, con cui la vita risponde al dubbio, più che retorico che reale, che Forra avanza sulla vita.

Effettivamente non è "buona", non può infatti "fisiologicamente" esserlo. L'implicita contraddizione fra le parole di Forra e quelle di Bozzi si risolve così accettando che la triade "collaudare, svolgere, eseguire" sfoci nell'unico risultato di "assuefarsi", quindi vivere una "buona" vita, come vorrebbe Forra, non significa altro se non giungere all'assuefazione totale, riconoscendosi elemento fra gli elementi, uguale ed indistaccabile da ogni altro.

¹³⁵ Un'ultima nota significativa sulla residuale biblioteca di Fiore: vi troviamo un libro di Campanella, ma si tratta della traduzione italiana del *De sensu rerum et magia* (Del senso delle cose e della magia). Significativamente quindi non il Campanella "verticale" della *Città*, ma quello orizzontale che raccoglie il sapere della cinquecentesca *magia naturalis*. È significativamente questo Campanella "orizzontale" a permettere a Fiore di individuare nella "*parità di tutte le cose e di tutti gli enti*" (cfr. *Supplente*, p. 71), la chiave interpretativa della "vita".

Questa conclusione non solo chiude la porta a qualsiasi tipo di misticismo, sia pure l'imperturbabilità del saggio stoico o del lama buddhista, ma anche ad ogni possibilità di spiegazione dell'esistere: come toglie ogni possibilità di imperturbabilità, l'assuefazione infatti elimina anche ogni realtà del distacco, distruggendo quell'illusione di distanza che è necessaria alla "spiegazione".

È in questo senso che abbiamo parlato di una negazione, anzitutto dimensionale, dell' "al di là" nelle parole di Bozzi: assuefarsi al mondo significa infatti non poterne uscire, quindi riconoscerne l'identità inalterabile dell' "effetto" come assenza reale di "cause".

Se esiste un iniziatore, un qualcuno che abbia soffiato nelle narici di Adamo il soffio primo della vita, la sua esistenza non importa per il mondo: gli dei, se ci sono, rimangono indifferenti nei loro *intermundia*.

È dall'unione del senso di ciò che dice Forra con quello di ciò che sostiene Bozzi, o, per dire più precisamente, è nella necessità di dover interpretare le parole di Forra alla luce di quelle di Bozzi, che Fiore costruisce la sua parodia del sacro.

Il sacro è – o, almeno, così appare nell'economia dell'opera di Fiore – il segno più profondo della dimensione dell' "al di là", e lo è perché ne rende incontestabile l'esistere teologizzandolo. "Al di là", letteralmente, indica una dimensione senza luogo, o, ancor più precisamente, quella dimensione che non può trovare spazio nel mondo poiché non è locale. "Al di là" è quella dimensione che deve ancora essere trovata, rinvenuta, costruita, ossia, svolta, eseguita e collaudata.

L' "al di là" è la base stessa dello sforzo significativo dell'uomo: uno sforzo che può andare da un'assunzione massima del reale come struttura problematica, secondo quanto avviene nelle strutture orizzontali, "rizomatiche" di Deleuze e Guattari, ad un rifiuto essenziale del mondo, come nella verticalità massima del sacro che assegna alla struttura inesistente, a ciò che è al di là perché non è rinvenuto, svolto e collaudato, la supremazia su ciò che esiste, sul mondo rinvenibile, svolgibile e collaudabile.

Il sacro rende così indiscutibile, indiscutibile in un senso tecnico¹³⁶, l' "al di là": far in modo che proprio ciò che non può esistere, che non può trovare spazio nel mondo, sia ciò che consente al mondo di esistere, di avere il suo spazio, significa compiere un arbitrio assiomatico, in forza di cui proprio l'esistenza di ciò che dovrebbe essere dimostrato (rinvenuto, svolto e collaudato) diventa la ragion d'essere di quello che effettivamente esiste.

L'intento di Fiore è esattamente quello di confutare la struttura dell' "al di là" attraverso la dissoluzione del valore del sacro, che, come abbiamo appena visto, di tale struttura rappresenta il segno forte. Ma il sacro, non essendo discutibile, non è confutabile.

Ecco allora l'attivazione del meccanismo parodico: parodia, ossia, etimologicamente, canto *a latere*, significa assunzione di un sistema significante, di un segno forte, appunto lateralmente, cioè spostando quel segno al di fuori del suo spazio e facendolo funzionare a vuoto.

La parodia non è una distorsione delle "regole", una riscrittura del sistema regolativo, è piuttosto un salto di campo, si potrebbe dire, parafrasando lo stesso Fiore, un collaudo illecito inteso a rinvenire ciò che le regole, in questo caso le "regole" del sacro, nascondono.

Ma qual è il campo di questo collaudo, dove si può svolgere l'esperimento parodico considerando che la prima "regola" del sacro è la sua stessa a-località?

È Forra a rispondere a questa domanda, istituendo una "divinità del vivere" differente dalla divinità creaturale, è questa divinità seconda, che nega l'atto stesso della creazione ponendo così tutto sullo stesso piano dell' "umiltà", ad essere il campo cui il sacro deve potersi applicare. È un'applicazione chiaramente impossibile nella misura in cui non è possibile consacrare laddove non si assuma la

¹³⁶ Secondo la ben nota differenza fra discorso apodittico/dimostrativo (*apophantikós*) e preghiera (*euché*) stabilita da Aristotele nel *De Interpretatione* (cfr. 17a 1-7).

possibilità di un principio consacrante, che è superiore alla realtà consacrata nella misura in cui ne rappresenta il senso.

Perciò, quando il sacro viene trascinato nell'orizzontalità del mondo, costretto, come lo costringe Fiore, ad assumere luogo nel mondo, non può che funzionare a vuoto, rendendo così palese la vacuità del suo intento di significanza.

La parodia del sacro però va oltre, raggiunge un risultato più cospicuo, più terribile di questo.

Abbiamo detto, poco sopra, che il mezzo di consacrazione rappresenta il senso della realtà consacrata: senso appunto, e non significato, differenza non irrilevante per il quadro deleuziano da cui abbiamo preso le mosse; eppure l'uso del termine non è casuale.

C'è infatti una possibilità di salvazione del sacro entro l'orizzonte del mondo: costruirlo come sistema passante di corrispondenze, secondo un modello "orizzontale" che è quello della *magia naturalis*, del panteismo, e da ultimo del deleuziano "rizoma". Un modello a-centrico, in cui il senso è nelle rete relazionale che si istituisce fra le cose. Ma ciò equivale a dire che ci sono le cose e c'è "la relazione", ci sono le cose e c'è, diversa e distinta dalle cose, la "rete" attraverso cui le singole cose si mettono in contatto: insomma, c'è l'uno e ci sono i molti. Proprio questo viene negato da Bozzi, quando ci dice che: "*L'umanità è come il singolo, i molti come l'uno*".

Nel porre l'indistinguibilità fra l'uno ed i molti, nell'affermare che singolo ed umanità soggiacciono ad un'unica legge, quella dell'adeguamento al male, Fiore chiude le porte anche alla strategia orizzontale del panteismo: il mondo, l'umanità, non possono più comprendere nel loro meta-senso l'insensatezza del destino singolare.

Tutte le strategie, i tentativi di trovare una ragione sono quindi destinati a fallire, a non svelare la loro inutilità; tutti, tranne uno, tranne l'unico tentativo paradossale che ancora resta valido nel quadro dipinto da Fiore: l'assunzione della follia, del delirio come essenza della vita stessa.

La follia di Forra assume così un valore ben diverso dalla semplice psicopatia: è questa stessa follia l'annuncio cui era predestinato l'Attilio Forra del *Supplente*. L'annuncio di Forra ha però due livelli di lettura.

Il primo, che il testo pone in evidenza, è che non c'è nulla fuori dal mondo: come abbiamo cercato di dimostrare nel capitolo tre, anche gli "invisibili" appartengono al mondo, interagiscono col mondo causandone le azioni, quindi la pazzia ed il delirio non sono solo parte del mondo, ma ne sono addirittura la parte rilevante, motrice, che ne spinge il continuo divenire.

Ma se questo è il significato patente, quello con cui il lettore deve fare i conti per primo, allora siamo costretti a concludere che sia questa follia, quest'insieme di voci grottesche, il "volto" di quella divinità a posteriori di cui parla Forra.

La parodia del sacro giunge così al suo secondo livello: quando Gino contraffà la voce di Dio (cfr. *Supplente*, p. 239) sta contemporaneamente affermando due cose, che la divinità della creazione è irrilevante rispetto alla vita, tanto irrilevante da non aver alcun senso interrogarsi sulla sua esistenza, mentre la divinità del vivere corrisponde esattamente alla voce di Gino, è lo stesso delirio chiuso, e perciò malvagio, cui Forra deve cedere assuefacendovisi.

Il delirio è l'essenza della vita ed è malvagio, perché nasce da se stesso ed in se stesso si conclude crescendo da sé, autoalimentandosi. Il mondo mangia la sua stessa carne per continuare a perpetuarsi, ed è questa l'insensatezza prima, capitale, del suo esistere folle.

Ma c'è una via d'uscita, stretta, dolorosa da questo delirio, una via che Fiore percorre attraverso Forra, Menga, Salfi, i Bernava, dando voce all' "assuefarsi" di tutti loro alla regola del mondo, costruendo e descrivendo il loro fallimento: questa via è la scrittura stessa.

"Il vero bene non può essere che distruttivo", sono queste le parole che, alla fine della discussione con Tambri, Fiore presta a Forra. La discussione era partita dalla domanda fondamentale sul male, ma, nel

corso dell'argomentazione, Forra ha rovesciato i termini; se la divinità della creazione è irrilevante, non ha senso chiedersi *si deus unde malum?*, non ha neppure senso continuare, rendendo completa l'interrogazione con l'aggiungere: *et si non est unde bonum?*; l'unica cosa che ha senso chiedersi è: *si mundus quomodo bonum fieri potest?*

Se c'è il mondo non è possibile il bene, come la fisiologia di Bozzi ci insegna, quindi l'unica cosa è distruggere il mondo perché si dia una possibilità ignota, che nel mondo ci resta ostinatamente preclusa, quella del bene.

È questo il terzo senso, l'ultimo e più sconvolgente, della parodia del sacro: riuscire a sospendere il mondo, mettendosi in una situazione di supplenza perpetua rispetto al vivere.

Solo quando anche le ultime vestigia dello sforzo di significare il mondo, il vivere, vengono meno, solo quando, parafrasando un noto concetto di Adorno, la vita è completamente liberata dalla menzogna di essere verità, è credibile porsi davanti al problema del bene.

La scrittura di Fiore vive dunque di questa forza distruttiva, una forza in cui il processo mimetico giunge ad una delle sue più ardite profondità: descrivere l'inanità stessa del mondo e rappresentarla senza attivare il tragico, senza che entri in gioco nessun meccanismo catartico, ma facendo invece in modo che il lettore sia costretto a rinvenire, svolgere e collaudare i contorni di questa *figura* che Fiore gli mette davanti.

Solo così il mondo cessa di autoalimentarsi, e si entra in quella sorta di sospensione dallo spazio dell'esistente in cui ognuno si fa Supplente in luogo di quel senso che nel mondo non si può dare.

Supplente, sostituto, ricercatore in seconda perché non è detto che il senso ci sia, che sia possibile accedervi, ma, nella sospensione dal mondo che Fiore ci offre, la domanda sul senso assume rilevanza.

Ed è questo dare rilevanza alla ricerca di senso, questo renderla possibile nonostante e contro il mondo, il lascito vero e, riteniamo, la ragione ultima della scrittura di Angelo Fiore.

Apparati

Postfazione

Marco Carmello ha conquistato, con pieno merito, il diritto alla pubblicazione di questo testo che viene ora proposto a lettori e cultori delle opere di Fiore, dal benemerito Centro studi Angelo Fiore e dall'I.S.S.P.E. che ho l'onore di presiedere.

Approccio originale a “Il Supplente” quello di Carmello, con voli pindarici verso scritture, mitopoiesi e decostruzioni letterarie che lo arricchiscono, tanto da iscriverlo fra la buona produzione critica sul grande ma misconosciuto scrittore siciliano.

Dobbiamo tutti essere grati alla feconda e coraggiosa riscoperta di Fiore che, Natale Tedesco, Lucio Zinna, Salvatore Di Marco, Salvatore Ferlita, Antonio Di Grado ed Elio Giunta, ci hanno consegnato, dopo gli storici recensori quali Carlo Bo e Geno Pampaloni.

Non può tacersi anche la feconda azione svolta senza sosta da Sergio Collura, attraverso la scoperta di preziosi inediti – come il “Circo Frobe” – che feci pubblicare nel 2007 in occasione del convegno Nazionale sul tema “Angelo Fiore Lo Scrittore rimosso” (Biblioteca Comunale di Palermo, 13 dicembre 2006), nonché il costante impegno dei fondatori del Centro Studi, in particolare, della nipote dello scrittore Emma De Giacomo e del direttore Pino Pagano.

Sono convinto che solo la diffusione dell'opera di Fiore e testi come questo di Carmello possano produrre – non un effimero successo – ma la duratura affermazione che l'opera dello Scrittore merita.

Nel definire Angelo Fiore una sorta di Pessoa, per il suo destino, intendo dire che il fondo del baule del Nostro è ancora da svelare pienamente: mi si permetta di ricordare questa figura di singolare e atipico narratore e, ancora più atipico docente, grazie agli incontri

avuti con lo stesso, propiziati da una libera pensatrice e pedagoga quale fu Caterina Artale Sanfilippo.

Incontri decisivi e indimenticabili, fra le poche pensate parole e concetti metarazionali, forse surreali, e la personalità complessa, direi enigmatica di Angelo Fiore, il quale acconsentì ad incontrarmi più di una volta.

L'Istituto Siciliano di Studi Politici ed Economici è quindi consapevole e grato per l'opportunità di arricchire la bibliografia su Fiore, grazie all'opera del Centro Studi Angelo Fiore che ha consentito il pregevole studio di Carmello e in futuro quello di altri giovani studiosi.

Tommaso Romano

Bibliografia

Opere di Angelo Fiore.
Edizioni del *Supplente*.

EDIZIONE DI RIFERIMENTO

Il Supplente, con uno scritto di Giorgio Bárberi Squarotti e una testimonianza di Geno Pampaloni, Novecento Italiano, Milano, ISBN Edizioni, 2010.

ALTRE EDIZIONI

Il Supplente, Firenze, Vallecchi, 1964.

Il Supplente, introduzione di Natale Tedesco, Marina di Patti, Pungitopo.

ALTRE OPERE DI ANGELO FIORE

Un caso di coscienza, Milano, Lerici, 1964.

Un caso di coscienza, a cura di Antonio Pane, Messina, Mesogea, 2002.

Il lavoratore, Firenze, Vallecchi, 1966.

Il lavoratore, Catania, Tifeo, 1987.

L'incarico, Firenze, Vallecchi, 1969.

Domanda di prestito, Firenze, Vallecchi, 1976.

L'Erede del Beato, Milano, Rusconi, 1981.

L'Erede del Beato, a cura di Antonio Pane, Messina, Mesogea, 2004.

OPERA DI CRITICA DEDICATE AD ANGELO FIORE

Aa. Vv., *Le opere e i giorni di un grande scrittore Angelo Fiore (1908 – 1986)*, a cura del Movimento Giovani per un Nuovo Umanesimo, collaboratori scientifici S. Collura – S. Rossi, Catania, Tifeo, 1988.

Agresta Michele, *Il linguaggio della follia nei romanzi 'burocratici' di Angelo Fiore*, I quaderni di 'Angelo Fiore', Marina di Patti, Pungitopo, 2012.

Bárberi Squarotti Giorgio, *La vita agra di un supplente*, in Fiore, *Supplente*, 2010.

Collura Sergio, *Dio e l'inquietudine metafisica dell'uomo*, in *Le opere*, 1988.

Di Grado Antonio, *Angelo Fiore. La figura e l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo, 1988.

- Id., *L'eresia letteraria di Fiore*, in *Le opere*, 1988.
- Id., *Angelo Fiore commediante e martire*, in Id. *La lotta contro l'angelo*, Napoli, Liguori, 2002.
- Ferlita Salvatore, *Così diversi e così simili: Angelo Fiore e Carmelo Samonà*, in Id. *I soliti ignoti*, Palermo, Flaccovio, 2005.
- Id., *Angelo Fiore ed il Signor K.*, in *La Repubblica*, 29 marzo 2006.
- Id., *Sperimentalismo e avanguardia*¹³⁷, Palermo, Sellerio, 2008.
- Latora Salvatore, *I presupposti filosofici nella narrativa di Angelo Fiore*, in *Le opere*, 1988.
- Milano Paolo, *Sicilia plumbea o escandescente*, in "L'Espresso" del 20/VI/1963, p. 13.
- Id., *Tre sottouomini e uno strano ossesso*, in "L'Espresso" del 18/X/1964, p. 21.
- Id., *Storie di ufficiali e il lavoro di Dio*, in "L'Espresso" del 23/IV/1967, p. 19.
- Pampaloni Geno, *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*, in Aa. Vv. *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, tomo II, Garzanti, Milano (nuova edizione)¹³⁸.
- Spagnoletti Giacinto, *Angelo Fiore*, in *Novecento siciliano*, Catania, Tifeo, 1986.
- Id., *Fiore e i suoi personaggi*, in *Le opere*, 1988.
- Id., *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Newton Compton, 1994¹³⁹.
- Tedesco Natale, *L'oltranza figurale di Angelo Fiore*, in Id. *Testimonianze siciliane*, Caltanissetta – Roma, Salvatore Sciascia, 1970.
- Id., *La realtà fisica e metafisica ovvero l'oltranza figurale di Angelo Fiore*, in *Saggi di letteratura italiana in onore di Gaetano Trombatore*, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino – La Goliardica, 1973.
- Id., *La frustrazione e l'oltranza nell'opera di Angelo Fiore*, in *Scrivere la Sicilia. Vittorini e oltre*, Siracusa, Ediprint, 1985.

¹³⁷ Nonostante si tratti di un'opera con un intento generale, *Sperimentalismo e avanguardia* viene citato qui perché è stato considerato soprattutto per le pagine relative ad Angelo Fiore.

¹³⁸ Nonostante si tratti di un intervento con un intento generale, *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea* viene citato qui perché è stato considerato soprattutto per le pagine relative ad Angelo Fiore.

¹³⁹ Nonostante si tratti di un'opera con un intento generale, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, viene citata qui perché è stato considerato soprattutto per le pagine relative ad Angelo Fiore.

OPERE DI CRITICA DI CARATTERE GENERALE CITATE

- Adorno Wiesengrund Theodor, *Minima moralia*, introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1954.
- Aristotele di Stagira (Walter David Ross, editore), *Aristotelis Physica*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. D. Ross, Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis, E Typographeo Clarendoniano, 1950.
- Blanchot Maurice, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981.
- Carchia Gianni, *Dall'apparenza al mistero: la nascita del romanzo*, Milano, CELUC, 1983.
- Celan Paul, *Sotto il tiro di presagi: poesie inedite 1948 – 1969*, traduzione italiana di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, Torino, Einaudi, 2001.
- Conte Maria - Elisabeth, *Condizioni di coerenza*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 1999.
- De Cesare Donatella, *Introduzione a Wilhelm von Humboldt, La diversità delle lingue*, Roma – Bari, Laterza, 1991.
- Deleuze Gilles, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969.
- Id., *Le pli – Leibniz et le baroque*, Paris; Les Éditions de Minuit, 1990.
- Deleuze Gilles – Guattari Félix, *L'Anti-Edipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Les Éditions di Minuit, 1972.
- Id., *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions di Minuit, 1975.
- Id., *Rhizome*, Paris, Les Éditions di Minuit, 1976.
- Id., *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions di Minuit, 1980.
- De Martino Ernesto, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, Milano, 1959.
- De Mauro Tullio, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma – Bari, Laterza, 1991.
- Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1981.
- Gadamer Hans Georg, *Che cos'è la verità. I compiti di un'ermeneutica filosofica*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010.
- Genette Gérard, *Figurés III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- Hamburger Käte, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1968.
- Kojève Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'esprit professées de 1933 à 1939 à l'Écoles des Hautes Études, reunites et publiées par Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, 1947.

- Lacan Jacques, *Séminaire III, Les psychoses, 1955 – 1956*, Éditions du Seuil, 1981.
- Massolo Arturo, *La storia della filosofia come problema*, Firenze, Vallecchi, 1973.
- Melandri Enzo, *Contro il simbolico. Dieci lezioni di filosofia*, postfazione di Luca Guidetti, Macerata, Quodlibet, 2007².
- Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1984.
- Pascal Blaise, *Pensées*; texte établi par L. Brunschvig; chronologie, introduction, notes, archives de l'œuvre, index par D. Descotes, Paris, Garnier – Flammarion, 1976.
- Pirandello Luigi, *Tutti i romanzi*, voll. I e II, a cura di Giovanni Macchia con la collaborazione di Mario Costanzo, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2010.
- Ricci Garotti Loris, *Heiddeger contra Hegel e altri saggi di storiografia filosofica*, con una presentazione di Arturo Massolo, Urbino, Argalia, 1965.
- Pizzuto Antonio – Scheiwiller Vanni, *Le fatate carte. Carteggio (1969 – 1975)*, a cura di Cecilia Gibellini, Milano, Libri Scheiwiller, 2005.
- Ricoeur Paul, *Temps et récit. Tome III: Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- Tedesco Natale, *La tela lacerata: strutture conoscitive e invenzioni narrative (1880 – 1940), con un'appendice stravagante*, Palermo, Sellerio, 1983.
- Id., *La norma del negativo: De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio, 1989.
- Id., *La scala a chiocciola: scrittura novecentesca in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1991.
- Waltzavik Paul, Beavin Bavelas Janet, Jackson Don D., *Pragmatics of Human Communication; a Study of Interactional Patterns, Pathologies and paradoxes*, New York, Norton, 1967.
- Weinrich Harald, *Tempus: besprochene und erzählte Welt*, München, Beck, 1964. [traduzione italiana di Maria Provvidenza La Valva e Paolo Rubini: *Tempus: le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino, 1978].
- Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-Philosophicus e Quaderni 1914 – 1916*, traduzione italiana di Amedeo Giovanni Conte, Torino, Einaudi, 1968.

Indice

Associazione

Casa dei Giovani

Corso Umberto I, 65 - 90011 Bagheria (PA)
tel e fax: +39 091903068 - +39 091904426



Via Greco, 5 (Piazza Santo Sepolcro) - 90011 Bagheria (PA)
tel: +39 091934023 - fax: +39 091922586

Antica Osteria ZZÀ MARIA

Via Paterno, 11 - 90011 Bagheria (PA)
tel: 091 931388

5	Prefazione di <i>Natale Tedesco</i>
7	Introduzione
9	Capitolo 1: L'Esordio di Angelo Fiore ed <i>Il Supplente</i>
9	L'approdo a Lerici
14	Il passaggio da Lerici a Vellecchi e la preparazione del <i>Supplente</i>
16	Fiore e Pampaloni, o della fortuna dell'equivoco
22	<i>Il "Supplente": considerazioni e struttura</i>
29	Prime conclusioni
31	Capitolo 2: Dentro/fuori o la struttura spaziale dell'evento
32	Il medio raggio testuale: ragioni di una misura analitica
38	<i>Il Supplente 1</i> : interno ed esterno come fulcro narrativo
42	<i>Il Supplente 2</i> : storia e personaggi
53	Breve conclusione: <i>Il Supplente</i> come struttura "barocca"
57	Capitolo 3: La questione della "minorità"
63	Il dis-membramento di Fiore: una questione iniziale
70	Deterritorializzazione e minorità di Fiore
76	Il segno mimetico della deterritorializzazione di Fiore 1: singolare ed immediato politico
80	Il segno mimetico della deterritorializzazione di Fiore 2: esterno ed enunciazione
87	Capitolo 4: Imago Dei
92	Il sacro e la sua parodia: un appunto finale
103	Postfazione di <i>Tommaso Romano</i>
105	Bibliografia

Finito di stampare
nel mese di marzo 2014
presso le Officine Tipografiche Aiello & Provenzano
Bagheria (Palermo)

I QUADERNI DI ANGELO FIORE

1. Michele Agresta

Il linguaggio della follia nei romanzi "burocratici" di Angelo Fiore

2. Marco Carmello

Lo spazio sospeso di Angelo Fiore: una lettura del "Supplente"



Centro Studi "Angelo Fiore"

ISBN 978-88-909810-1-2

