Melina Mele

Temi e forme della scrittura di Angelo Fiore

I.S.S.P.E.

I quaderni di “Angelo Fiore”
3

Centro Studi “Angelo Fiore”

Consiglio Direttivo

Emma de Giacomo	*Presidente Onorario*
Giuseppe Pagano	*Presidente*
Emanuele Valenza	*Vice Presidente*
Giovanna Gabriella Pagano	*Segretario*
Natale Tedesco	*Componente*
Anna de Giacomo	*Componente*
Francesco Ciminato	*Componente*
Tommaso Romano	*Componente*

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 Umberto Balistreri e Tommaso Romano, rispettivamente, Presidente e Vice Presidente dell'I.S.S.P.E., i quali hanno voluto sponsorizzare la pubblicazione del presente volume in segno della loro stima per lo scrittore palermitano Angelo Fiore e apprezzamento per il lavoro della giovane ricercatrice Melina Mele.

Il Presidente del Centro Studi
Giuseppe Pagano

Melina Mele

Temi e forme della scrittura di Angelo Fiore

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

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

Mele, Melina <1985->

Temi e forme della scrittura di Angelo Fiore / Melina Mele. - Palermo : ISSPE,
Istituto siciliano studi politici ed economici, 2015.
1. Fiore, Angelo.
853.914 CCD-22 SBN Pal0282810

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

© 2016 Centro Studi "Angelo Fiore" - Bagheria
ISBN 978-88-909810-4-3
Tutti i diritti riservati

Presentazione

Alla ripresa delle ristampe delle opere di Angelo Fiore, promossa da Centro Studi istituito in suo onore, si affiancano i nuovi studi critici di giovani ricercatori il cui interesse è certamente stimolato dal Premio annuale intestato allo scrittore palermitano.

La monografia di Melina Mele (che è maturata dagli studi compiuti in un primo momento nell'ambito dei miei corsi di Letteratura italiana contemporanea) conferma ancora una volta la bontà di questo progetto culturale. Terzo volume, dopo quello di Michele Agresta e Marco Carmello, della collana che pubblica i lavori dei vincitori del Premio, il saggio testé dato alle stampe rappresenta un'ulteriore tappa di quello che si va configurando come un discorso critico a più voci. Alle proposte di lettura dei lavori precedenti volti a mettere a fuoco, l'uno, il linguaggio della follìa nei romanzi burocratici, l'altro, la prevalenza dell'asse spaziale nel *Supplente*, segue ora questo saggio volto a indagare con acribìa, in una produttiva prospettiva intertestuale (sia interna che esterna) i temi e le forme della scrittura di Angelo Fiore.

Articolata in cinque capitoli, la monografia, dopo il breve capitolo d'esordio sulla conclamata "parabola fallimentare dei personaggi di Fiore", per tempo messa in rilievo dai primi critici e qui ribadita come necessaria premessa dell'approfondita indagine successiva, si concentrerà, nel secondo capitolo, sui temi e le forme attraverso cui tale parabola si sviluppa individuando, in particolare, quelli attinenti alla sfera fisica (il corpo, il sesso il cibo) per poi rivelarne le valenze interiori, come attestano i paragrafi sulle malattie fisiche e mentali e i comportamenti animaleschi. A tali temi vengono inoltre rapportati le scelte lessicali e i procedimenti sintattici per poi concentrare l'attenzione sulle soluzioni retoriche.

Ed è sulla base di questi affondi analitici che la giovane studiosa può infine concludere il suo esame puntuale avvalendosi delle riflessioni dei critici più accreditati e mettere in relazione l'opera di Fiore con la tradizione letteraria isolana ed europea.

Domenica Perrone

I

La parabola fallimentare dei personaggi di Angelo Fiore

Geno Pampaloni, nel definire Angelo Fiore "scrittore monocromatico e iterativo"[1], si riferisce al suo tentativo ossessivo di dare espressione al rovello interiore degli individui. Da tale tormento, infatti, sono segnati i protagonisti delle sue opere, dei veri antieroi che, partendo da una condizione di marginalità sociale, ad essa rimangono legati, poiché si rivelano incapaci di conseguire un qualsiasi obiettivo, sia che si tratti di intraprendere una carriera, di svolgere proficuamente un lavoro, di portare a termine un incarico, di ottenere un prestito o di rivendicare una proprietà.

Il senso di fallimento che si abbatte su questi antieroi è determinato non tanto da circostanze estranee alla loro volontà, quanto da una connaturata inerzia, una "forma di invalidità dello spirito"[2] che li porta ad essere inadempienti verso gli altri e, soprattutto, verso sé stessi. Questo ottundimento dello spirito, che li conduce persino all'incapacità di pensarsi, è frutto di un eccesso di coscienza che provoca un rifiuto di adesione alla «forma». Si vedano, nel *Lavoratore* (Vallecchi, 1967), secondo romanzo dell'autore, le parole di padre Luca rivolte a Paolo Megna:

> Nel mondo stai a disagio; e forse non hai avvenire. Vivi al margine, o in bilico sopra una fune tesa. Può darsi che non precipiti; ma più che l'abisso temi le figurazioni della tua sensibilità; (…). La potenzialità si svolge, però ti consuma; in ogni modo è un buon segno, perché siamo noi – tu, io e qualcun altro – i depositari della coscienza umana, a un tempo signori e schiavi: nulla ci sfugge, pensiamo tutta la vita[3].

---

1 Geno Pampaloni, *Angelo Fiore: scrittore monocromatico e iterativo*, "La Terza Pagina", anno I, n. 1, 1988.

2 Angelo Fiore, *Il supplente*, Isbn Edizioni, Milano, 2010, p. 11.

3 Angelo Fiore, *Il lavoratore*, Editrice Tifeo, Catania, 1987, p. 81.

I personaggi di Fiore vivono una forte contraddizione tra uno smisurato potenziale intellettuale e spirituale e una fortissima indolenza, che porta allo sperpero delle loro risorse interiori e delle possibilità pratiche della vita. Tale contrasto è comprensibile in un passo del primo romanzo, *Il supplente* (Vallecchi, 1964), in cui Tambri, collega ed amico di Attilio Forra, riconosce in lui "potenza" e "stanchezza", ossia, le due forze contrastanti e pur compresenti che lottano nel suo animo.

La responsabilità dell'immobilismo di tali individui non va attribuita ad impedimenti esterni; essi sono caratterizzati da una stasi da loro difesa (poiché l'agire è fonte di disagio), ma che, d'altra parte, li divora, chiudendoli torvamente in sé stessi e facendoli apparire agli occhi degli altri come esseri sfuggenti, alienati e farneticanti di una verbosità tormentata.

La passività condanna gli antieroi ad una vita pratica ridotta a finzione, a simulazione dell'agire altrui. Eppure, non è sul piano dell'azione che va considerata qualitativamente la loro esistenza. Non è, infatti, a svolgere gli "atti della vita" che essi mirano, bensì a perseguire una ricerca che si attua tutta nel profondo della loro interiorità. Alla base della loro personalità vi è una metafisica incongruenza tra la volontà di agire e la consapevolezza del fallimento. La certezza non solo della non riuscita della ricerca, ma anche dell'assenza di un suo fondamento, non spegne, tuttavia, quella sete di assoluto né ostacola quell'ossessiva analisi interiore che gioca una parte decisiva nel tentativo di elevazione dal sottosuolo, di salvezza per mezzo di un credo. Essi tentano, infatti, di capire come la loro esistenza possa acquistare valore e cercano un principio vitale, instaurando un fitto dialogo con sé stessi, scavando ed inquisendo ogni effimero movimento della coscienza. La mente viene sottoposta ad una disamina che assume le caratteristiche della seduta analitica o del simposio filosofico nei momenti in cui viene esibita maggiore lucidità e perizia nel conversare con

gli assoluti. Al contrario, nelle circostanze di maggiore tensione etica e di un più accidentato "pedinamento" della verità, quella disamina prende le forme meticolose, indagatorie e paranoiche di un interrogatorio.

La tensione etica, febbrile e nervosa che l'umanità di Fiore coltiva è, al tempo stesso, causa ed effetto del pressante desiderio di andare al fondo delle apparenze, in un mondo sempre più sordo al richiamo dei grandi interrogativi dell'esistenza. Essa è continuamente intenta a determinare non solo il senso della vita, ma la ragione su cui si fonda l'ordine del mondo. Si percepisce, perciò, un'ansia metafisica che scuote le coscienze degli uomini, allontanandole da una condizione di sicurezza morale e abbandonandole al regime del dubbio e dell'inquietudine. L'incertezza si rivela essere stimolo necessario, sebbene essa comporti anche il rischio della deriva dell'equilibrio già precario e vacillante.

I protagonisti sono indaffarati in un'assidua e tormentosa investigazione di quell'ossessiva idea della vita che non li abbandona e non permette loro di cullarsi nelle illusioni e negli "atti della vita" degli altri individui, con la conseguente assunzione di un sofferto e pur privilegiato "guardarsi vivere" pirandelliano.

È interessante notare in che modo ciascuno di loro intraprenda la propria ricerca interiore: il raggiungimento dell'essenza dell'esistere si attua, più che sul piano dell'azione, su quello del pensiero.

Pur non mancando il tentativo di mettersi in gioco, e di trasformare in fare il risultato delle incessanti elucubrazioni, il grande terreno della ricerca è di certo la mente. Questa è impegnata, infatti, in profondi e vorticosi processi cerebrali, è intenta a decodificare i misteriosi segni che riceve e nei quali leggere un significato universale. Tali segnali possono giungere dalla più piccola circostanza della realtà esteriore e nell'accoglierli l'animo si dilata a dismisura.

Come l'inettitudine, anche la ricerca (e il tentativo di portarla a termine) è elemento comune agli individui di Fiore, i quali ne rico-

noscono la priorità nella loro esistenza. Essi rispondono solo ad essa, mentre la realtà cui dovrebbero essere soggetti non ha su di loro alcuna autorità, dal momento che in quella si svolge una vita più vera, a dispetto della piatta e ripetitiva *routine* delle altre persone. All'interazione con la realtà esteriore per fini utilitaristici si contrappone, quindi, un interesse vivido nell'inseguire un qualcosa di non sempre ben definito, ma di cui ciascuno sente un disperato ed impellente bisogno. Ciò accade, per esempio, nel *Supplente*, in cui sin dalle prime pagine è chiaro al lettore che Attilio giunge al paese di B. con la speranza di "tentare una strada nuova", ossia di avere la possibilità di qualificare la sua esistenza.

Fondamentale è per tali personaggi credere con convinzione in un assunto, indipendentemente dalla sua validità o dall'ottenimento di un risultato. E in tale condizione è anche Paolo Megna, il quale afferma che, pur non giovandogli più l'amore per Dio (poiché tale sentimento ha perduto il fine e la causa), non si rassegna all'idea di averlo irrimediabilmente smarrito.

Abbandonata la via dell'inserimento nella società, questi uomini perseguono liberamente il loro demone interiore, assecondando la tensione della coscienza e dedicando ogni sforzo alla ricerca.

Si tratta, però, di un'investigazione alla cieca, che assume maggiormente le fattezze di una caccia al tesoro. L'azione intrapresa da costoro sfugge spesso al controllo. Si cerca questo tesoro, ci si impegna nel tentativo di riuscire a capire quale sia la finalità dell'esistenza e, ciò nonostante, si avverte tale disegno per brevi illuminazioni, per subitanee percezioni ed epifanie tra il sonno e la veglia, tra la realtà e l'immaginazione. Si tratta di una caratteristica costante, riconosciuta e declinata più volte nelle opere: Attilio Forra definisce questa vaghezza della ricerca come una "mollezza", intendendo con ciò "un avvicendarsi di immagini e di pensieri imperfetti, obliqui"[4].

[4] *Il supplente*, cit., p. 124.

La vaghezza del supplente diventa "ebbrezza" per Pietro Bernava, protagonista dell'ultimo romanzo, *L'erede del Beato* (Rusconi, 1981). Tale percezione si colloca in quello che egli definisce "tempo fuori dalla coscienza"[5], quando le sensazioni acquistano intensità e la realtà si mostra in una mistica connessione col passato ed il futuro.

L'universo di Fiore è popolato da uomini in eterna tensione conoscitiva e, per tale motivo, in balìa della stessa ragione di vita che li fa essere sopraffatti proprio nel momento in cui si palesa nella sua ambiguità e indecifrabilità.

La vita, pertanto, si qualifica tutta in un pensiero grande ed irrisolto, espresso necessariamente dall'autore attraverso uno stile carico di tensione e adeguato alla complessità della materia trattata. La scrittura non si presenta, infatti, fluida, né certamente lineare; essa punta ad una concentrazione massima della carica concettuale e metaforica, corrispondente alle coscienze alterate cui dà espressione. Il periodo è frantumato e spasmodico, in grado di trasmettere quell'istanza dialogica ossessiva, quel costante e sterile rovello di individui inconcludenti, farneticanti, che non procedono e la cui sola possibilità di significato è data dalla parola, quasi che, come afferma Sebastiano Addamo, "modo dell'esistere sia il parlare"[6].

In tale chiave vanno decodificate le scelte linguistico-stilistiche dell'autore, il quale, oltre a riflettere sulla pagina letteraria anche la propria complessità psicologica e il proprio bagaglio culturale, elabora una forma costruita sulla compresenza di opposti non pacificati e che esitano in uno stile omologo a tematiche altrettanto ambigue, contrastanti e dicotomiche.

Lo studio si prefigge di analizzare le soluzioni formali di cui l'autore si serve per comunicare e, potremmo aggiungere, esasperare la tortuosità dell'indagine interiore dei suoi protagonisti, la loro forma d'invalidità interiore e la loro parabola fallimentare.

---

5 Angelo Fiore, *L'erede del Beato*, Rusconi, Milano, 1981, p. 147.

6 Sebastiano Addamo, *Oltre le figure*, Sellerio, Palermo, 1989, p. 134.

II

Temi e realizzazioni formali

II.1 Il corpo

Nelle pagine di Fiore, il corpo assolve il compito di strumento di ricognizione della realtà grazie alla capacità dei sensi. Essa non è puramente fisica ed esteriore, ma soprattutto intima ed interiore. La realtà dei personaggi, l'unica che essi in effetti considerano tale, è proprio quella dell'io attanagliato da dubbi, paranoie, ansie, epifanie e ricerche eternamente deluse.

L'autore si serve di una gamma vastissima di percezioni fisiche per poter raccontare non solo i travagli dell'animo, ma anche la degenerazione dell'essere umano, come nei casi in cui la funzione sessuale del corpo viene eletta a simbolo della decadenza morale di individui appassiti e meschini.

Analizzando l'uomo nell'espressione fisica di sé, se ne deduce un ritratto tutt'altro che edificante, in cui viene raffigurata una umanità priva di armonia ed equilibrio sia fisici sia interiori. L'autore dipinge con voluto intento deformante, per eccesso o per difetto, figure di uomini sempre caricaturali:

> Era sui cinquant'anni, di taglia media, mingherlino; aveva la testa enorme, sulla fronte grosse bozze macabre; gli occhi azzurri vagavano senza vedere, grandi come piattelli[7].

La descrizione espressionistica di Antonio Pascoli, personaggio del quarto romanzo, *Domanda di prestito* (Vallecchi, 1976), risulta farsesca per la combinazione di elementi disarmonici: l'uomo è, infatti, "mingherlino", ma con la "testa enorme".

---

[7] Angelo Fiore, *Domanda di prestito*, Vallecchi Editore, Firenze, 1976, p. 18.

Le caratterizzazioni, a volte, tendono al bizzarro, come quella del dottor Gozza, nel racconto *Il paziente*, contenuto nella prima opera edita dell'autore, *Un caso di coscienza e altri racconti* (Lerici, 1963):

> Ingrassato, il biondino; pingue, rotondetto, la pelle divenuta grigia; e la calvizie. Elegante, però: ai piedi certi bizzarri scarpini senza tacco, in gran voga[8].

Altre volte, l'elemento di dissonanza sembra non poter mancare, alterando, in tal modo, una raffigurazione apparentemente priva di eccentricità, come la seguente, tratta dal racconto *Il licenziamento*:

> Mione era ancora giovane, ben messo, un piglio di mondanità levigata, una sobria disinvoltura. Di taglia media, le membra minute ma ben conformate e vigorose; aveva l'andare ritmico, quasi un avvio di danza; il volto, di bella fattura; le labbra, sottili e ferme. L'incarnato giallognolo armonizzava con il castano dei capelli finissimi e con gli occhi azzurri, freddi e smorti. Le pupille erano sempre volte altrove, mai diritte e fisse, una sorta di distrazione meccanica; distrazione o meglio disattenzione ch'era in tutta la sua persona e nel suo fare, Si sarebbe detto che fosse il ritmo o il funzionamento regolare del suo organismo e del suo spirito. Mione non vedeva o non notava molte cose; ma, infine, non occorre notare tutto[9].

Molto spesso, nel riportare l'aspetto fisico e il carattere di un personaggio si verifica uno spostamento delle risorse linguistiche dal bizzarro al grottesco. Le parole si tingono di una *vis* rude, una devianza dalla norma che tinge di malignità la rappresentazione del corpo umano. Così nel *Supplente*, Gino, membro degli "Invisibili", ossia di individui che traggono piacere dal male e capaci di una ferocia cruenta e atroce, è "un vecchione, nudo di una nudità turpe e grottesca"[10], nonché un "coprofago abile e appassionato"[11].

---

8 Angelo Fiore, *Il paziente*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, Mesogea, Messina, 2002, p. 19.

9 *Il licenziamento*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 50.

10 *Il supplente*, cit., p. 193.

11 *Ivi*, p. 218.

Un altro esempio dell'elemento grottesco e violento è la presentazione di Giacalone, viscido personaggio del racconto *Una sconfitta*:

> Un porco, quel Giacalone: tozzo, sudicio, canagliesco. Andava in giro munito d'un randello (quel suo eterno atteggiamento di sfida); forte e vigoroso, guardava con insistenza le donne. (…) "Fanfarone ignobile" Livraghi pensava[12].

L'immagine buffonesca che deriva dalla conformazione turpe e grottesca del corpo e dell'indole è di grande importanza nei testi di Fiore, poiché essa rappresenta la ridicola miseria degli "atti della vita", del banale esistere umano.

Soprattutto, essa è il rovesciamento in negativo dell'intenso sforzo dei personaggi verso il metafisico, il risvolto abietto e materiale della loro esistenza, qualificata, contemporaneamente, dall'intento trascendentale. Sembra quasi che l'autore voglia, in questo modo, dare vigore ad una sorta di visione manichea dell'uomo, il quale da una parte è rivolto verso le più intricate astrazioni della mente, mentre dall'altra si ritrova chiuso nel sottosuolo degradato del corpo.

II.2 Il sesso

L'annichilimento esistenziale dei personaggi trova un risvolto pratico in atteggiamenti privi di proporzione ed equilibrio, denotati da un'insolita bizzarria, che spesso si trasforma in inquietante stranezza o, persino, nauseante deviazione.

Ciò esita spesso in una rappresentazione grottesca, cinica o espressionistica, cui l'autore attribuisce molteplici significati: essa è la manifestazione concreta e degradata dell'infermità interiore dei personaggi, la materializzazione della corruzione morale, che è parte del loro essere. È anche il sottosuolo da cui tentano di elevarsi per

[12] *Una sconfitta*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 94.

giungere alla conquista del dominio personale e spirituale. Il grottesco è, in ultimo, il terreno di sperimentazione sensoriale della realtà, un universo di percezioni che si dimostra essere la base di partenza per le più svariate astrazioni metafisiche.

La tematica sessuale viene sviluppata in maniera differente nei testi, ma sempre con l'intento di illustrare i costumi degradanti dell'essere umano e denunciare l'allontanamento dell'uomo da coordinate etiche nobili. A quella concezione "figurale" riscontrata da Natale Tedesco, per cui l'autore "in ciascuna delle sue figurazioni desidera racchiudere un unico significato che sia nello stesso tempo letterale e simbolico"[13], appartengono anche le figurazioni sessuali, il cui significato, continua lo studioso:

> È che la rappresentazione della dissociazione fisica è nello stesso tempo la rappresentazione della dissociazione morale. Cioè, quelle simbologie sono le figure con cui si presenta a noi l'ultimo, o meglio l'attuale stadio del processo contemporaneo di dissociazione dell'uomo dalla storia e dalla società[14].

Il desiderio sessuale diviene, pertanto, motivo rivelatore delle necessità puramente egoistiche dell'individuo, come si può desumere dalla vicenda di Bruno, personaggio del *Lavoratore*:

> Bruno, ex-impiegato della "Rinascente", disputava con Barbetti:
> - Un vero uomo se la cava anche nei frangenti.
> Crollò la testa, memore di un episodio. Era pelato, la zucca lustrava:
> - Ricordo l'ultimo parto di mia moglie. L'ostetrica – brava, ha messo al mondo i miei rampolli – mi avvisa che il feto era aggomitolato nell'alvo, una palla: "Sua moglie soffrirà come un'anima dannata; ci vuole l'intervento del medico, che amplierà con un taglio. Ma dopo, quando lei, signor Bruno... Capisce? Il taglio sarà ricucito; ma lei, signor Bruno, quando... Rimarrà deluso.

---

13 Natale Tedesco, Introduzione, in Angelo Fiore, *Il supplente*, Pungitopo Editore, Marina di Patti, 1987, p. VI.

14 *Ivi*, p. VII.

- Allora? - Barbetti incalzò.
Lui spianò il muso:
- Urli da bestia, collasso; ma niente taglio. Maria non lo sa, non le ho mai detto[15].

L'egoismo dei personaggi si tinge anche di fredda meccanicità, come è possibile notare nel legame tra Dora e Giovanni, nel terzo romanzo, *L'incarico* (Vallecchi, 1970). Sulla commistione di sospetto e dipendenza, di diffidenza e riguardo si basa la relazione tra la vedova di Ambrogio Pravatà e il protagonista, che arriva a rimpiazzare il marito di quella persino nello svolgimento dei doveri coniugali, adempiuti con gelido distacco, tale da rivelare l'irrimediabile lontananza emotiva di tali individui:

> Non la desiderava, non ne aveva voglia: era una sequela di gesti meccanici e insieme un impegno. Quella era già sopra di lui, gli si sedette sui ginocchi, arrangolando; lui pensò a una specie di fanatismo astratto o riflesso. Ma era desolato, e inerte; per zelo o perchè scontento di quella dedizione inattesa, disse di andare di là, in camera da letto. Dora balbettava come di fastidio; ma si avviò. La luce del crepuscolo l'assottigliava come un'ombra tenue sui mobili, e la stessa specchiera. Egli si tolse la giacca, e aspettava. Lei si stese sul letto, rimboccò la gonna. Non vi fu abbraccio, Dora non volle, parlò di precauzione. Lo carezzava, e diceva parole fervide; sillabò con voce di delirio qualcosa all'avvenuta liberazione della carne di lui.
> Giovanni si alzò avvilito, ma nervoso[16].

Questa forma di "erotismo meccanico" ritorna nell'opera autobiografica *Diario d'un vecchio* (Tifeo, 1989), a proposito di una donna, invaghitasi di un portiere d'albergo:

> Di costui s'è invaghita una di quelle donnacce, di una libidine smodata e folle; lo chiama di continuo, giorno e notte invocando sue carezze e proponendo a voce alta lascivie immonde.

---

15 *Il lavoratore*, cit., pp. 15-16.
16 Angelo Fiore, *L'incarico*, Vallecchi Editore, Firenze, 1970, p. 42.

> La donna tiene aperto l'uscio della camera per vigilare meglio il suo uomo; di mezza età, balorda, stolta, concepisce la vita e l'umanità in funzione del sesso, un erotismo meccanico e feroce, per cui invita tutti – maschi e femmine – all'atto o alle lussurie che ne fanno le veci[17].

Nell'*Incarico*, il rapporto con Dora è una delle dinamiche che legano il protagonista alla famiglia Pravatà nonché, elemento ancora più importante per l'argomento qui trattato, solo una delle esternazioni della sessualità di Salfi. Per lui, infatti, l'ambiente familiare si trasforma nel luogo in cui potere soddisfare i suoi bisogni sessuali depravati. Come afferma Di Grado, nella famiglia si svolge l'orrore, ma un tipo di orrore che "non è un'eccezione che va preparata e giustificata, bensì è la normalità"[18]. Giovanni persegue liberamente il suo demone interiore, deludendo la speranza di conferire un senso alla propria esistenza, ossia, compiere quella metamorfosi da "essere inutile" a punto di riferimento, di cui lo ha incaricato Ambrogio. Sarà proprio seguendo il suo istinto corrotto che egli abuserà della piccola Anna, la minore dei figli dei coniugi Pravatà, in una sequenza di azioni anch'esse, come per l'unione con Dora, eseguite con distacco, senza la minima consapevolezza del male, ma, tuttavia, sinistramente "ispirate":

> Un giorno festivo che Dora non c'era e Ignazio e Mariuccia giocavano di là, Salfi ebbe un impulso come suggerito o ispirato. Anna giocava nella camera grande, ed egli si mise a tormentarla (…). Era qualcosa fra il gioco, la pietà e lo sprezzo del corpo e dell'animo: come se egli cercasse o esplorasse. La bambina che dapprima non badava, si fece attenta, si raccolse; stava immobile, con gli occhi fissi, sembrava una pupattola: come valutasse o giudicasse le nuove sensazioni ("Tutte le creature fanno così" egli pensò); poi, una violenta trasformazione, una rabbia, un grido come di allarme.

---

17 Angelo Fiore, *Diario d'un vecchio*, Tifeo Edizioni, Catania, 1989, p. 23. L'opera è pubblicata postuma e raccoglie annotazioni diaristiche del periodo 1940-1962.

18 Antonio Di Grado, *Angelo Fiore. La figura e l'opera*, Pungitopo, Marina di Patti, 1988, p. 33.

> Egli si mise davanti alla finestra, guardava fuori. Ignazio accorse e portò via Anna, stampandole baci in viso.
> Salfi aveva la mente limpida; nessun turbamento, solo un lieve tremito. "Eppure, ho fatto quei gesti. Ma, che cosa sentivo?"
> Non ricordava, era difficile rivivere quegli attimi. "Forse non sentivo nulla".
> Com'era giunto a quell'atto, a cui non aveva la disposizione né la voglia? Si ricordava dell'atto o degli atti, ma non delle sensazioni relative; e non ritrovava l'impulso e i moti connessi[19].

Più avanti, l'istinto sessuale diviene ancora più frenetico e inarrestabile. La conseguenza non solo dell'atto appena descritto, ma della serie di azioni immorali compiute durante il soggiorno in casa Pravatà sarà per il protagonista la perdita della coscienza, il senso della "fine della sua interiorità, della sua forza morale":

> Ma due giorni dopo si ritrovò solo con Anna (…). A un certo punto Salfi si avvide di rifare i suoi maneggi, quegli atti impulsivi eppure come suggeriti, ma frettolosi e incerti. Ormai Anna sapeva, riconobbe quelle sensazioni; e gridò, aveva le vene del collo gonfie, la faccia paonazza, e un tremito di rabbia. "A poco a poco si abitua" egli pensò, suo malgrado.
> Ignazio accorse: lui continuò, come se non potesse, anzi, non dovesse fermarsi. Ignazio respinse quelle mani, e lui si meravigliò e si sdegnò. Poi il ragazzo uscì dalla camera con Anna. (…) Non c'era pentimento o dolore; come, del resto, nessun piacere, o intenzione di volerlo sentire. "Non percepisco né sento, ma vivo". Ma c'era il senso della fine: la fine della sua interiorità, della sua forza morale. "Fine; e insieme principio. Il principio di un nuovo modo di essere; di cui non mi avvedrò: farò gli atti relativi senz'averne coscienza"[20].

Tramite l'indifferenza e l'imperturbabilità che muovono il protagonista durante questi atti, come anche la dimenticanza

---

19 *L'incarico*, cit., pp. 128-129.
20 *Ivi*, pp. 132-133.

che sopraggiunge dopo averli compiuti, lo scrittore manifesta la corruttela morale dell'uomo per mezzo delle vicissitudini mortificanti del corpo, ma soprattutto, delinea la sua personale visione dell'uomo del Novecento, un individuo la cui condizione ontologica non è solo l'indolenza morale e l'abulia esistenziale, ma persino l'intorpidimento psicofisico. Infatti, se nell'*Incarico*, da una parte, l'autore ribadisce l'impossibilità per l'uomo di accedere alla sfera dei significati, di prendere posizione nella vita, dall'altra, questa condizione del guardarsi vivere viene ulteriormente complicata dalla sua incapacità di percepire se stesso, di riconoscere le proprie sensazioni ed emozioni, per quanto incisive. Il protagonista dell'*Incarico* resta, di conseguenza, legato ad una condizione di marginalità sociale, imprigionato nel sottosuolo esistenziale dalla sua inettitudine, fino a perdersi nelle sue più intime aberrazioni.

Le scelte formali concorrono a sottolineare il nuovo torpore percettivo che atrofizza Giovanni Salfi. Il motivo del sesso, che è il campo sensoriale privilegiato, viene declinato in modo meno esplicito nell'*Incarico*, tramite l'uso di lemmi vaghi ed eufemistici. Vedremo che, se nel *Supplente* il lessico si adegua incensuratamente alle turpitudini immaginarie della psiche di Forra, sviluppandosi in chiare definizioni anatomiche, in descrizioni oscene e termini espliciti, in questo romanzo, dove le fantasie si convertono in realtà, il manifesto si trasforma in implicito, il coinvolto in distanziato. Così, la "penetrazione" (pratica costante degli Invisibili) diventa l'"abbraccio". Non esplodendo mai in un vocabolario scabroso, la perversione resta sottintesa e velata, ma se ne avverte la tensione, se ne intuiscono gli inquietanti risvolti e palesa la distanza dell'uomo dalla sfera corporale e morale. Giovanni supera il confine dell'immaginazione, trasformando le sue morbose fantasie sessuali in realtà, laddove Attilio Forra concretizza le depravazioni del suo inconscio nelle proiezioni grottesche della cerchia degli Invisibili.

Nel *Supplente*, l'autore descrive la tematica sessuale non solo dichiaratamente senza pudori, ma attingendo anche ad un repertorio di impulsi sfrenati e di atti estremi. La ragione di certe sfumature nella narrazione dell'argomento sessuale risiede nella volontà dello scrittore di rappresentare per loro tramite il decadimento etico dell'uomo. Più pessimistica è la visione che Fiore ha del bagaglio morale dell'uomo, infatti, più indecenti sono le esperienze sessuali, vere o immaginarie, dei suoi personaggi, nonché il lessico impiegato per darne forma.

Dietro le oscenità che appagano gli Invisibili, le proiezioni mentali di Attilio, si cela proprio questa deriva negativa dell'uomo verso un'esistenza priva di principi morali, una deriva espressa per mezzo della perversione sessuale. Tra quegli esseri immaginari, ricordiamo Alberto, erculeo bruto ("ha la verga di un asino e lo scroto d'un montone"[21]), devoto ad una depravazione senza limite e idolo autorevole della comunità altrettanto degenerata:

> Alberto violentava, stuprava, uccideva; seviziava bambine e bambini, una intera notte aveva tentato di penetrare con la sua enorme nudità una fanciulletta: impresa interminabile, di una monotonia snervante. E il coro delle donne; le lamentazioni, le invocazioni, i commenti ammirati; e la burlesca vena dello stupratore; la sua autorità, il suo diritto, quella ch'egli belando chiamava: "stoica perseveranza"; o anche: "la mia infinita pazienza". La bimba morì; almeno pareva. E le donne s'erano messe a lutto; ma puzzava di finzione, di farsa[22].

Dal brano preso ad esempio, è possibile vedere come tali figure si delizino nel dedicarsi ad ogni forma di pratica erotica spinta e da essa rinnovino la loro energia vitale, in una specie di sinistra catarsi dai toni farsescamente elevati:

---

[21] *Il supplente*, cit., p. 169.
[22] *Ivi*, p. 162.

> Su tutto e su tutti aleggiava l'ottimismo buffonesco della contadina, il suo insaziabile appetito carnale, la sua sviscerata ammirazione per il figlio Alberto. Le gesta eroiche d'entrambi "di Alberto e della contadina" raggiungevano il culmine della goffaggine e della sozzura; la bestialità del figlio si annullava nella forza della madre, nella vitalità meccanica e macabra di costei. "Io sono la madre; sono la terra, la nutrice" bofonchiava la contadina, col marcato accento paesano[23].

I toni ridicolmente alti di dubbie "gesta eroiche" continuano nelle parole del vescovo, disgustoso membro degli Invisibili, che si compiace nell'assistere alle violenze sessuali del gruppo:

> Nulla di più inebriante e di più appassionante della meccanica dell'atto erotico. Il corpo si trasfigura, lo spirito ne è tutto preso; qualunque altro interesse si spegne"[24].

Insieme ad Alberto, alla madre contadina e al vescovo, altre figure raccapriccianti popolano la mente di Attilio e si inebriano delle più perverse esperienze erotiche. Prima fra tutti è la figura di Gino, padre di Alberto:

> Praticava l'incesto e la pederastia; la sua tendenza era alla passività: nel sottomettersi si appagava e si obiettava la sua natura. Ma in ogni atto, anche il più vile e schifoso, egli apportava il brio e l'umiltà allegra eppur avida che lo distinguevano.
> La scena culminante era la pratica sodomitica fra lui e Alberto, il quale indispettito e offeso dagli scherzi del geronte, lo penetrava con violenza[25].

Gino è forse il personaggio più importante fra quelli descritti, in quanto dona al protagonista la chiave di lettura delle imprese degli Invisibili. Il significato stesso della loro esistenza e lo scopo della loro presen-

[23] *Ivi*, p. 165.
[24] *Ivi*, p. 184.
[25] *Ivi*, p. 195.

za nella vita di Forra vengono svelati durante un dialogo fra i due in cui la lettura trova finalmente una spiegazione, che è quella di delineare in chiave critico-negativa la deviazione intellettuale e morale dell'uomo:

> Li interrogò: "Perché fate questo? Che significa? A che alludete?". Molte scene simboleggiavano avvenimenti sociali e politici; o si riannodavano a concezioni morali e filosofiche, a guisa d'impronte lasciate da una lunga vita, da vicissitudini varie[26].

La mania sessuale come espressione metaforica e grottesca del male morale era già presente in *Diario d'un vecchio*, nelle pagine in cui l'autore annota le sue sensazioni durante una notte trascorsa insonne e, soprattutto, la percezione di un "coro indistinto del mondo grottesco e tetro" intorno a lui. Tale coro, appena menzionato da lui, anticipa la creazione letteraria inquietante degli Invisibili nel *Supplente* (a dimostrazione che anche i paradossali incubi immaginari della pagina letteraria traggono vita da spunti autobiografici):

> Anche questa notte, insonnia e l'irrequietezza della carne. A volte, la sofferenza, la tensione, pareva lì per sopraffare ogni mia forza di resistenza. E il mormorio, il coro indistinto del mondo grottesco e tetro[27].

La vitalità erotica diventa anche campo di indagine della realtà, che è, soprattutto, realtà interiore. Tale aspetto è, di certo, quello maggiormente legato all'elemento autobiografico. Si riscontrano, difatti, nel testo *Diario d'un vecchi*o, passi in cui l'autore si serve di una data sensazione corporale, ed erotica soprattutto, per esplorare se stesso più a fondo. Per mezzo degli umori e delle eccitazioni del corpo, egli scandaglia il suo animo ed esplora l'energia vitale che nel quotidiano esistere rimane sopita:

> Ma in tutto il corpo e nello spirito è una tensione, come un'ubriachezza, una forza nuova o rinata, che il corpo non può contenere né

[26] *Ivi*, pp. 211-212.
[27] *Diario d'un vecchio*, cit., p. 204.

> reggere; e l'animo ne è invaso o sovvertito. Il potere sessuale, ringagliardito; i lombi, agili e saldi; la sensibilità restituita appieno. Onde, uno spasimo, un tremito; ho bisogno dell'amore carnale del simile; ma io so della mia condanna, una vita come la mia non si ripeterà più[28].

Il termine "ubriachezza" è la calzante definizione di un mondo interiore rinvigorito e stravolto dalle pulsioni del corpo. Lo ritroviamo anche in un altro passo, che affronta lo stesso argomento, accompagnato sempre da un linguaggio agitato, carico di tensione e da immagini smaniose:

> Soffro di nuovo l'ubriachezza dell'acido urico; la mano destra attanagliata, il cervello stretto in una morsa. Ne deriva eccitazione, come una giovinezza dolorosa e inquieta, una baldanza di movimenti, un'accresciuta sensibilità erotica. L'appetito carnale mi tormenta, una tentazione triste e desolante, ma vaga[29].

Vediamo come i bisogni del corpo si rivelino assolutamente necessari alla capacità dell'uomo non soltanto di sentirsi vivo, anche se in modo così confuso e insolito, ma per giunta di percepirsi. Dalle urgenze corporali la mente trae nuova linfa vitale e a sua volta dà vigore agli appetiti sessuali:

> L'intuito e la memoria mi arrecano nuove istanze e nuove scoperte: donde, una urgenza fisiologica, un'ansia, una emozione che non mi logora, anzi aggiunge e prende alimento[30].

Si sviluppa, così, un ciclo perpetuo di energie, le quali permettono alle spinte fisiche e a quelle metafisiche di alimentarsi a vicenda. Nel momento in cui tale reciprocità viene interrotta si ha la paralisi sessuale e mentale:

---

28 *Ivi*, p. 203.
29 *Ivi*, pp. 72-73.
30 *Ivi*, p. 205.

> La mente, chiusa, immobile; sull'animo grava un peso, si addensa una oscurità; l'odio e il disprezzo hanno paralizzato le funzioni sessuali; un'astinenza folle, assurda[31].

II.3 Il cibo

In un universo narrativo in cui la corporeità in tutte le sue manifestazioni acquista una forte valenza conoscitiva, anche il cibo assume significati particolari. In *Diario d'un vecchio*, l'autore esprime frequentemente la necessità di nutrirsi, affollando le annotazioni giornaliere di riferimenti ad abitudini alimentari o a desideri di gola. In un solo caso nell'opera, il cibo possiede un forte potere evocativo; l'odore di una pietanza è capace di suscitare il ricordo preciso di un'idea, di una suggestione andata perduta:

> 9 MAGGIO (*alle una pomeridiane*)
> In cucina, si diffonde l'odore della salsa di pomodoro; la prima salsa in quest'inizio di stagione. Lo stesso odore, che a me fanciullo, comunicava il senso della stagione imminente; o la risvegliava, lo rendeva attuale e intenso. Ed era il primo grado d'intensità, poiché ve n'erano infiniti e il sommo era ignoto o inconoscibile, e io non avrei saputo mai misurarlo, né per confronto né per l'acutezza. Ma quel primo sentore, quel risveglio, conteneva tutta l'intensità, non vi sarebbe stato un grado più alto[32].

Il brano riportato è costruito con un lessico molto suggestivo, che si collega al motivo della rimembranza destata dall'incipiente stagione estiva ("risvegliava", "risveglio", "sentore", "intenso", "intensità", "senso"), a tratti delicato ("fanciullo"), solenne e vago ("infiniti", "sommo", "ignoto", "inconoscibile").

Altre volte, nel *Diario* il bisogno di mangiare cibi, soprattutto prelibati, è legato alla necessità di mantenere un equilibrio, di calmare l'irrequietezza e di compensare una mancanza personale:

---

31 *Ivi*, p. 150.
32 *Ivi*, p. 219.

> - La mattina ho bisogno di mangiare – dico – mangiare bene e molto. Altrimenti, i miei nervi... A casa mia, non si largheggia. E le pietanze sono grossolane. Quando vado fuori, mi regalo ogni delizia... che per me non è delizia o spreco, ma un bisogno o un compenso[33].

Più comunemente, l'esigenza di sfamarsi si trasforma rapidamente in desiderio di abbondanza, di ricercatezza di piatti e bevande gustosi e saporiti; si tratta di un'irrefrenabile voglia di sazietà che scatena, tuttavia, una violenta sofferenza fisica:

> Digerisco male, e mi sveglio spesso; molte ore, la notte, le passo insonni. (…) Non dovrei cenare; lo stomaco non tollera il cibo. Ma ho fame, e in trattoria, spesso sono il solo avventore. Dopo, nella notte, il supplizio: i crampi dell'esofago, l'irrequietezza, l'affanno[34].

Ed ancora:

> Ho fame, o quella strana voracità, quella sensazione di debolezza che richiede nutrimento. Dopo, la nausea, i fortori, l'affanno[35].

L'andamento dei passi, dettati da una punteggiatura più incalzante, rende il senso di afflizione fisica di chi scrive. Questa viene, poi, rimarcata da termini attinenti alla sfera semantica della sofferenza sia fisica che psichica ("supplizio", "crampi", "irrequietezza", "affanno", "voracità", "debolezza", "nausea", "fortori"). Ne deriva uno stile teso e ben distante dal linguaggio evocativo e vago evidenziato precedentemente.

Attraverso il motivo del cibo, come causa di piaceri e tormenti, l'autore declina ancora una volta il tema fondamentale della sua opera: l'inquietudine esistenziale che rende l'uomo dilacerato, smanioso, irretito dai suoi stessi istinti, che lo mutano in un individuo grottesco, privo di coordinate e completamente disorientato:

---

33 *Ivi*, p. 217.
34 *Ivi*, p. 22.
35 *Ivi*, p. 36.

> Nutrito, pieno di cibo e di vino, il malessere s'aggrava; non è sazietà, sebbene stordimento, nausea, preoccupazione, debolezza. E il senso di valore che viene dalle pietanze e dai liquidi, un senso tragico, ma inebriante, in cui si sperde e s'annulla ogni altro valore[36].

È lo stesso malessere che affligge Livraghi in *Una sconfitta*:

> Beveva, infatti: i pasti copiosamente annaffiati; e non disprezzava i liquori. E l'alcool determinava gl'incubi notturni ond'era affetto e di cui i vecchi avevano qualche sentore[37].

È, infine, la "fame ignota" di Attilio Forra, in bilico tra fiacchezza e sazietà:

> La fiacchezza e la sazietà contendono dentro di me; soprattutto all'ora di cena non mi risolvo a entrare nella trattoria; il pensiero del cibo desta una ripugnanza invincibile. Sono sazio, il desinare o la colazione del mattino fu abbondante. Poi sento la spossatezza: di nutrimento ho bisogno, di pietanze sostanziose, di vino, molto vino. Due notti se ne vanno a questo modo, in questo dubbio; quando avrò fame? Ma l'odierna condizione fisica non è forse fame? Una fame ignota; e insieme, sazietà, un deposito accumulato[38].

L'alimentazione acquista un ruolo centrale come tema dell'*Antropofago*, un racconto che vede protagonista il dottor Bonelli, uomo bisbetico, insopportabile e dall'appetito insaziabile ed esigente:

> Mangiava, cicalando senza posa: un supplizio per gli avventori. Il padrone doveva stargli vicino e rispondere con prontezza; accettare rimproveri, ascoltare quel monologo sconnesso e sterminato.
> Abbondante, il menu del dottore: antipasto, insalate, bistecche, polpette, salame, formaggio. Il pesce, di rado; la sera, talvolta, una frittura di calamari e seppioline. Un tizio che odiava tutti e d'ognuno scopriva i difetti e le magagne, diceva del Bonelli: "Non si alza più da

---

36 *Ivi*, p. 105.
37 *Una sconfitta*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 94.
38 *Il supplente*, cit., pp. 128-129.

> tavola; mangia per capriccio, per abitudine, per forza d'inerzia, non ha mica voglia. Insalate, acciughe, carne contorno, eccetera, eccetera; non può smaltirla, tutta quella roba. È malato, malato; che nausea". D'ogni pietanza il dottore faceva un esame meticoloso; e le critiche e le arrabbiature: "Guardino (ai vicini) che sozzura. Pesce sarebbe questo? Immondizia, io direi. Che puzza. Io crepo, in questa trattoria. Non vedo il cuoco; dove si rintana? Oh, eccolo. Non prepara l'insalata? Che fa? Ehi, padrone"[39].

La vita di Bonelli continua tra lauti pasti e lamentele fino a quando non incontra Giuseppe Berza, un "forestiero" che manifesta una curiosità particolare per il famelico e insoddisfatto dottore. Con lui, Berza condivide una passione per il cibo e alla sua nuova conoscenza si fa subdolo propugnatore di un'idea insolita, per usare un eufemismo, un grandioso progetto, che prevede "un nutrimento ottimo; e insieme, nuova, o rinnovata, economia politica"[40]:

> Berza svelava, cautamente; svelava in guisa di parer tutto uno scherzo, una burla. Celiando, allettava, quasi invitava, e il bambolone a sogghignare, fra il disgusto e il sollazzo.
> "Sta' zitto, lavativo. Carne umana eh? Un ritorno ai primordi, eh? Già, già; la terra s'inaridisce, i raccolti non bastano più... Ma certo; non basta più nulla. Carne umana, eh? (…) Carogne, eh? Scoperchiate le tombe, disseppelliti i cadaveri... Già, sicuro; la natura è stremata, esausta; la sai lunga, tu".
> "Macché cadaveri. Carne fresca, macellata apposta. Quante volte debbo ripetere. Ce n'è di sventurati, di persone prive d'identità o di coscienza, che fa lo stesso; e vanno crescendo di numero, chi li conta? Che si figura, lei? Io parlo d'esperti, di maestri, di quelli che...".
> "Di quelli che hanno da fare con le masse".
> "Appunto. E la setta dei mangiatori s'allarga"[41].

L'antropofagia che, alla fine, seduce il dottor Bonelli è una concreta pianificazione economica ("un ordine che non si sfascerà, perché

---

39 *L'antropofago*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 76.
40 *Ivi*, p. 82.
41 *Ivi*, pp. 86-87.

tende principalmente al consumo"[42]) e sociale, in quanto prevede un "nuovo assetto"[43] che creerà una "novella civiltà"[44]. Il dialogo assume il tono da argomentazione scientifica attraverso la lingua dell'antropofago, il quale, al tempo stesso, si rivolge a Bonelli con un forte intento retorico e persuasivo, da "Mefistofele"[45].

L'esposizione graduale, precisa e razionale di un progetto orripilante, quello di cibarsi di carne umana, enfatizza l'effetto di straniamento lungo tutta la narrazione e mette in risalto l'elemento grottesco che caratterizza soprattutto Bonelli, più che il suo imbonitore, e il suo progressivo interessamento alla questione:

> "Ad esempio, io: farò parte dei mangiatori a vita, o dovrò rassegnarmi al pensiero di venire, un giorno, sgozzato e divorato? Hanno stabilito chi sono i consumatori e chi le vittime? E in virtù di quale criterio? Bisognerà dividere l'umanità in due categorie... Una legge, una norma, un criterio distintivo, insomma"[46].

Ma la nuova declinazione dei bisogni alimentari è molto più che un assurdo progetto socio-economico: è la perdita di qualsiasi limite etico, un "ritorno ai primordi", inteso come ricorso alla legge di selezione naturale, alla prospettiva inquietante di una umanità macabramente distinta in carnefici e vittime; questo è l'orrendo incubo che l'autore cinicamente immagina.

II.4 Le malattie fisiche e mentali

Un altro motivo ricorrente nell'opera di Fiore e sempre pertinente alla sfera della corporeità è quello della salute e delle privazioni del corpo, cui si legano, di conseguenza, il benessere della mente e le

---

42 *Ivi*, p. 88.
43 *Ibidem*.
44 *Ibidem*.
45 *Ivi*, p. 87.
46 *Ivi*, p. 88.

crisi dell'animo. Nel *Supplente*, tale rapporto viene spesso messo in risalto da uno stile espressionistico, fatto di un'incalzante precisione descrittiva, di risorse lessicali spigolose, che rendono crudamente e realisticamente la percezione materiale di un disagio fisico e il suo immancabile riflettersi nella sfera psicologica del protagonista. Un fattore esterno, come il caldo e la sudorazione che esso scatena, genera in Attilio un disagio che da fisico si trasforma in "squilibrio" psicofisico e, addirittura, in una sorta di sofferenza esistenziale, che diviene "timore degli uomini":

> *10 luglio* "La sera, nel giardino, il caldo opprime; in parte dev'essere fenomeno soggettivo, poiché, seduto sul freddo marmo, mi sento bagnato di sudore, le tempie madide, la schiena gocciolante; perfino le cosce traspirano. Come se il corpo si liberasse, o volesse liberarsi, dall'impurità, dai tossici; ma l'abbondanza del sudore m'importuna: la biancheria se ne impregna, finanche la stoffa leggera dei calzoni, bevendo quell'umore grasso, s'ispessisce. Uno squilibrio, un dissesto; la conseguenza, è un'ansia, un timore degli uomini, un'accresciuta intolleranza dei rumori, della folla, della gente (…)[47].

L'interrelazione tra corpo e spirito sono altrettanto evidenti nell'*Erede del Beato*, in cui la salute di Pietro Bernava s'indebolisce a seguito di una "stanchezza spirituale":

> La sua costituzione era debole, ed egli si ammalò... Le sue malattie sono conseguenza ed effetto di stanchezza spirituale, del rifiuto o della morte di un modo della vita[48]...

Come il sesso è spia di una irreversibile perdita morale, così le malattie del corpo sono una sorta di allarme che denuncia l'indolenza esistenziale, il logorio dello spirito di cui soffrono tutti i protagonisti di Fiore.

Ancora una volta il *Diario d'un vecchio*, ci offre esempi importanti di tali procedimenti: l'autore impiega dei termini chiave in senso metaforico per i malesseri e per le abitudini del corpo: "sono am-

---

47 *Il supplente*, cit., pp. 123-124.
48 *L'erede del Beato*, cit., p. 253.

malato, una gravezza, una svogliatezza"[49]; "ammalato; un'infermità ripugnante"[50]; "ubriachezza"[51]; "immobilità greve"[52] e "fiacchezza"[53]. Quest'ultima parola torna più volte nei racconti di *Un caso di coscienza*, come *Il paziente*:

> "Non vorrei contrariarti; ma, come dire?, c'è la disposizione; una fiacchezza, l'incapacità a reagire... Uno non si crede, non si concepisce, sano; che anzi sembra non esservi più nulla di sano (...)"[54].

Ed infine, la "fiacchezza" torna anche nel *Licenziamento*, come caratteristica congenita del personaggio, Stoppa:

> Stoppa era bruno, fosco; debole, la costituzione, forse malata; in ogni modo, la sua fiacchezza era una malattia; e poi, nervoso, ipocondriaco[55].

L'autore sfrutta al massimo il significato delle parole scelte ed è in grado, così facendo, di abbracciare sia riferimenti a disturbi corporali sia a disagi della psiche. L'"immobilità" non è, infatti, una condizione esclusivamente fisica, ma riguarda l'atrofia mentale dei personaggi, così come l'"ubriachezza" e la "fiacchezza" esprimono un'alterazione dell'animo e non più solamente del corpo.

Un sintagma ricorrente nell'opera è "acido urico"; ad esso l'autore fa riferimento per spiegare la causa dei suoi tormenti psicofisici nel *Diario d'un vecchio*:

> 26 LUGLIO
> L'acido urico mi attanaglia; lo scorso inverno ne soffrii, ora riprende. È come una ubriachezza, mi ridà una giovinezza fittizia, dolorosa.

---

[49] *Diario d'un vecchio*, cit., p. 11.
In particolare, il termine "gravezza" torna anche a p. 251.
[50] *Ivi*, p. 12.
[51] *Ivi*, pp. 55, 72, 138, 203.
[52] *Ivi*, p. 17.
[53] *Ibidem*.
[54] *Il paziente*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 22.
[55] *Il licenziamento*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 53.

> Fortuna che non ho nulla da fare, in questo periodo; poiché, trattando con la gente, sragiono, come in preda al delirio.
>
> 27 LUGLIO
> L'acido urico mi avvelena e mi eccita; sono fuori di me. Alterchi e litigi a casa, e fuori[56].
>
> Soffro di nuovo l'ubriachezza dell'acido urico; la mano destra attanagliata, il cervello stretto in una morsa[57].

"Acido urico" torna, infine, anche nella presentazione del dottor Bonelli, protagonista del racconto *L'antropofago*:

> Sui quarant'anni, tarchiato, pingue, sembrava più vecchio a causa della gravezza delle membra e dell'andatura trascicata; conseguenza dell'acido urico, probabilmente (…)[58].

Spesso la causa o l'effetto delle malattie fisiche è da ricercare in disturbi della psiche. La malattia dell'animo è un motivo estremamente importante per l'autore, poiché essa costituisce la condizione ontologica dei suoi personaggi. Essa è il discrimine tra i protagonisti falliti e la società in cui non riescono ad inserirsi; è il marchio della diversità e, allo stesso tempo, dell'elevazione. Gli squilibri, finanche la scissione dell'io, scaturiscono da quell'eccesso di coscienza che conduce tali individui a trascorrere l'intera esistenza in un perpetuo ricercare, in una costante tensione etica. L'aumento a dismisura della percezione di sé e del guardarsi dentro genera in loro "ubriachezza"; lo scavo interiore e l'anelito verso un'irraggiungibile vetta della conoscenza scatenano la vertigine, lo sbilanciamento dei sensi e la perdita dell'io:

---

[56] *Diario d'un vecchio*, cit., p. 55.
Le annotazioni del 26 luglio tornano a p. 138, con l'aggiunta della specificazione "delirio festoso" al termine del periodo.

[57] *Ivi*, pp. 72-73.

[58] *L'antropofago*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 75.

> La mia sensibilità toccò l'apice, mi rivelò il mondo; o così mi parve. Ma mi avvidi che le cose restavano inaccessibili, mentre la mia sensibilità o il mio spirito diventava ottuso e fiacco. Oggi è quasi morto: ho lo schema delle sensazioni provate, ma non ho più sensazioni o rappresentazioni nuove[59].

In questa maniera si esprime un personaggio, il cui nome non viene menzionato, in *Domanda di prestito*, ma tali parole potrebbero essere proferite anche da Giovanni Salfi, che tra lo stupore e l'autocritica realizza di agire senza ricordare le "sensazioni relative"[60]. Si tratta di una forma di ottundimento dei sensi che attanaglia i personaggi, li blocca in una "foggia di paralisi", come sostiene Attilio Forra, primo degli antieroi di Fiore:

> Più che indovinare o intuire, assimilo l'animo altrui, massa amorfa, mutevole, e non distinguo più la parte mia da quella altrui. Il che ribadisce il sospetto, già avuto a Catania, della perdita dell'io (…). Vi è una specie d'immobilità nello spirito, un arresto, una foggia di paralisi (…)[61].

II.5 Le allegorie animali

La visione aspramente negativa dell'umanità perduta di Fiore viene resa nelle opere per mezzo di riferimenti al mondo animale. Tali richiami rappresentano il bagaglio allegorico della condizione primitiva cui si è ridotto l'uomo, l'affioramento di una ferocia mai abbandonata dagli individui e che ne segna irrimediabilmente l'essenza.

Non è un caso, difatti, che la maggior parte delle volte lo scrittore scelga i felini come protagonisti delle sue costruzioni allegoriche: la loro ferinità e lo spirito di sopravvivenza permettono il parallelismo con la bestialità di un'umanità triviale e grottesca:

---

59 *Domanda di prestito*, cit., p. 122.
60 *L'incarico*, cit., p. 129.
61 *Il supplente*, cit., p. 152.

> Stamane vidi due gatti magri ossuti, uno bianco, l'altro grigio, azzuffarsi sul tetto della chiesa. Veramente ad azzuffarsi non giunsero; ma la violenza del litigio era più cruda e più aspra d'una battaglia a colpi d'unghia e a morsi. Il bianco non voleva che il grigio bazzicasse da quelle parti; e il grigio pareva risolto a infrangere il divieto; fiera e perfino beffarda, la sua reazione, onde la collera e la veemenza dell'altro crebbero. A un tratto il grigio si rannicchiò sgomento, tremava tutto di paura, dal corpo convulso vennero fuori gli escrementi; il bianco, stupefatto, annusava, nelle pupille subitamente ingrandite si dipinse tristezza e umiltà[62].

Notiamo che il testo è disseminato di lessemi che producono fonicamente un senso di ruvida e fastidiosa bestialità, con prevalenza e ripetizione di suoni come la "z", la "r", la "s", deboli e geminate: "azzuffarsi", "cruda", "aspra", "unghia", "morsi", "bazzicasse", "infrangere", "fiera", "beffarda", "collera", "veemenza", "crebbero", "rannicchiò", "tremava", "paura", "corpo", "escrementi" e "tristezza". Il ritorno nelle successive opere a inserti narrativi dedicati ai gatti e alla loro aggressività lascia intuire che si tratta di una volontà di denuncia dello spirito di sopraffazione dell'uomo, specularmente rappresentato da quello dei felini.

Se il passo riportato è vivido per la crudezza descrittiva delle reazioni degli animali e tuttavia termina con un finale che lascia spazio alla pietà, ad un ripensamento in senso morale, in un brano, tratto dall'*Erede del Beato*, si rimarca la qualità distintiva degli esseri viventi, l'istinto di sopravvivenza, che giustifica ogni azione e determina la distinzione tra chi vive e chi muore:

> Pietro portò via dalla mensa i resti per sfamare certi cani e gatti abbandonati; la mattina si affacciava alla finestra e li gettava in una straduzza dove le bestie convenivano. I mici, contenti, si sfregavano l'uno contro l'altro, la coda ritta; e i cani scodinzolavano a furia. Poi una bestia figliò, e abbandonò i piccoli: legge di sopravvivenza, o non aveva latte. I piccoli agonizzarono due giorni, alfine si spensero. E gli adulti a contendersi il cibo, rugliando o abbarruffandosi;

[62] *Ivi*, pp. 127-128.

ma grati a Pietro, che salutavano movendo la coda. Pietro ora li detestava, ma li nutriva, rassegnato al loro male, e in certo modo vincolato alla loro esistenza. E gli sembrava di rivivere la vicenda umana dopo il peccato originale[63].

Nella vicenda dell'*Erede*, il parallelismo tra mondo animale e condizione umana appare chiarissimo. Come i cani e i gatti mangiano indisturbati dalla morte dei cuccioli, così l'umanità persiste nella sua esistenza, nonostante essa sia imperfetta, macchiata dalla colpa originale. Il finale del testo è pervaso da un sentimento di cocente delusione, dovuta alla constatazione che anche il mondo degli animali non è immune dagli errori e dai mali che appartengono al comportamento umano.

La concordanza tra mondo animale e mondo degli uomini procede anche su un altro asse, quello degli istinti, della deriva grottesca che, è stato visto, prende l'esistenza degli uomini fioriani in preda ad essi. Esempio di ciò è la spiegazione dell'accoppiamento doloroso dei gatti, che nell'*Incarico* viene strategicamente inserita dopo l'episodio di pedofilia commesso da Giovanni Salfi:

- A proposito di gatti, ve ne racconto una – Salfi annunziò.

Dora gorgogliava. Rodolfo, ancora punto, ammiccò. Giovanni colse a volo un'occhiata d'Ignazio, piena di sprezzo o sdegno, e si rabbuiò. Guardò Dora: senza dubbio Ignazio l'aveva informata di quei suoi maneggi.

- Sapete perchè la gatta strilli quando si accoppia? - disse.

(…)

Dora parlò, con quella sua pedanteria svogliata:

- I maschi si contendono la femmina, e gridano furiosi. Poi uno dei maschi soccombe o si ritira. Mia madre aveva un bel soriano che una volta ritornò col ventre squarciato, e l'intestino che penzolava.

Quando parlava si cose erotiche, o che vi si riferivano, aveva il fare segreto e una lieve enfasi della voce.

(…)

63 *L'erede del Beato*, cit., p. 291.

> - Anche la femmina grida – Giovanni ripigliò. - Ma per un altro motivo. Il coito è doloroso spiegò, abbassando un poco la voce. - L'organo maschile dei felini è scabro, rugoso; come una seghetta[64].

I personaggi si rivedono negli animali anche per aspetti molto desolanti dell'esistenza e con essi stabiliscono una sorta di triste corrispondenza, come è quella tra Adele, madre di Pietro Bernava, ed una gatta "guardinga" e segnata dai parti:

> Veniva spesso, la micia; era guardinga, temeva l'uomo, quasi sempre le uccidevano i gattini. Prese il cibo, e guardava timorosa Adele: non si fidava interamente. Era grossa, il ventre ampio sfiorava il suolo; la testa era piccola e il muso incavato; le pupille azzurre avevano uno sguardo dolce e doloroso; e Adele capì che era il senso tragico di chi ha il compito di perpetuare la specie, e si addolorò di riflesso, e si sentì solidale e amica[65].

Infine, la corrispondenza diventa vera e propria immedesimazione in *Diario d'un vecchio*. L'autore segue con compassione le sorti di un gracile e infermo gattino e il racconto della sua piccola esistenza segue un andamento più lento, indugia su descrizioni che riportano fedelmente il ritratto del povero animale, creando, con la cura dei particolari, un'immagine emotivamente coinvolgente. La narrazione è, inoltre, percorsa da raffigurazioni patetiche: la madre è una gatta sorda; il gattino, l'unico malato della cucciolata, "muore lentamente"[66] e la sua indole debole e insicura è messa ancora più in risalto dal confronto con gli altri cuccioli, che "zampettano e corrono, simili a grossi batuffoli di lana"[67]. La loro costituzione sana e forte è, quindi, una sprezzante testimonianza della vitalità che manca al piccolo malato. Per tale motivo, essi sono considerati "cattivi":

---

64 *L'incarico*, cit., pp. 137-138.
65 *L'erede del Beato*, cit., p. 31.
66 *Diario d'un vecchio*, cit., p. 46.
67 *Ibidem*.

> I cattivi sono gli altri due; come fra gli uomini i cattivi sono quelli forti e buoni e generosi, i quali pigliano tutto, altrimenti non sarebbero forti e buoni[68].

Proprio da questa presa di coscienza scaturisce la forte identificazione con il gattino, che con la sua malattia riflette quell'impotenza esistenziale, quella fortissima "stanchezza" morale che sostanzia non solo i personaggi creati da Fiore, ma nel *Diario* lo stesso scrittore ("Il gattino è simbolo della nostra sorte, della mia in particolare"[69]) e che li imbriglia in una condizione di marginalità e di auto-esclusione. Come il gattino, anche loro sono vittime di una cieca e indifferente selezione naturale, anche loro sono afflitti da un male che li segna, li distingue e li allontana irreversibilmente dal mondo dei "sani":

> Cerco di ammansire il gattino infermo con le carezze; ma è diffidente; e poi, attende qualcosa; e il qualcosa è in lui e crescerà, fino a sopraffarlo. Gli altri due non hanno questo qualcosa; e già si allontanano da lui, e non lo cercano più[70].

L'unica tregua nella sofferenza del mondo animale, specchio del dolore esistenziale dei protagonisti, è l'apparizione di una delicata farfalla, un tiepido e raro barlume di speranza e di sollievo in una vita marcata dal fallimento:

> Ed ecco, stamane, nel terrazzino io vedo una farfalla svolazzante: d'un bruno rosso, e screziato di nero. Si trattiene un poco fra le pianticelle grame e sbiadite del terrazzino affossato; e io avviso mamma; e lei:
> - Segno di buon augurio – ripete, come tutte le volte che una farfalla è scesa nel terrazzino; pochissime, in verità.
> E lei ed io abbiamo un attimo di sollievo e di commozione[71].

---

68 *Ibidem*.
69 *Ivi*, p. 50.
70 *Ivi*, p. 46.
71 *Ivi*, p. 216.

II.6 Comportamenti animaleschi e lessico onomatopeico

Il parallelismo con il mondo animale che lo scrittore suggerisce è sottolineato dall'uso del bagaglio lessicale legato a tale motivo o agli istinti e alla gestualità, in individui che in un primo momento ci appaiono vivere su un piano più trascendentale.

L'uso di termini onomatopeici può, a volte, mettere in risalto con sottile intento parodico e antifrastico un dato comportamento dei personaggi. In questo caso, le parole vengono impiegate per accentuare la distanza da qualsiasi tentativo di sublimazione della materia narrata ed enfatizzare il contrasto tra l'indole grossolana o fisicamente depravata dei protagonisti e i loro momenti di metafisica astrazione.

Troppo ricorrente per non essere pregno di significato, il lessico di origine onomatopeica è elemento caratterizzante dell'*usus scribendi* dell'autore. Tale repertorio lessicale, utilizzato sempre per esprimere azioni o qualità dei personaggi, intende esporre una categoria umana esplicitamente o implicitamente grezza e grottesca e, con essa, sottolineare "la perdita da parte dell'uomo della parola intesa come *logos* per legarsi a certi modi animaleschi"[72] o primitivi.

Un esempio pertinente è l'uso del verbo "ruminare" per indicare l'azione del riflettere dei protagonisti: esso ricorre in molte pagine del *Supplente*, del *Lavoratore* e del *Diario d'un vecchio*. Il termine significa letteralmente eseguire "la doppia masticazione del cibo, detta appunto ruminazione, caratteristica dei ruminanti"[73]. In senso figurato, il verbo indica sia "masticare lentamente, svogliatamente, o anche con difficoltà", sia "pensare e ripensare, me-

---

[72] Salvatore Orilia, *Motivi etici nella letteratura siciliana contemporanea*, Ila-Palma, Palermo, 1977, p. 137.

[73] Per l'etimologia e le definizioni dei vocaboli presenti in questo paragrafo è stato consultato il sito www.treccani.it.

ditare e rimeditare, con l'idea di lenta e ripetuta ponderazione". Questa seconda accezione della parola, la quale palesemente risente della prima, è quella di cui si serve l'autore per rendere il pensiero ossessivo e tormentato, lo struggimento intellettuale, il tarlo interiore dei personaggi e il loro iterato perdersi in fantasticherie metafisiche:

> "Quantunque stanco, non sono ancora vissuto" ruminava, nella camera d'albergo. D'altronde, era persuaso che si avvicinasse un'età di straordinari mutamenti spirituali, di rivelazioni importanti; "È una specie di carriera" ruminava. "La mia vita è una carriera spirituale"[74].

Il ricorso ad un vocabolario di derivazione animale e l'uso di termini onomatopeici o legati alla fisicità donano maggiore forza alla componente grottesca delle opere. L'insofferenza o l'agitazione dei personaggi si manifesta spesso attraverso l'uso di lemmi, quali:

- "ansare" (lat. tardo *anxiari* «essere in ansietà, affliggersi», der. di *anxius* «ansioso». Respirare con difficoltà, con affanno): "Bùccoli impallidì, poi diventò di bragia; ansava, madido di sudore"[75];
- "bofonchiare" (der. di "bofònchio", lat. *bufúnculus* "sorta di calabrone, così detto dal suo ronzio, che forse ricorda la voce cupa del rospo, lat. *bufo*, *bufònis*". Borbottare, brontolare mugolando o sbuffando): "Gli chiedo uno schiarimento circa l'orario degli esami; dà un guizzo, bofonchia proteste e critiche"[76];
- "brontolare" (cfr. il gr. *βροντάω* «tuonare». Esprimere il proprio malcontento a voce bassa e sorda, o anche con parole distinte ma ripetute in modo fastidioso e insistente): "brontolava in casa, brontolava durante le visite e per la strada"[77];
- "rantolare" (etimo incerto. Probabilmente da *ranctulare*, diminutivo non usato del lat. *rancàre*, che esprime il "mandar fuori la voce

---

74 *Il supplente*, cit., pp. 5-6.
75 *Un caso di coscienza*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 31.
76 *Diario d'un vecchio*, cit., p. 254.
77 *L'antropofago*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 75.

della tigre". Mandare rantoli): "tutti rantolavano di dolore: il dolore-piacere"[78];

- "mugolare" (lat. *mūgĭlare*, **mūgŭlare*: v. mugghiare. Emettere suoni inarticolati e sommessi a bocca chiusa, quasi ritmicamente ripetuti, in segno di gioia, dolore o desiderio): "Egli mugola e si contorce; pare che soffra"[79].

Più volte, le reazioni fisiche dei personaggi vengono espresse per mezzo dell'uso di predicati onomatopeici evocativi di versi animaleschi o moti infantili:

- "guizzare" (dialetto ted. *witsen* o *witschen*. Dei pesci, muoversi dimenandosi a scatti e torcendosi, anche fuori dell'acqua o schizzando di mano. Per estensione, di altri animali o di cose che fanno movimenti simili. Di persona, balzare con uno scatto): "Guizzava, fremebondo; una volta, fuor di sé, gli diede uno spintone"[80];
- "starnazzare" (lat. *stèrnere* "stendere, gettare a terra, abbattere". Dei gallinacei e di altri uccelli, agitare rapidamente e con forza le ali emettendo gridi e sollevando la terra): "Lui perdette la tramontana; gridava, starnazzando"[81];
- "muggire" (lat. *mūgire*. Emettere un muggito): "L'avvocato muggì, fece uno sforzo: niente: era esausto"[82];
- "gracchiare" (der. di "gracchio", dal lat. *gracŭlus*. Riferito a corvi, cornacchie e simili uccelli, fare il loro caratteristico verso): "gracchiò l'affittacamere, sorgendo dalla sonnolenza"[83];
- "chiocciare" (lat. *glocire*. Riferito alle galline, emettere il verso caratteristico del periodo in cui sono chiocce): "La vergine chiocciò"[84];

---

78 *Il supplente*, cit., p. 185.
79 *Diario d'un vecchio*, cit., p. 255.
80 *Il licenziamento*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit, p. 57.
81 *Un caso di coscienza*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 31.
82 *Il mago*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit, p. 103.
83 *Il supplente*. Cit., p. 171.
84 *Ivi*, p. 137.

- "cicalare" (der. di "cicala". Parlare a lungo e noiosamente di cose frivole): "Mangiava, cicalando senza posa: un supplizio per gli avventori"[85];
- "mugolare" (lat. *mūgĭlare*, **mūgŭlare*: v. mugghiare. Emettere suoni inarticolati e sommessi a bocca chiusa, quasi ritmicamente ripetuti, in segno di gioia, dolore o desiderio): "Egli mugola e si contorce; pare che soffra"[86];
- "gracidare" (lat. tardo *gracitāre*. Riferito ai ranocchi e alle raganelle, fare il loro caratteristico verso): "Zappulla aveva afferrato a volo il senso di quelle parole e corse a Forra, gracidando"[87].

A siffatta scelta linguistico-espressiva si collega l'uso dei verbi, quali "vagire" (lat. *vagire*. Di neonati e lattanti, emettere voci di pianto) e "belare" (lat. tardo *bēlare*. Emettere belati), come possiamo riscontrare in un breve brano del racconto *I sordomuti*:

> vagiscono, belano; si ode la voce di pianto, e non smette più; uno si contorce e tremola a guisa di gelatina; un altro gorgoglia estatico; e poi, il fragore degli applausi[88].

Il racconto è incentrato sulla descrizione di un convito di persone sordomute, in un caffè sito in un luogo solitario del centro. L'elemento più straordinario è proprio la resa formale degli sforzi di comunicazione insiti nella sordità e nel mutismo dei suoi personaggi. Nel periodo citato sopra, è già possibile notare questa caratteristica in parole che riproducono fonicamente un senso di sforzo e spasimo: oltre all'uso di "vagiscono" e "belano", l'impiego di termini che abbondano di "r", quali "contorce", "tremola", "gorgoglia" e "fragore".

Le parole possiedono, pertanto, una forte componente fonosimbolica, che torna ancora più vivida in altri luoghi dello stesso racconto, dedicati entrambi alla rappresentazione della riunione dei sordomuti, talmente concitata e sincopata da trasformare l'aria in un "fluido elettrico":

---

85 *L'antropofago*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 76.
86 *Diario d'un vecchio*, cit., p. 255.
87 *Il supplente*, cit., p. 102.
88 *I sordomuti*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 38.

> Gli altri gesticolano tutti contemporaneamente, approvando o dissentendo: un ricamo mutevole e nervoso. Si direbbero guizzi di pinne, frullio d'ali, un agitarsi di membrane in un corpo informe e smisurato. L'aria intorno, mossa e sovvertita, un fluido elettrico[89].

A questa precisa scelta lessicale si aggiunge anche l'utilizzo di similitudini con il mondo animale che veicolano ancora di più la nervosa frenesia delle scene: "guizzi di pinne", "frullio di ali" e "un agitarsi di membrane".

Infine, si riporta uno dei passi più significativi del racconto, per la costruzione, attraverso il ricorso al lessico onomatopeico e ad una precisa ripetizione di suoni, dell'immagine concitata ed esaltata del gruppo di convenuti sordomuti:

> L'ilarità prorompe inaspettata: si agitano e si abburattano, la bocca aperta donde vengon fuori gemiti e squittii, o urla mozze da metter i brividi; alcuni chiocciano in preda a un'ilarità nervosa, isterica; altri, esaltati, trasfigurati, battono le mani. Gli applausi scrosciano frequenti, a tempesta; l'assemblea fluttua e ondeggia, i visi si voltano da ogni parte, e le mani non hanno tregua, uno svelto intrecciarsi di segni, il ricamo multiplo e rapido[90].

Il brano esibisce una scena di grande esultanza che pervade i personaggi ed il caotico senso d'ilarità viene riprodotto dalla scelta accurata di parole: i sordomuti "si abburattano", producono "gemiti e squittii" e "urla mozze", alcuni "chiocciano in preda a un'ilarità nervosa".

Anche il motivo del riso presenta un bacino lessicale in cui ha una grande prevalenza la componente onomatopeica. "Chiocciare d'ilarità", ritorna anche nel *Supplente*: "La zia di Oreste chiocciava la sua ilarità"[91], ma vediamo pure in altri testi diverse declinazioni del

---

89 *Ivi*, p. 34.
90 *Ivi*, p. 35.
91 *Il supplente*, cit., p. 116.

riso che si servono di verbi onomatopeici: "sbuffare d'ilarità"[92] in *Un caso di coscienza* e "bubbolare d'ilarità"[93] nell'*Incarico*.

Il campo semantico del riso si arricchisce di elementi lessicali volti a rendere una particolare sfumatura dell'azione del ridere, un tono tendente all'animalesco, all'istintivo e all'incontrollabile, ma anche al ridicolo, evidenziando in tal modo la componente grottesca dei personaggi. Il repertorio lessicale del riso elaborato dall'autore è, di conseguenza, orientato verso tale resa della sgraziata indole umana, che le onomatopee delineano perfettamente. Laddove lo scrittore non utilizza questi termini, l'aspetto grottesco, istintivo e sardonico dei suoi personaggi viene mantenuto dal ricorso a un lessico metaforico ("il dottore faceva il riso trascicato, uno stridere di carrucole arrugginite"[94], oppure, "il giovane si sgangherava dalle risa"[95]) o dall'uso di verbi derivati ("il giovinastro ridacchia"[96]) o che evidenziano una precisa forma del ridere, prevalentemente pungente o beffarda ("Bonelli mulinava la lingua e sghignazzava"[97], oppure, "Mi vide nello scompartimento di prima e sogghignò, quel sogghigno fra divertito e osceno"[98]).

---

92 *Un caso di coscienza*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 31.

93 *L'incarico*, cit., p. 135.

94 *L'antropofago*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., pp. 86-87.

95 *Il supplente*, cit., p. 102.

96 *Diario d'un vecchio*, cit., p. 34.

97 *L'antropofago*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 77.
Il termine "sghignazzare" è presente anche in Angelo Fiore, *Il supplente*, cit., p. 102.

98 *Diario d'un vecchio*, cit., p. 39.
Il termine "sogghignare" è presente anche in *Ivi*, pp. 5, 253.

III

La scrittura come luogo del tormento e dell'indagine esistenziali

III.1 Il periodare spezzato come omologo di un accidentato percorso esistenziale: la punteggiatura

Una prima modalità stilistica che elabora coerentemente la tematica di Fiore dell'irresolutezza esistenziale e che segna profondamente la scrittura, consiste in una particolare struttura sintattica, tesa ad esprimere il progredire inceppato delle elucubrazioni dei personaggi e articolata in un periodare segnato dall'uso insolito ed eccessivo della punteggiatura. Una tale scelta richiama per alcuni aspetti la pagina di Federigo Tozzi[99]. Dallo scrittore senese, l'autore palermitano eredita, infatti, procedimenti formali volti a realizzare l'andamento dell'io: la costruzione sintattica privilegia una struttura paratattica, si presenta eccentrica, in quanto volta a rendere la compresenza di spinte antitetiche dell'animo, ed è caratterizzata da una punteggiatura anomala (il punto e virgola sostituisce spesso la virgola o il punto), che smembra le articolazioni del periodo e spezzetta l'andamento altrimenti scorrevole della frase. Esempi di tale opzione formale si trovano nel *Supplente*, opera che per costruzione narrativa si presenta anch'essa altrettanto articolata. La composizione del testo può, difatti, essere divisa in una prima parte, più aderente alla realtà, ed in una seconda, in cui lo svolgimento della vita di Attilio lascia spazio al mondo notturno e visionario degli Invisibili. Lo scrittore pone come spartiacque tra le due

[99] (…) gli chiedevo di leggere di sua viva voce pagine da un testo del Novecento significativo per lui. Lesse Tozzi, da *Tre croci*. Perché, disse, nulla era di troppo in Tozzi: tutto lì necessario e scolpito dal silenzio, diceva (…).
Tommaso Pomilio, 28 Giugno 1986, *Ricordo di Angelo Fiore*, "La Terza Pagina", cit., p. 2.

sezioni pagine diaristiche. Esse sono altamente significative, poiché rappresentano il percorso interiore del protagonista, prima della sua totale disgregazione nella parte finale della storia:

> *25 luglio*: "Ammalato: catarro bronchiale; la tosse lacera il petto. Da alcune sere non esco; e l'energia del corpo si accumula. Ne risentono gli organi genitali; stamane, all'alba, mi sono colto a zampillare: il vigore accumulato in questo riposo, il seme della carne.
> Questa mia carne è come un terreno grasso; tuttavia nel mio corpo è anche sterilità e fiacchezza. Sono compatto, chiuso in me, autonomo; la mia vita è la vita"[100].

La tessitura della pagina, nel seguire la logica del protagonista, è segnata da pause inaspettate e da un periodare che azzera ogni gerarchia narrativa. Tramite le interpunzioni, il testo scandisce la dinamica della ricognizione sensoriale che il personaggio conduce sul suo corpo. La vicenda esistenziale di Forra è giunta, a questo punto, ad una svolta decisiva: allontanatosi dal paese di B. a causa della sua innata incapacità di inserirsi come membro della comunità, egli recide sempre di più i legami con il mondo esterno, lasciando che la sua indole inetta detti un'esclusione volontaria che lo porta, dapprima, ad un'intensa percezione del corpo e della coscienza e, in seguito, alla perdita di riconoscimento e contatto della realtà.

Tale naturale tendenza al distacco è presente sin dalle prime pagine del romanzo, seppur essa conviva ancora con la contraddittoria e, tuttavia, altrettanto congenita spinta all'azione. La punteggiatura veicola la compresenza di queste volontà contrastanti dell'animo di Attilio:

> Non pensava d'essere un fallito; o respingeva questo pensiero. "Debbo fallire; a me il fallimento è necessario" concluse. Ma l'inquietudine cresceva, la coscienza trovava tormenti nuovi e diversi, egli se ne rallegrava, e sorrideva[101].

---

[100] *Il supplente*, cit., p. 132.
[101] *Ivi*, p. 6.

La mancanza di fluidità nella progressione del discorso, ricavata dal frequente impiego della punteggiatura genera una descrizione frammentata, si potrebbe dire a "fotogrammi", di personaggi, ambienti e situazioni. Tale segmentazione del periodo non è mai casuale, ma è realizzazione stilistica della tensione e dell'ansia di cui i protagonisti sono portatori: ne deriva una lettura faticosa e inceppata, che inserisce il lettore nello spazio claustrofobico del romanzo e lo costringe a soffermarvisi, come accade ancora nell'*Incarico*. In un passo, si assiste ad un dialogo tra Dora Pravatà e il defunto marito, Alfonso, uomo furbo e truffatore, che da vivo aveva affidato al collega Giovanni Salfi il compito insolito di "collaboratore temporaneo", ossia, di suo sostituto nel ruolo di capofamiglia durante la sua reclusione in carcere. La punteggiatura sostiene ed enfatizza la frustrazione della donna in un crescendo di battute isolate, talvolta persino lapidarie ("sono stanca"), di pennellate secche e negative che riflettono un incubo quotidiano:

> - Questo fardello mi schiaccia – Dora rispose. - Sono nelle angustie; e per colpa di tutti. Tu hai la colpa maggiore. Rodolfo mi ruba i soldi e tutto quello che può; Salfi è nervoso, e mi deride, mi umilia... Ma non risolve alcuna cosa, è incapace di risolvere: la vita rimane tale e quale, anzi peggiora. A lui basta così com'è.
> - Egli non ha stima di nessuno; ma è pieno d'amore e di fede – Ambrogio la consolò. - E non ha paura della vita; né ha scrupoli, ed è generoso.
> - Sono stanca[102].

Gli asfittici e costretti legami che si intrecciano nel romanzo legano i personaggi in una morsa di angoscia. Se, da un lato, l'esistenza letargica da burocrate condotta da Salfi, impiegatuccio grigio, negligente ed "esperto nel danneggiare la società", subirà una svolta inaspettata con il nuovo incarico, conferendogli l'illusione di uno scopo, dall'altro lato, essa verrà sconvolta dall'ingresso nel mondo

[102] *L'incarico*, cit., p. 121.

apparentemente rassicurante di una famiglia borghese, quale quella dei Pravatà. Tale nucleo cela sotto la superficie una profonda artificialità e una meschinità fatta di freddezza, di sospetti, di segreti e di allusioni inquietanti. Su questa commistione di sospetto e reciproca dipendenza, di diffidenza e riguardo si sviluppano i legami interni alla famiglia, i quali, oltre a sconfinare il limite del lecito, rivelano l'incolmabile distanza emotiva che segna i rapporti umani:

> Dora lo guardava con una specie di distacco, e anche di attesa: strizzava le palpebre, poi le riapriva, gli occhi fissi e grandi.
> Giovanni si avvide di quell'attesa e di quella sfiducia, e voleva apparire sicuro di sé; ma sentiva sempre dubbio e tedio, confusi all'emozione[103].

Lontane dall'immagine rassicurante del focolare, le dinamiche familiari diventano manifestazione del lato oscuro dell'essere umano, della bassezza sregolata non più imprigionata nell'inconscio, ma cui l'uomo dà libero sfogo nella quotidianità e tra le pareti domestiche, agendo con distacco, senza la minima consapevolezza del male.

III.2 Il "ruminare" interiore e la sintassi aforistica

La presenza assidua e originale della punteggiatura fa sì che la sintassi si presenti spezzata e breve, rispecchiando un contenuto aforistico, rarefatto e spesso carico di quelle che Natale Tedesco ha definito "oltranze figurali"[104], ossia, costruzioni retoriche che si caratterizzano per il forte elemento perturbante e metafisico. A tal proposito, si prenda in considerazione *Diario d'un Vecchio*, prolifico di tali oltranze, che si servono di una forte componente antitetica, po-

---

[103] *Ivi*, p. 36.

[104] Natale Tedesco, *La realtà fisica e metafisica*, *ovvero l'oltranza di Angelo Fiore*, in *Strutture conoscitive e invenzioni narrative dal Manzoni ad oggi*, Libreria Editrice Gino, Palermo, 1972, p. 305, ora in *La tela lacerata*, Sellerio, Palermo, 1983.

tenziando così al massimo l'intensità concettuale: "la malattia in me è sanità, e l'opposto; quando la fine pare imminente, è l'inizio"[105]. Come si può notare, il *Diario* si rivela particolarmente importante, non solo perché è fucina di contenuti elaborati successivamente nei testi esplicitamente letterari, ma perché la sua materia strettamente personale e autobiografica presenta le medesime caratteristiche formali dei racconti e dei romanzi. La sintassi aforistica e frammentata è, pertanto, *modus cogitandi* dell'autore, prima che *usus scribendi*. La costruzione "aritmica e sporca"[106] è, difatti, metafora di un preciso atteggiamento conoscitivo, come si evince anche dal racconto di Maurizio Padovano, *La sintassi*, in cui la forma stessa dell'autore palermitano diviene oggetto di narrazione.

Servendosi di concetti antinomici, come quelli del periodo sopra riportato, Fiore esprime la sua visione dell'esistenza, che è circolare, fatta di coincidenza di opposti, bene espressa da Pampaloni quando scrive che nelle sue opere "il fisico si rovescia nel metafisico"[107].

Il significato, concettualmente non facile, viene imbrigliato dalla punteggiatura, che lo concentra ulteriormente. La scrittura in nessun modo lusinga, rivelandosi spesso spigolosa e accidentata, con punte di tensione espressiva che la rendono per alcuni versi rabbiosa mentre si addentra nei meandri della psiche.

Da ciò proviene una pagina dalla comprensione non immediata e la cui complessità stilistica mette in risalto, per contrasto, il vuoto esistenziale che distingue l'autore del *Diario*, come anche i personaggi da lui creati. La costruzione sintattica diviene, pertanto, il riflesso formale, la scelta stilistica più adatta ad esprimere la spasmodica ricerca di un senso che possa colmare tale vuoto. Oscil-

---

[105] *Diario d'un vecchio*, cit., p. 13.
La citazione risale alla pagina del 5 aprile 1940.

[106] Maurizio Padovano, *Sintassi*, in *Il bisarchista*, Edizioni della Battaglia, Palermo, 2003.

[107] Geno Pampaloni, *Omaggio ad Angelo Fiore*, in *Angelo Fiore*, *Il supplente*, cit., p. 249.

lando fra l'oppressione della mediocrità e una profonda esigenza di illuminazione utopica, gli individui di Fiore vivono attanagliati da dubbi ontologici sul significato dell'esistenza. Come afferma Flora Di Legami, essi sono "coscienze infelici, emblemi drammatici di spaesamenti storici e di turbamenti esistenziali"[108]. Questi antieroi anelano al benessere e al dominio spirituale e, tuttavia, sono relegati al sottosuolo umano dal loro stesso eccesso di coscienza, il quale è vero e proprio discrimine tra i soggetti e la società. Questo ottundimento dello spirito li porta persino all'incapacità di pensarsi e provoca in loro un rifiuto di adesione alla "forma". Li conduce, pertanto, all'inazione, ad un'inerzia che non è causata dall'accidia, ma dalla convinzione dell'inutilità di qualsiasi atto che non generi il superamento della consuetudine, un'epifania esistenziale o una rivelazione metafisica. Emblematica è la riflessione di Bonelli, uno dei personaggi di *Domanda di prestito*:

> - Che cosa strana far parte dell'umanità – saltò su – Pensandoci mi metto a ridere; ma è pensiero che tormenta, una cosa che non capisco. Sarei potuto nascere coccodrillo o insetto o uccello: la materia è unica, è la medesima. Invece sono uomo, nato da quei tali individui, e in questa epoca, né prima né dopo; uno che in teoria può fare le macchine o le pasticche di aspirina. Questa qualità di uomo mi pare meschina e vergognosa. L'uomo non ha base né una sostanza definita e definitiva; ed è questa, secondo me, la causa della sua rovina[109].

La mancanza di una "sostanza definita e definitiva" e l'inesistenza di un fondamento, causa della "rovina" dell'umanità, penetrano nel profondo della vicenda narrata, estendendosi come un velo di oblio tanto sulle storie personali, quanto sulla città di P., luogo dall'apparenza scheletrica.

---

[108] Flora Di Legami, *Il folle volo degli anti eroi di Fiore*, "L'Ora", 11 novembre 1988, p. 6.

[109] *Domanda di prestito*, cit., p. 81.

Nell'opera, il protagonista, Luigi Falchi, possiede delle caratteristiche che lo distanziano dagli antieroi dei testi precedenti, pur essendo come loro votato ad un destino fallimentare. Il nuovo abitante di P., con la sua "laboriosità"[110], tuttavia maldestra e improduttiva, e con la richiesta di prestito al Comune, costituisce un ostacolo alla condotta oblomovistica degli impiegati e del sindaco Lavagnino, il quale, invece, ritarda ripetutamente la concessione della somma di denaro. Anche in questo testo il filo conduttore è sempre il tema della ricerca, della presa di coscienza di una necessaria meta. Difatti, l'esigenza del prestito, richiesto al comune di P., è per Falchi, che lì lavora come nuovo segretario, necessità di legittimazione del suo ruolo professionale, di riconoscimento della propria personalità e di adesione ad una società che lo considera estraneo. Ciò che viene inseguita è "una possibilità di vita, anche minima"[111], nonostante essa possa mostrarglisi ambigua, indefinita e forse irraggiungibile. Ne è ben consapevole un anonimo "straniero", che così parla di Luigi, sua vecchia conoscenza, in un dialogo con l'assessore Goretti:

> Vorrebbe sempre ottenere qualcosa: inutilmente.
> - Perché?
> - Perché la cosa non esiste.
> - È difficile ottenere una cosa che non esiste. È difficile perfino pensarla.
> L'uomo si turbò:
> - Forse non esiste per gli altri[112].

Il clima di inerzia che si respira attraverso i personaggi e gli ambienti di *Domanda di prestito* è, probabilmente, più drammatico che nelle opere che lo precedono: si acutizza qui una concezione critico-negativa dell'umanità, una disillusa visione dell'individuo che si risolve formalmente in periodi aforistici ("Qui ogni persona è impor-

[110] *Ivi*, p. 169.
[111] *Ivi*, p. 94.
[112] *Ibidem*.

tante e insieme è un nulla"[113]) o in sentenze dal carattere filosofico, come quella di Bonelli:

> Si parla di risveglio morale, vitale. Io definirei l'uomo un "animale negativo": contiene ed esprime tutti gli esseri, e ne dimostra e annulla tutte le possibilità[114].

Il romanzo è permeato dal senso di inutilità non più solo dell'agire umano, ma dell'esistenza stessa. Si tratta di una condanna annunciata sibillinamente e rivolta ad un genere umano ingrato, che è fantasma di se stesso ed incapace di rinnovarsi:

> A volte la vita produce un essere che l'esprime e l'attua, una creazione subitanea e unica, come una specie di inutile miracolo o un'attività superflua. Questa creatura può nascere, è nata, ed è già morta; nulla resta di lei[115].

La riflessione esistenziale è sostenuta dalla costruzione sintattica che acquista tensione e appare concisa e spezzettata per via dell'utilizzo di contrazioni sintagmatiche, ossia di omissioni di elementi del discorso. La frase perde lo svolgimento fluido ed acquisisce un aspetto piuttosto lapidario, quasi a voler imprimere immagini che, proprio nella loro laconica descrizione, risultano di forte impatto e altamente significative.

Tali contrazioni sintagmatiche (spesso con ellissi dell'ausiliare "essere") vengono adoperate per diverse funzioni: esse possono scandire seccamente le azioni o rappresentare con essenzialità gli ambienti e le situazioni, come è possibile notare nella descrizione di un caffè, tratta dai *Sordomuti*:

> Un caffè mal tenuto, quantunque di recentissima fondazione: i camerieri, negligenti, servono in ciabatte, quando servono; l'acqua, un brodo; il caffè, amaro[116].

---

[113] *Ivi*, p. 54.
[114] *Ivi*, p. 102.
[115] *Ivi*, p. 171.
[116] *I sordomuti*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 33.

Sempre nello stesso brano si può vedere con facilità quanto la punteggiatura evidenzi una concisione, una laconicità che alimenta fortemente la sensazione di squallore emanata dalla descrizione del luogo.

In altre occasioni, l'autore si avvale di omissioni per creare il ritratto nervoso, brusco e tagliente di un personaggio, come nel caso dal *Licenziamento*:

> Stoppa era bruno, fosco; debole, la costituzione, forse malata; in ogni modo, la sua fiacchezza era una malattia; e poi, nervoso, ipocondriaco[117].

Altre volte, la brevità creata dalle omissioni genera una raffigurazione completamente opposta a quella appena realizzata, ma altrettanto incisiva. Un esempio di ciò è la descrizione del professor Betti, nel *Bilancio*:

> Sempre aveva mentito; da impiegato, da professore, da uomo; la sua onestà, lo zelo, altrettante menzogne; un'ingenuità triste, impacciata, parolaia[118].

Anche gli individui che popolano *Diario d'un vecchio* sono rappresentati spesso attraverso le contrazioni sintagmatiche. Vediamo il ritratto della Bazzetto che, scandito dalla punteggiatura, isola gli elementi descrittivi, aumentando il ritmo e la sensualità della rappresentazione:

> La Bazzetto avrà trentacinque anni; bruna, il viso pallido, i capelli alti sulla fronte, le scendono ai lati come frange. Sulle labbra, un sorriso perpetuo; e quel fare imbarazzato, da pasticciona, da sventata. Di statura al disopra della media; le membra grandi, naticuta, il seno, piuttosto sfornito[119].

Infine, le ellissi nella frase incidono sul ritmo crescente delle ansie personali. Indicativo è il racconto *Il paziente*, che narra le viscerali

---

[117] *Il licenziamento*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 53.
[118] *Il bilancio*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 73.
[119] *Diario d'un vecchio*, cit., pp. 9-10.

angosce del signor Covella, uomo affetto da una presunta malattia, segnale, in realtà, di un disturbo interiore:

> dappertutto, il vuoto; e la sorda preoccupazione. A cinquant'anni, pazzo, alienato; da cinquant'anni viveva nella demenza o sui confini della demenza; tutto di lui, ogni manifestazione, ogni pensiero, le idee, gli atti, le sensazioni, i discorsi, conseguenza di quel disordine, finanche l'appassionato modo di vivere, effetto di quel disordine. E la maniera di giudicare, le reazioni, il soffrire, il travagliarsi. Le reazioni? Certune deboli, inadeguate: altre, smodate, eccessive; da un lato, la più fervida attività, dall'altro, la rinuncia, quasi la fine. E intorno a quest'attività e a questa rinuncia, la solitudine, il nulla[120].

III.3 L'anelito esistenziale e la sintassi riflessiva

Il periodo può anche ampliarsi senza perdere l'enigmaticità, come è possibile vedere nel *Supplente*, quando Attilio Forra elabora la sua idea di vita quale "carriera spirituale", ossia un continuo rinnovamento dell'esistenza attraverso l'atto creativo:

> D'altronde, era persuaso 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"[121].

La riflessione si amplia, acquistando maggiore enigmaticità filosofica, quando il protagonista formula una concezione del tutto personale di divinità:

> "(...) 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"[122].

---

120 *Il paziente*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 26.
121 *Il supplente*, cit., pp. 5-6.
122 *Ivi*, p. 71.

Come vediamo, il senso del brano risulta arduo da comprendere e un grandissimo contributo alla sua labirintica e astrusa ambiguità si deve alle soluzioni formali, quali la *climax* iniziale ("tutto va collaudato, svolto ed eseguito"), l'ossimoro ("il vero bene"/"distruttivo"), ma soprattutto le figure dell'insistenza, come l'anafora ("tutto va collaudato... tutto è sospeso") e l'epifora ("la divinità non può che essere a posteriori; e il vero bene non può che essere distruttivo").

Questo anelare alla comprensione di una verità, questo bisogno di distinguere un *quid* superiore indefinibile è un'altra costante delle opere dell'autore palermitano, il quale affronta tale indagine metafisica in elaborati passi dove il ragionamento procede spesso per deduzione ed esclusione. Si consideri il passo tratto dall'*Incarico*, in cui Fra Martino, rivolgendosi a Giovanni Salfi, enuncia la sua opinione sulla spiritualità degli uomini:

> Se l'uomo avesse davvero fede, questa lo annichilirebbe. Ma non l'ha; e non ha vera religione. Adamo ne era quasi privo, benché ne avesse la velleità o la smania. Dio lo creò tale; o l'uomo non vivrebbe. Questa dell'uomo non è una condizione, ma una possibilità. E la possibilità gli toglie ogni specie di fede, lo uccide; e quando è libero, sprofonda nel nulla[123].

A tale rovello corrisponde una sintassi più articolata e tortuosa, tesa ad avvicinarsi il più possibile all'espressione di quel principio fondante, mai raggiunto, poiché in realtà ineffabile, indefinito e imprecisato. L'articolazione della frase riflette il 'ruminare', verbo che l'autore predilige per indicare l'ossessiva mania per la riflessione dei suoi personaggi, l'incessante movimento delle loro elucubrazioni, proiettate nella ricerca perenne dell'assoluto, di quel "fiato metafisico che sommuove la realtà apparente"[124]. Esso viene reso, però, inarrivabile, secondo l'autore, da un "errore metafisico"[125], ossia l'in-

[123] *L'incarico*, cit., p. 181.
[124] Geno Pampaloni, *Omaggio ad Angelo Fiore*, in Angelo Fiore, *Il supplente*, cit., p. 249.
[125] Michele Perriera, *Il mistero del "saper vivere"*, in "L'Ora", 5 marzo 1971.

capacità dell'uomo di decodificare i segni del mondo, di prendere le distanze dal grottesco e di dare un fondamento alla propria vita.

L'incredibile sforzo mentale cui sono soggetti i protagonisti si traduce in un "almanaccare"[126] tra il filosofico e il fantasioso, tra il saccente e il disincantato, che rivela, tuttavia, sia una loro condizione ontologica d'inerzia (poiché essi sono inclini solo a vaneggiare), sia una critica universale al genere umano. Questo, difatti, si ritrova a marcire in città fantasma e in uffici asfittici, privo di punti di riferimento e di spinte volitive. Prendiamo, a tal riguardo, la considerazione di Paolo Megna sulla conduzione dell'esistenza da parte degli uomini:

> Quel che si fa qui è vago o non ben determinato; e si vorrebbe che fosse saldo, perfetto. Si fa e rifà dal tempo dei tempi; all'inizio fu un tentativo timido, poi si vide che riusciva, in qualche maniera; e sorse la fede, o qualcosa del genere. Ma ci si attenne a quel che era più facile, a quel che si poteva modificare a uso umano; a molte altre cose si è rinunziato. Ci si è limitati a pochissime idee e a taluni atti, invariabili. Ora non resta altro, e ci si avvinghia a quelle poche cose, che però traballano e tutta la scienza non basta ad assodarle[127].

Il protagonista del *Lavoratore* si impegna in un'esposizione esistenziale sulla mancanza di certezze cui è condannato l'uomo contemporaneo. Tale motivo è messo in risalto da scelte formali ben precise, quali la selezione di un lessico che esprime debolezza e indeterminatezza ("vago", "non ben determinato", "timido", "rinunziato", "limitati", "traballano"), l'impiego dell'avversativa ("ma ci si attenne...") e l'uso della punteggiatura, in particolar modo del punto e virgola, che separa una proposizione posta alla fine del testo dal resto del periodo. Tale collocazione evidenzia frasi funzionali a trasmettere un senso di desideri stroncati, di valori incerti e di limite ("e si vorrebbe fosse saldo, perfetto", "a molte altre cose si è rinunziato").

---

[126] *Il supplente*, cit., p. 47.
[127] *Il lavoratore*, cit., p. 36.

Anche in *Domanda di prestito* ritroviamo chiari esempi dell'almanaccare confuso e profetico nelle parole di Bonelli, che illustra a Falchi il carattere degli abitanti di P. servendosi di un'intricata ripetizione e alternanza di parole:

> Qui, a P., scherzano sempre, è un'abitudine; ma, poiché è un'abitudine, non si divertono più, e pigliano lo scherzo e le burle per cose serie, come l'unica e sola realtà. Si dice che verrà l'uomo che aggiusterà tutte le cose; anzi, è già venuto e ha aggiustato, ossia ha giustificato ogni cosa. Oggi neanche i malati credono alle proprie sofferenze. Presto nessuno avrà più dubbi: tutto diviene certo, palese[128].

Infine, a volte il ruminare esistenziale si presenta molto più limpido e privo degli elementi che ne impediscono la comprensione, come l'uso di antitesi. Tuttavia, mai esso è lineare o piatto. Qualsiasi pensiero è, difatti, sempre intelaiato in un'originale punteggiatura, in un'alternanza continua di proposizioni lunghe e brevissime e ornato di figure che aumentano l'intensità dell'enunciato, come la *climax*. A tal riguardo, vediamo un altro passo da *Domanda di prestito*, in cui il Pascoli tocca punte di grandissima amarezza, ragionando sul passaggio dall'antropocentrismo al "tecnocentrismo", che ha reso l'uomo dimentico della sua interiorità e della sua esistenza:

> Qualcuno afferma: "Dimenticare è male". Ma chi se la sente di ricordare? E poi, che cosa? La menzogna è enorme, è tutto: impossibile sgominarla. E l'uomo fugge da sé, dalla menzogna che non può misurare; e si nasconde in una macchina, la muove, la guida. A malapena lo si vede, di rado si comunica con lui. La macchina gli sembra schietta, buona; costruirla, è il suo nuovo modo di riprodursi. E parla della vita delle macchine, non più della sua. Di lui non si sa più nulla, fuorché ricordi sbiaditi e sentimenti vaghi e dubbi, a cui sfuggiamo per il timore d'imbatterci nella menzogna. La macchina è il suo alibi e la sua salvezza; con essa e per essa egli sfugge a ogni confronto e all'azione diretta[129].

---

[128] *Domanda di prestito*, cit., p. 80.
[129] *Ivi*, p. 150.

IV

La parola tra espressione dell'ineffabile e accidia

IV.1 La tensione conoscitiva e il limite della parola: la proliferazione e le figure retoriche

Ogni scelta stilistica compiuta da Fiore, dalla sintassi all'apparato retorico, trova la sua ragione d'essere nella necessità di rendere sulla pagina l'indagine della realtà interiore, indefinita ed ineffabile che i suoi protagonisti conducono.

La scrittura dell'autore tende a approfondire con precisione un'immagine o un'idea, caricandole di dettagli e sensazioni ed aumentandone la forza descrittiva. Tale esigenza di approfondimento si lega alla fortissima tensione conoscitiva, mai pienamente soddisfatta, che caratterizza i personaggi, ma che è anche aspirazione dello stesso scrittore, il quale la esprime tramite precise scelte lessicali e soluzioni retoriche.

Per ciò che concerne il lessico, si vuole qui evidenziare l'uso frequente da parte dello scrittore di successioni di aggettivi, sostantivi e verbi e di dittologie sinonimiche. Con il ricorso a più di un termine, egli vuole comunicare non solamente la necessità di una maggiore chiarezza e di una più stretta vicinanza tra pensiero e sua realizzazione scritta, ma una congenita insoddisfazione per i limiti di un linguaggio che è riduzione semplicista del pensiero e del rovello interiore che attanaglia i personaggi. Si tratta di un procedimento che vuole dare sbocco a quell'ansia metafisica che li ossessiona e che li fa "almanaccare" di imprecisati assoluti, proprio perché ineffabili.

Attraverso le parole si cerca di colmare il vuoto tra l'uomo e la sfera dei significati; da qui deriva un periodare che accoglie più voci lessicali, a volte sinonimiche, a volte diverse anche per leggere sfuma-

ture, ma che, comunque, contribuiscono ad accrescere la comprensione degli umori, delle emozioni e dei pensieri espressi nel testo.

Per quanto riguarda le soluzioni retoriche, le stesse esigenze dettano l'impiego davvero molto largo del polisindeto, dell'asindeto, della dittologia sinonimica e della *climax*, ossia figure di ripetizione e di accentuazione di un dato concetto.

Sia questo aspetto retorico sia quello lessicale sono estremamente ricorrenti nella produzione dell'autore e per poterne analizzare alcuni dei numerosissimi esempi si preferisce seguire l'ordine cronologico della stesura delle opere, dal momento che tale peculiarità della scrittura di Fiore si presenta costante ed invariata. Sin dall'*incipit*, *Diario d'un vecchio* illustra le particolarità sopra descritte, in una costruzione asindetica:

> Sembra che io abbia fornicato, rubato e fatto distruzioni (…). Sembra che io abbia preso gli ordini religiosi, che abbia fatto il magistrato, esercitato l'avvocatura, vissuto in contrade lontane, lavorato come operaio[130].

In questo modo l'autore si riferisce a se stesso e, sempre parlando di sé, annota: "mi dicono sottile, capzioso, maligno"[131]. Ed ancora:

> Non posso sprofondare in me, esaminarmi, ascoltarmi; debbo, anzi, distrarmi, allontanarmi da me (…)[132].

In un'altra pagina del *Diario*, ritorna l'abbondanza di un lessico descrittivo e l'uso della *climax* ascendente nel ritratto voluttuoso del corpo di una donna:

> Ha la carnagione scura, densa, violenta e pur rosea; una creola, si direbbe; la vesticciola sul turchino, a fiori, di velo o stoffa leggeris-

130 *Diario d'un vecchio*, cit., p. 3.
131 *Ibidem*.
132 *Ivi*, p 16.

> sima, breve, succinta, avvolge le natiche enormi, prepotenti, una gran massa tremolante, oscena.
> (…) Costei è una divoratrice di uomini; brutale, il profilo; la nuca, larga, fiera, spietata; un'impronta di forza e di follia, di bizzarria e di goffaggine, d'illimitata volontà sessuale, di egoismo e di crudeltà.
> Nella disarmonia oscena di quel corpo è un'armonia formidabile e insieme un che di grottesco e di vergognoso: come sta, infatti, quella donna fra la gente normale? Disturba e avvince; inquieta e ossessiona. (…) la gran massa di carne ondeggia, si dilata, dilaga come marea; muscolosa eppur morbida a mo' di sabbia o fango compresso[133].

Attraverso tali soluzioni, si definiscono pagine di natura espressionistica, in particolar modo nei passi dedicati alla manifestazione di malesseri fisici e psicologici. Ne deriva il ritratto insolito di individui irrisolti e inquieti, la cui esistenza prende una piega fosca, quasi disperata. A tal proposito, sono emblematici altri due passi del *Diario d'un vecchio*, anche questi, inoltre, ingabbiati dalla punteggiatura anomala:

> Soffocavo; il cervello ondeggiava, faceva le capriole; la bocca spalancata, a ispirare, a cercare, anzi, l'aria; e il soffio violento, rabbioso, del respiro, che non bastava ad alleviare il petto. L'affanno cresceva, gravava sul corpo come un macigno; ed io d agitarmi, ad annaspare, gli occhi sbarrati[134].

> Steso sul letto, il lumino da notte acceso, vedo come una nebbia che fluttua sulla psiche e sullo specchio dell'armadio; come un residuo della vita che s'è svolta qua dentro, la malignità dell'affittacamere, il suicidio del fratello di lei. E gli echi, il parlottio, le vibrazioni dei muri e del pavimento, lo scricchiolio dei mobili: tutto questo è un'entità reale e irrimediabile. Io, invece, l'unica irrealtà, una favola, un vagante, irrequieto timore; mi sento circuito, oppresso; talvolta mi sembra d'aver qualcuno, accanto, nel letto[135].

---

133 *Ivi*, p. 15.
134 *Ivi*, p. 44.
135 *Ivi*, p. 68.

In *Un caso di coscienza*, racconto contenuto nella raccolta omonima, il protagonista, un commerciante di Messina di nome Bùccoli, viene immediatamente presentato come un uomo "sanguigno, robusto, violento"[136]. A cambiarlo sarà un fatto senza importanza come la mania di un "accattone" di raccogliere da terra i mozziconi di sigaretta gettati dai passanti. Questo rituale diventa per il protagonista Bùccoli possibilità di legittimazione della propria esistenza nel momento in cui, dopo tante sigarette da lui gettate ma non raccattate dal vagabondo, finalmente un giorno un mozzicone viene raccolto e acceso.

Nella stessa raccolta, nel *Concetto di libertà*, il brigadiere Raffaele Salviati, rifiutatosi di portare a passeggio il cane del commissario, si rivela agli occhi di costui non essere sufficientemente disciplinato e ligio al dovere. L'angustia del protagonista è ben espressa da una sequenza di termini che si compongono in enfatiche ed incalzanti *climax*:

> Salviati si giudicava, e si biasimava: più, molto di più, avrebbe dovuto fare; compiere qualcosa di lodevole, distinguersi; inventare, creare[137].

I casi di *climax* e di ricorso alla proliferazione lessicale tornano anche nel *Supplente*: "non smetto di esaminare, riandare, vagliare; soprattutto, di giudicare"[138]. Così parla Attilio Forra, il quale descrive se stesso "incorporeo, invisibile, un essere indefinito"[139], ma dal corpo "grave, vasto, enorme"[140] e affetto da una "specie di immobilità nello spirito, un arresto, una foggia di paralisi"[141], che lo rende "costituzionalmente inadatto, incapace"[142].

---

[136] *Un caso di coscienza*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 29.
[137] *Il concetto di libertà*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 43.
[138] *Il supplente*, cit., p. 130.
[139] *Ivi*, p. 126.
[140] *Ivi*, p. 151.
[141] *Ivi*, p. 152.
[142] *Ibidem*.

Nel corso del romanzo, Attilio diventa ostaggio dell'inquietudine, perdendo progressivamente il controllo di sé e manifestando anche fisicamente gli effetti dello squilibrio esistenziale, amplificati dall'autore per mezzo della *climax*, dell'accumulo lessicale e della sintassi concitata, resa discontinua e nervosa dalla punteggiatura:

> A metà del cammino, suppergiù nello stesso luogo, dai reni e dal basso ventre si diffonde un calore che diviene scottante; quindi, punture come di aghi, infine un dolore acutissimo, lancinante. Mi sfuggono gemiti, quasi perdo conoscenza; vorrei sedere; stendermi; ma procedo, il dolore m'inebria, una delizia, una sensazione travolgente di umiltà e di miseria, una gratitudine[143].

Dopo il fallimento dell'esperienza d'insegnamento a B., la storia prende una piega sempre più surreale e ambigua. Il piano della realtà si alterna e confonde con quello dell'immaginazione, dove a campeggiare sono le figure grottesche e mostruose degli "Invisibili". Sono loro i nemici contro cui inizialmente Forra "guerreggia" per preservare l'integrità dell'io. Inesistenti nella realtà, gli esseri che si impossessano del suo spirito e rubano i suoi pensieri e le emozioni sono figurazioni della degradazione morale, mostri interiori che, giacenti nel recondito dell'animo, prendono il sopravvento e abbattono un equilibrio già provato dalla crisi.

In essi ritroviamo gli aspetti più agghiaccianti della natura umana: Alberto, personaggio di spicco della cerchia degli Invisibili, è un uomo dai tratti animaleschi e dalla condotta mostruosa. La presentazione di tale personaggio è un altro chiarissimo esempio dell'uso ridondante di *climax* e dettagli:

> Alberto era volgare e balordo, ma tutto di lui era mostruoso: la virilità, la tenacia (…). Sicuro di sé: di una sicurezza ingenua e baldanzosa; la venerazione della carne, unico elemento vivo del suo spirito, sapeva di goffo e di grottesco, ma per essa egli giungeva al delitto, lo imponeva, lo faceva accettare come una necessità. (…) Alberto violentava, stuprava, uccideva[144].

[143] *Ivi*, p. 151.
[144] *Ivi*, pp. 161-162.

Nell'*Incarico*, i colleghi di Giovanni Salfi parlano di lui in questi termini:

> Qualcuno dice che una volta Salfi era ambizioso, brillante. Poi, la decadenza, il crollo. Sembra che dentro di lui si avvicendino modi di essere contrastanti e opposti, a periodi più o meno lunghi[145].

E più avanti si dirà di lui: "Non ha nessuno; non ha nulla. Neanche sappiamo chi egli sia"[146].

Anche gli altri personaggi del romanzo sono delineati con diversi connotati aggettivali: Dora Pravatà, vedova di Rodolfo e amante di Giovanni, viene definita come una donna "attiva e solerte"[147], ma anche "cauta e svogliata"[148].

In *Domanda di prestito*, la presenza di Luigi Falchi crea una forte alterazione della conduzione svogliata e corrotta degli uffici del Comune di P., motivo per cui il sindaco e i suoi collaboratori decidono di rendergli inospitale l'ambiente di lavoro e intollerabile il clima in ufficio:

> - Senza dubbio dovremo avviarlo e istruirlo; e, in ogni modo, metterlo a posto.
> - Minchionarlo, demolirlo – Bosco aggiunse[149].

La figura di ripetizione e di accentuazione si adatta bene a questi maligni intenti, come si può notare anche in quest'altro passo del testo, dove torna il personaggio di Bosco, il più agguerrito e corrotto tra i colleghi di Falchi, in un dialogo con il sindaco Lavagnino, il quale continua a rifiutarsi di accogliere la richiesta di prestito del protagonista:

> - Un momento – Bosco gridò. - Gli hai promesso un prestito? Bene. Rifà la promessa, insisti, ma con metodo. Bisogna che s'indebolisca, e languisca[150].

---

145 *L'incarico*, cit., p. 15.
146 *Ivi*, p. 140.
147 *Ivi*, p. 56.
148 *Ibidem*.
149 *Domanda di prestito*, cit., pp. 6-7.
150 *Ivi*, p. 14.

L'utilizzo sistematico di una certa ridondanza lessicale e di espedienti retorici, quali la *climax* e la dittologia sinonimica, ed il ricorso frequente a strutture asindetiche e polisindetiche si impiegano anche nell'ultimo romanzo dello scrittore, *L'erede del Beato*, per creare questa volta passi di delicato lirismo descrittivo.

Tale aspetto è legato ai momenti più intimistici della vicenda di Pietro Bernava, il profetizzato erede del Beato Filippo, avo della famiglia Bernava e creatore di una comunità agricola e religiosa, chiamata "repubblica santa". A spingere il giovanissimo Pietro verso questa impresa è il padre Andrea, che incentra tutta la sua vita e quella del figlio nel progetto di "revindica" dei territori della comunità avviata dal Beato.

La delusione di Andrea nel ritenere il figlio un ragazzino introverso e incapace viene smentita durante un viaggio negli antichi territori della comunità. In questa circostanza, Pietro giunge da solo al "centro del mondo dei Bernava"[151], una sorgente d'acqua limpida nascosta nella natura selvaggia. Tale scoperta sviluppa nel giovane un sentimento di empatia con il mondo e la percezione di essere in contatto con una realtà più grande di quella apparente, una dimensione che abbraccia l'"infinito". Egli realizza di possedere una risorsa interiore straordinaria, una dote incredibile che lo rende capace di sentire tutte le "forme dell'essere" e percepire l'assoluto. Queste pagine della storia dei Bernava si distaccano, per il contenuto delicato e poeticamente spirituale e per la forma aggraziata che lo esprime, da quelle incentrate sulla grande crisi che investe i protagonisti dei romanzi e dei racconti precedenti.

In molti tratti de *l'Erede del Beato*, le parole vanno a comporre dei quadri percettivi dell'animo di Pietro, offrendo anche nella loro unione di suoni molti richiami a sensazioni coerenti con il significato e che, insieme ad esso, veicolano il sottile lirismo di questo particolare luogo del romanzo, dedicato all'empatia del giovane con ogni essere inanimato o vivente dell'universo:

---

[151] *L'erede del Beato*, cit., p. 119

> E il viaggio divenne lui stesso, e la medesimezza coincise con tutta la vita, o con tutto se stesso; però il confine non veniva mai toccato; o meglio, i confini si succedevano, tutti oltrepassati, in una ebbrezza che a volte si placava nella serenità, come una grazia. Allora gli si palesava l'animo di Ugo e di tutti gli uomini; perfino delle bestie che vedeva nelle campagne: illuminato da una scienza improvvisa e totale. (…) Ma egli non aveva più età, le comprendeva tutte e vi era al disopra; le fiacche, inferme sensazioni invernali, il dubbio e la paura circa la reale sostanza della vita, i ricordi bui del passato prossimo si avvivavano, si trasformavano, diventavano preziosi; e li accoglieva, e li giustificava tutti. Non aveva mai immaginato un tal rigoglio, nello spirito ferveva un mondo immenso; tutte le dimensioni erano alterate e sconvolte, il suo animo si allargava senza limiti. (…) Ora egli sentiva o intuiva oltre ogni possibilità umana, coglieva ogni fatto e immagine, e ne traeva l'idea e il principio vitale. La simpatia illuminava i segreti e i risvolti del mondo. Egli era nuovo e maturo, con una capacità sensibile grande e forte come un mare, eppure fine e delicata.. (…) La natura era l'occasione, il principio e il limite della varietà più ampia e complessa da chiamare vita; in cui egli percepiva la possibilità di ogni cosa, e la negazione della possibilità, nulla essendo definito e definitivo. Complessità e mutevolezza di cui egli faceva parte, non umile esemplare; anzi, pregevole e degno; e pur ovvio e comune, una radice, un sasso, un escremento; una nuvola, un salto d'acque sorgive. (…) Egli era albero e animale e tuttavia se stesso, cioè la novità o l'innovazione; l'identità finiva nella diversità, e il contrario. A lui era permesso ogni atto della mente e dell'animo, con infinita larghezza; poteva affermare e negare, dissimulare e manifestare (…). E gli sembrò di poter cogliere l'essenza di Dio, e amarLo (…)[152].

Il senso di elevazione del brano sopra riportato rappresenta, come è stato chiarito in precedenza, una originale eccezione a quelli che sono gli umori più tesi, quasi violenti degli altri romanzi e dei racconti, carichi del senso di vuoto e di smarrimento esistenziale dei personaggi.

[152] *Ivi*, pp. 143-144.

IV.2 La compresenza di opposti; contraddizioni e negazioni nel procedere ragionativo

È stato chiarito precedentemente qual è la cifra costitutiva dei protagonisti delle opere dello scrittore palermitano, ossia una congenita forma di "invalidità di spirito". Gli antieroi del mondo di Fiore vivono scissi in un alternarsi di tensione etica e irresolutezza esistenziale, di spinte volitive verso la comprensione del metafisico e un'abulia nei confronti della vita e dei suoi "atti" che li rende incapaci di pensarsi e li confina come relitti ai margini della società.

La ricerca di un valore assoluto, altra peculiarità fondamentale di tali individui, viene perennemente rimandata, depistata o risolta necessariamente in un fallimento, non solo per l'irraggiungibilità della stessa materia d'indagine, ma anche per questa cattiva predisposizione dei personaggi, questa dicotomia intellettuale, fatta di volontà e accidia, che li conduce inevitabilmente a non concludere e, soprattutto, a non concludersi.

Tale compresenza di opposti provoca una perpetua irrequietezza nei personaggi, i quali procedono in modo travagliato nella vita, tutta spesa a riempire un vuoto che è, in realtà, reso incolmabile dai loro stessi limiti.

Si rileva nei personaggi una divisione interna tra la costanza nel pervenire alla meta e la volontà, dettata dalla paura che la finalità stessa scatena, di sfuggirla, alterandola, rinviandola o dequalificandola. Si impone in loro l'idea che proprio la meta da raggiungere sia "la trappola"[153], poiché essa determina la conclusione dell'azione. Così, nel *Lavoratore*, Paolo Megna, il "relitto umano" che ha perso Dio, da un lato tenterà sempre di ritrovare la fede ("Io non cesso di premere, poiché in questo è la mia vita, non mi rimane altro"[154]), dall'altro mostrerà ritrosia proprio nel riavvicinarsi alla religione:

---

[153] *Una sconfitta*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 94.
[154] *Il lavoratore*, cit., p. 161.

> Megna sperava sempre d'entrare in una comunità religiosa; ma i tentativi fallivano per la diffidenza o la circospezione dei padri guardiani. Egli stesso riluttava, nel profondo[155].

Allo stesso modo, Attilio Forra non riuscirà a pervenire a uno straordinario avvenimento metafisico o ad uno straordinario risultato etico, né ad imporsi come personaggio eminente e carismatico del paese di B. a causa della sua innata propensione al fallimento, un'effettiva volontà di autosabotaggio, convivente con quella, altrettanto concreta e insistente, di affermazione di sé:

> "Dopo questo esperimento, tornerò all'ufficio di Anagrafe. Un mese: quindi sparirò" ruminava.
> Era quasi risoluto, ma gli serpeggiava nell'animo il desiderio di darsi al nuovo lavoro. "Non sono venuto a tentare?" si domandò.
> In ogni modo, sarebbe stato un tentativo destinato al fallimento (…). L'attesa o la speranza di uno straordinario avvenimento metafisico o di uno straordinario risultato etico era stata delusa fino a quel giorno: l'energia da cui quella speranza moveva s'era estinta prima di pervenire a risultati di qualche conto[156].

Anche *L'incarico* è disseminato di continui tentativi di azione, intesa come partecipazione alla vita attiva, da parte di Giovanni Salfi e, nello stesso tempo, dell'inerzia, della mancanza di decisione e della tendenza all'autoinganno che delinea gli antieroi fioriani.

Il protagonista del romanzo finge di impegnarsi, di profondersi in un incarico insolito, che è sostanzialmente quello di "cercare di vivere"[157]. Egli agogna la vita degli altri, emblema dell'inaccessibile rivelazione di ciò che dovrebbe fare o che doveva fare. La sua esistenza si costella di fallimenti, legati soprattutto alla sua radicata incongruenza tra il desiderio di collocarsi nel mondo e la propensione a perdersi nel caos degli istinti e nel vuoto esistenziale. Persino

---

155 *Ivi*, p. 98.
156 *Il supplente*, cit., pp. 9-10.
157 *L'incarico*, cit., p. 92.

l'estrema decisione di partire in treno per raggiungere fra Martino ed iniziare una nuova vita completamente dedita alla fede terminerà in un'ennesima rotta. Il fallimento di questa ricerca si intuisce finanche dalla descrizione delle difficoltà affrontate da Giovanni per arrivare alla meta. Con il soffermarsi sulle condizioni instabili di salute fisica e mentale del protagonista e i faticosi e continui cambi di treno, l'autore dà al lettore le avvisaglie dell'insuccesso prima ancora che si concretizzi. I treni sono "occupati", l'albergo in cui Salfi si reca è "pieno", il freddo della notte è pungente ed il convento di fra Martino è situato molto in alto, "nell'ombra": tutto trasmette un senso di estenuante difficoltà, un fastidio che svilisce le forze vitali: "Tutto quello che vedrò sarà uggioso"[158], afferma Giovanni.

I protagonisti di Fiore, dunque, si arrovellano sulle loro più intime inquietudini, incedono con le loro riflessioni e le loro attitudini e, al tempo stesso, si smentiscono, si negano e palesano una fortissima incoerenza interiore. Da questo andamento discordante dello spirito provengono i pensieri contraddittori che abbondano in grande quantità nei testi e che l'autore costruisce servendosi di risorse formali utili alla realizzazione di un discorso antinomico, discrepante, che unisca diversi o opposti ambiti percettivi, veicolando in tal modo la profonda scissione interiore dei personaggi.

Discordanti e agitate sono le riflessioni di Lorenzo Nottola, uno dei personaggi principali del *Problema di Rodolfo Traina*, il racconto più lungo (una cinquantina di pagine) di *Un caso di coscienza*. Egli è un giovane impiegato sui ventiquattro anni, afflitto da un particolare "disagio": "il dubbio circa le azioni degli uomini (…), il bisogno di penetrare il senso delle loro azioni"[159]. Ed è questa assillante inclinazione al dubbio che lo rende inadatto allo svolgimento di un qualsiasi

[158] *Ivi*, p. 170.
[159] *Il problema di Rodolfo Traina*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 111.

compito, il cui fine morale non gli sia chiaro. Lo stesso Lorenzo è consapevole di questa diversità: "Da me e da quelli simili a me inizia il dubbio e lo sfaldamento"[160]. La vita atrofizzante dell'impiegato logora il giovane al punto che egli medita una sorta di fuga da quell'esistenza, una partenza per "tentare la fortuna"[161], o, tuttavia, nel momento stesso in cui intraprende il viaggio, egli percepisce l'incongruenza tra la nuova avventura e la passività del suo carattere:

> Nottola s'avvide d'aver intrapreso il viaggio senza volontà d'agire risolutamente o meglio, coerentemente; disposto e preparato, anzi, all'equivoco[162].

Questo passo è significativo del pensiero contrastante tipico dei personaggi fioriani. Notiamo una negazione immediatamente successiva all'espressione di un enunciato, un'idea ostile ad un'azione appena compiuta; subito, infatti, Lorenzo si avvede di un errore commesso, manifestando una mancanza d'intenzione e di volontà. Contribuisce a far risaltare tale contrapposizione, in questo esempio, l'uso dell'epanortosi (o correzione), mediante la preposizione "anzi", che segna ulteriormente una distanza netta tra pratica (il viaggio) e intento (il fallimento del viaggio, inteso come nuova opportunità di vita). Poco più avanti nel testo, si riscontra un altro periodo che esprime la natura della contraddizione:

> E lui non aveva tempo da perdere; l'alternativa a codesta urgenza – all'impeto – era la rinuncia; anzi, l'impeto si dissolveva nella rinuncia, vi coincideva[163].

L'autore ricorre nuovamente all'epanortosi, ma a ciò si aggiunge un ulteriore meccanismo tipico della scrittura di Fiore, ossia quello di far coincidere termini opposti. Qui, difatti, la discrepanza in seno alla

---

160 *Ivi*, p. 122.
161 *Ivi*, p. 126.
162 *Ibidem*.
163 *Ivi*, p. 128.

frase è potenziata dalla conversione dell'opposizione impeto/rinuncia in corrispondenza fra i due termini. Tale espediente rende in modo esauriente l'incoerenza del personaggio, ne complica l'interpretazione e declina in modo originale la figura letteraria dell'inetto.

L'equivalenza fra due concetti semanticamente antitetici è evidente nel seguente periodo, tratto dall'*Incarico*, in cui fra Martino si rivolge a Giovanni, svelandone l'animo:

> Ti muovi nel medesimo luogo, e t'illudi di progredire. E ti decidi alla rinuncia. In fondo, progredire è come rinunziare[164].

In un altro dialogo tra i due personaggi, il pensiero contraddittorio si esplica nell'uso della congiunzione avversativa 'ma':

> - Mi avevi detto che fai un lavoro fittizio.
> - la fatica è uguale.
> Martino rise:
> - Sei tutto in quest'affermazione. Eviti d'impegnarti, ma non rinunzi o abbandoni veramente, definitivamente. Ti smarrisci davanti al noto come all'ignoto, e pigli vie traverse. Non ti decidi; né ti pronunzi; neanche riesci a darti a un lavoro utile o a una fede vera, schietta. Ma ti avvinghi ai Pravatà ostinatamente. In essi tu vedi il mondo, che aborri; o che ami d'amore impossibile[165].

L'uso delle proposizioni avversative viene ripetuto molto spesso anche nel *Supplente*:

> Non aveva resistito al desiderio di tentare una strada nuova; ma ora nella coscienza sentiva una volontà d'inganno e d'equivoco[166].
> Forra è sano, nell'interno, la sua forza morale è intatta; ma al di fuori questa forza diventa nociva, distrugge. (…) Gli uomini della tempra di Forra si ammalano e decadono facilmente. La sua è una

[164] *L'incarico*, cit., pp. 62-63.
[165] *Ivi*, p. 115.
[166] *Il supplente*, cit., p. 5.

> malattia di origine morale, una specie di contrappasso. Dentro è sano (…) ma è anche infermo[167].
>
> Tambri si volse a Forra parlando sottovoce: "Questi qua non capiscono, non la seguono. Lei ha la potenza ma anche tutta la stanchezza; i due momenti della vita si alternano dentro di lei"[168].

Insieme al primo romanzo dell'autore, *L'erede del Beato*, è forse l'opera che risulta più spiccatamente segnata dalla dicotomia del personaggio tra tensione conoscitiva e l'invalidità spirituale già affermatasi nel *Supplente*, tra ricerca di una collocazione nel mondo e irresolutezza esistenziale. Il testo è, per tale motivo, colmo di brani che evidenziano tale contrapposizione:

> Pietro non aveva mai pensato a scegliere una strada, anzi gli ripugnava (…). Egli aveva immaginato tutta la vita, tutte le professioni e imprese, ma davanti alla realtà cercava la via più facile e sbrigativa[169].

La negazione è qui doppiamente segnalata dall'epanortosi e dalla congiunzione avversativa; quest'ultima, poi, ritorna all'inizio di un passo dedicato a Pietro e che verte tutto sul gioco di antinomie:

> Spieghi la filosofia, ti atteggi a dominatore dello scibile, ma sei un pulcino nella stoppa... Le tue spiegazioni cambiano sempre, non hanno base né coerenza... Leggi un fottio di libri, e nulla ricordi: delle letture non puoi far uso. Sembri attivo e sagace; in realtà sei inerte, un masso che pensa...[170]

Ed infine:

> Egli brama di vivere, un desiderio totale, infinito; ma poi nega o distrugge ogni possibilità; e il desiderio rinasce con più forza, aspro, geloso; vietandogli per eccesso l'azione, ogni azione...[171]

---

167 *Ivi*, p. 98.
168 *Ivi*, p. 106.
169 *L'erede del Beato*, cit., p. 208.
170 *Ivi*, p. 238.
171 *Ivi*, p. 255.

Sempre parlando di contrasti, è interessante riportare il ritratto che la madre Adele fa della personalità del marito, Andrea Bernava. Egli è giunto ormai alla vecchiaia, quel tempo che "prosciuga" e che "concentra i difetti":

> Vizioso, dissimula e nega il vizio: fuma con voluttà, però dice che odia il fumo. Celibe, se la spassava con la figlia cisposa della portinaia... E anche dopo...[172]

Infine, ancora più dura è la descrizione di Pietro, una volta divenuto adulto e abbandonata la decisione di porsi il compito di rivendicare i territori della repubblica santa. Se, da un lato, non può negare un vago senso di liberazione ("era lieto di sbarazzarsi della questione"[173]), dall'altro lato, lo pervade un "vuoto nell'anima"[174], ossia la consapevolezza dell'incompiutezza della sua esistenza e la frustrazione legata alla rinuncia al suo inutilizzato e smisurato potenziale umano:

> Era spinto alla vita, ma la negava in tutte le sue forme e idee e concezioni, nessuna delle quali gli si adattava pienamente, e alla fine provava disagio e vergogna d'averle assunte o credute. Ma egli non aveva compiuto il suo ciclo vitale: dopo aver negato, ricostituiva il valore di quel che aveva negato: con tormento e dilacerazione. In teoria a nulla rinunciava, mentre nella pratica aveva abbandonato tutto; o falliva[175].

Con il suo ultimo romanzo, Angelo Fiore stende un velo di pessimismo su una qualunque possibilità di miglioramento, di recupero di un centro fondante. La parabola fallimentare di Pietro segna, infatti, la fine della speranza dell'autodeterminazione e del conseguimento di un obiettivo esistenziale e spirituale elevato.

---

[172] *Ivi*, p. 330.
[173] *Ivi*, p. 229.
[174] *Ivi*, p. 233.
[175] *Ivi*, p. 363.

Le scelte formali qui analizzate mostrano come l'autore riversi sulla pagina le profonde contraddizioni interiori insite nell'animo dei personaggi e che risultano essere responsabili del rovesciamento inesorabile delle loro aspirazioni in disfatte personali. Pertanto, anche queste risorse stilistiche e retoriche, come prima la punteggiatura e la sintassi, concorrono a trasportare lo sconfortante male di vivere dell'uomo fallito in un testo che, per contrasto, si presenta formalmente ricco ed enfatico.

V

Angelo Fiore e la tradizione letteraria

V.1 Uno scrittore segretamente siciliano

Non è possibile ignorare lo stretto legame che si instaura tra un'opera ed un luogo, e di conseguenza, tra uno scrittore e un luogo. Si potrebbe aggiungere, persino, che quando tale luogo coincide con la Sicilia, terra dotata di un eccesso d'identità, viene a crearsi un rapporto inalienabile e inesauribile, presente persino nella materia narrativa di Fiore, apparentemente estranea e non riconducibile facilmente né immediatamente alla tradizione siciliana.

Si potrebbe sostenere, infatti, che gli scrittori siciliani siano consapevoli del fatto che, se possono dire qualcosa del mondo, devono partire dalla loro isola. Pertanto, la Sicilia diventa al tempo stesso punto di osservazione di una realtà più ampia e complessa, metafora del mondo e tentativo di collegarsi ad esso pur mantenendo i tratti propri di una "identità impura"[176] e di frontiera. In tale modo, si realizzano e si fondono negli autori siciliani due approcci alla realtà apparentemente opposti, ma in realtà reciprocamente necessitanti: da un lato, la coscienza delle proprie radici, della memoria locale e dell'essere siciliani; dall'altro, lo sguardo aperto verso l'orizzonte più vasto della realtà attuale[177] e cosmopolita.

Del primo approccio, ossia della consapevolezza di appartenere al "carattere" dell'isola e di esserne influenzati, la presa di coscienza è talmente forte da aver sentito l'esigenza di coniare dei termini che

[176] Natale Tedesco, *Il viaggio in Sicilia: dal Barocco alla Modernità Novecentesca*, Introduzione a AA. VV., Storia della Sicilia, vol. XI, Editalia, Roma, 2001, p. XIII.

[177] Sul duplice approccio alla realtà degli scrittori meridionali si rimanda a Natale Tedesco, *L'occhio e la memoria. Interventi sulla letteratura italiana*, Bonanno Editore, Acireale – Roma, 2009.

potessero rappresentarla, ossia quello di "sicilitudine" e di "isolitudine". Il concetto di "sicilitudine", coniato da Crescenzio Cane, va a figurare, secondo Enzo Papa, "una precisa condizione di subalternità, non solo sociale, ma anche intellettuale" e presuppone uno stato d'animo di separatezza e di esclusione. Lo studioso continua, sottolineando l'ambiguità di tale posizione:

> (…) l'ambiguità della fuga intellettuale dall'isola, dalla quale si può fuggire, ma alla quale non si può sfuggire, e a cui peraltro, come si sa, i siciliani della diaspora sono sempre tornati in modi diversi e in situazioni diverse. È l'ambiguità dell'ovidiano *nec tecum nec sine te vivere possum*[178].

Invece, il termine "isolitudine", elaborato nel 1980 dal poeta palermitano Lucio Zinna e ripreso nel 1988 da Gesualdo Bufalino, rende perfettamente una condizione intellettuale qual è quella del vivere in Sicilia, "collegando l'idea di vita nell'isola e quella dell'essere radicalmente soli nel mondo"[179]. Negli scrittori siciliani (ma si potrebbe dire di tutti i siciliani) vive, dunque, quel senso di isolamento e solitudine che è carattere tipico dell'insularità e di cui aveva parlato Luigi Pirandello nel *Discorso alla Reale Accademia d'Italia*, il 3 dicembre 1931, per celebrare il cinquantesimo anniversario della pubblicazione de *I Malavoglia*:

> I Siciliani, quasi tutti, hanno un'istintiva paura della vita, per cui si chiudono in sé (…). Avvertono con diffidenza il contrasto tra il loro animo chiuso e la natura intorno a loro aperta, chiara di sole, e più si chiudono in sé, perché di quest'aperto, che da ogni parte è il mare che li isola, cioè che li taglia fuori e li fa soli, diffidano, o ognuno è e si fa isola da sé, e da sé si gode, ma appena, se l'ha, la

[178] Enzo Papa, *Meridionalismo e insularità negli scrittori siciliani contemporanei*, in AA. VV., *Meridionalismo nella fase attuale della Letteratura mediterranea*, Atti incontri seminariali aprile-maggio 1995, Regione Siciliana, Assessorato ai Beni Culturali e Pubblica istruzione. Centro di cultura siciliana "G. Pitrè", 1996, p. 77.

[179] *Ivi*, p. 76.

> sua poca gioia; da sé, taciturno, senza cercare conforti, si soffre il suo dolore, spesso disperato (...)[180].

Questa condizione ancestrale di chiusura precipuamente isolana diviene talvolta per gli autori siciliani il tema o l'orizzonte delle loro opere e, tuttavia, sarebbe lontano dal vero affermare che solamente di essa si sostanzi la letteratura siciliana. La Sicilia è ben lontana dal non essere centro di diffusione di fermenti culturali, o dall'essere immune da quelli provenienti da oltre i confini o, infine, dal possedere caratteri di "subalternità" culturale. La sua collocazione geografica non è mai stata causa di isolamento letterario, né di trasformazione in periferia culturale. Molti sono gli studiosi che, scardinando etichette ossidate dal tempo, poco calzanti e dal fascino regionalistico, hanno rintracciato negli autori siciliani quel secondo approccio alla realtà, ossia quel tentativo di oltrepassare la frontiera e porsi in contatto con il mondo oltre il mediterraneo. Nella pagina letteraria si riversa un'instabilità esistenziale, un dubbio costante da intendere positivamente, nel senso di messa in discussione della propria prospettiva e di atteggiamento critico nei confronti della realtà. Tale esperienza di una tradizione altra si riflette, attraverso richiami, analogie, suggestioni e confronti nella scrittura, la quale, al tempo stesso, si nutre anche dei frutti di un altro dialogo altrettanto prezioso e proficuo, ossia quello che ogni autore siciliano ha con gli altri scrittori della propria terra e che Tedesco ha reso metaforicamente attraverso l'immagine di una "scala a chiocciola":

> E davvero figura possibile della scrittura novecentesca in Sicilia, a partire da De Roberto e da Pirandello, è quella di una scala a chiocciola, dove ogni scrittore ha il suo personale e consistente pianerottolo, ma dove tutti i ripiani sono collegati e s'intrecciano, si avviluppano quasi tra loro[181].

---

[180] *Ivi*, p. 78.

[181] Natale Tedesco, *Sciascia e la tradizione dei siciliani*, in *L'occhio e la memoria*. Interventi sulla letteratura italiana, Bonanno Editore, Acireale - Roma, 2009, p. 167.

È da questo fitto intreccio di visioni letterarie che si genera quello che Domenica Perrone definisce essere un "racconto ininterrotto e serrato"[182], in grado di svelare una Sicilia dalla natura ossimorica e sfaccettata, una Sicilia meno accessibile e non facilmente decifrabile, ma mai chiusa in se stessa.

Nel panorama della letteratura siciliana, Angelo Fiore si presenta come autore dalla poetica originale e la cui collocazione nello scenario letterario del nostro secondo Novecento è risultata piuttosto difficile da parte degli studiosi. Certo è che sarebbe un errore considerare la singolarità delle opere dello scrittore palermitano come scevra da un'attinenza con la tradizione letteraria italiana e, in particolar modo, siciliana, che invece la sostanziano profondamente. E di siciliano non vi si ritrovano esclusivamente i modelli letterari di riferimento, ma anche un sostrato pregno di atteggiamenti, umori e *modi vivendi* tipicamente isolano che, oltre a segnare marcatamente l'autore e ad accomunarlo in questo ad altri grandi nomi della letteratura siciliana, giace nei suoi testi, caratterizzandone numerosi aspetti. Anche in lui, dunque, sono presenti, i caratteri della sicilitudine e della isolitudine, nonché un richiamo alla tradizione letteraria siciliana, sebbene ricollegarsi facilmente ad entrambe queste influenze non sia sempre possibile ad una prima lettura. Si cercherà, dunque, di evidenziare quali fra i più grandi nomi della letteratura siciliana e in quale misura abbiano contribuito alla costruzione del pensiero fioriano.

Nel tracciare il percorso della narrativa siciliana, Natale Tedesco individua due linee predominanti, basandosi sulla distinzione fra epos e romanzo segnata da Michail Bachtin: la prima, in cui vi si ritrovano autori come Verga e Vittorini, è definita linea epico-lirica; la seconda è indicata come linea saggistico-discorsiva, alla quale ap-

[182] Domenica Perrone, *In un mare d'inchiostro. La Sicilia tra mito e storia*, in *In un mare d'inchiostro. La Sicilia letteraria dal moderno al contemporaneo*, Bonanno Editore, Acireale - Roma, 2012, p. 9.

partengono De Roberto, Pirandello, Brancati e Sciascia. Il nostro autore si rivela distante dall'epicità verghiana e dagli "astratti furori" vittoriniani e si accosta, invece, a quella linea plurilinguistica e impura che è la saggistico-discorsiva, come opportunamente chiarisce lo stesso Tedesco:

> Il Fiore, dunque, si muove anche nell'ambito della tradizione siciliana, tuttavia la sua forma mentale lo avvicina meno a Verga e Vittorini, e più a De Roberto e a Pirandello; così egli legge i russi piuttosto che gli americani. Perciò il suo furore non è il furore di Vittorini, ma è l'oltranza concettuale pirandelliana[183].

Concorde con la collocazione avanzata da Tedesco, Antonio Di Grado afferma che la motivazione della parentela tra Fiore e questa particolare linea siciliana sia la responsabilità di aver anche egli contribuito a renderci consapevoli dello strappo nel cielo di carta delle nostre vite rettilinee e delle illusioni rassicuranti, portando alla luce nella scrittura il mondo turbato e angosciante tipicamente novecentesco:

> (Fiore) esibiva un campionario di impurità e di imperfezioni tali da imparentarlo a ben altri filoni, e in primo luogo a quella linea siciliana che da De Roberto a Pirandello chiude al pubblico i precari porti franchi e le residue isole felici dell'idillio verista, acquisendoli all'esigente monopolio d'un unico e smisurato universo orrendo, contratto in una feroce e maniacale smorfia di diffidenza e di rancore[184].

Se da un lato è corretto, come afferma Giacinto Spagnoletti, tenere conto della "diversità"[185] dell'autore, ossia il tentativo di sfuggire

---

183 Natale Tedesco, *La realtà fisica e metafisica, ovvero l'oltranza di Angelo Fiore*, in *Strutture conoscitive e invenzioni narrative dal Manzoni ad oggi*, cit., p. 302, ora in La tela lacerata, cit.

184 Antonio Di Grado, *Angelo Fiore commediante e martire*, in Domenica Perrone (a cura di), *Beniamino Joppolo e lo sperimentalismo siciliano contemporaneo*, Pungitopo, Marina di Patti, 1989, p. 215.

185 Giacinto Spagnoletti, *Un discepolo di Dostoevskij*: *Angelo Fiore*, in *La letteratura in Italia: saggi e ritratti*, Spirali Edizioni, Milano, 1984, p. 129.

alla dimensione siciliana, ponendosi in rottura con essa e rifiutando di "restare siciliano", si intende qui dimostrare quanto, invece, di segretamente siciliano vi sia in realtà in lui.

Il tema della sicilianità si presenta in Fiore sotto una luce inedita e ciò non perché non sia di suo interesse l'ambiente isolano, ma perché, come sostiene Tedesco, "la provincia di Fiore vive una problematica esistenziale, che però vuole indirizzarsi verso una sfera di dialettica astrazione"[186]. Pur partendo da una collocazione geografica e culturale precisa, la Sicilia prende le forme di una provincia metafisica, di luogo della riflessione sui temi universali e di metafora del mondo.

Un'altra prova dell'attenzione alla tradizione siciliana è data dall'influenza che su Fiore ha un importante modello di riferimento, qual è Pirandello. Egli, infatti, non è insensibile alla lezione dello scrittore agrigentino che, come afferma Salvatore Orilia, segna il definitivo allontanamento dalla letteratura ottocentesca per introdurci nel secolo dell'angoscia ed esprimere la crisi che investe il mondo intellettuale e morale del nostro tempo:

> Tutta la situazione della narrativa di autori siciliani dopo l'esperienza pirandelliana affronta, ed è facile rendersene conto, vicende parallele esaminabili singolarmente come isolate esperienze di coscienza, riportabili sempre ad un comune denominatore che è il senso di solitudine che circonda e raffredda ogni slancio dell'uomo meridionale[187].

In particolare, appare evidente che a rappresentare il punto di riferimento dello scrittore palermitano è Pirandello e, come sottolinea per primo Tedesco, l'"ultimo Pirandello"[188], quello di *Uno, nessuno*

---

[186] Natale Tedesco, *La frustrazione e l'oltranza nell'opera di Angelo Fiore*, in AA. VV., Scrivere la Sicilia: Vittorini e oltre, Ediprint, Siracusa, 1985, p. 120.

[187] Salvatore Orilia, *Scrittori siciliani di ieri e di oggi*, Edizioni Sicilia Domani, Palermo, 1964, p. VIII.

[188] Natale Tedesco, *La realtà fisica e metafisica, ovvero l'oltranza di Angelo Fiore*, in *Strutture conoscitive e invenzioni narrative dal Manzoni ad oggi*, cit., p. 304, ora in *La tela lacerata*, cit.

e centomila e soprattutto dei *Giganti della montagna*, non solo per la componente metafisica presente in quest'ultimo testo, ma anche per i sentimenti di rinuncia e rassegnazione che, nei termini di libera scelta o di incontrastabile sopraffazione, qualificano i destini dei suoi protagonisti. Natale Tedesco rintraccia le suggestioni dei miti "metafisici" di Pirandello già nella materia del *Supplente*:

> Non c'è dubbio, difatti, che la tematica del protagonista del romanzo, supplente d'inglese in una scuola della provincia siciliana, che si sente pure di supplire alla carenza di un profeta che ci annunci e spieghi quel che ci sovrasta, alla mancanza di un demiurgo che faccia da tramite fra gli uomini e i fenomeni che ancora non conoscono, se non proviene e si sviluppa, quasi a subire e a confermare un influsso, dalla temperie morale ed espressiva dei miti "metafisici" di Pirandello, è affine e consentanea ad essa per una consimile naturale disposizione letteraria[189].

Giorgio Bàrberi Squarotti riprende le fila di questa stretta relazione tra la problematica dei *Giganti della montagna* e le opere di Fiore, parlando dell'ultimo testo, *L'erede del Beato*:

> L'ultimo Pirandello, quello di *Uno, nessuno e centomila* e quello di Cotrone e degli Scalognati e della loro villa, costituisce il punto di riferimento di Fiore, nel senso della rappresentazione delle dimissioni volontarie dalla società, dal decoro, dal successo, dal destino di superiorità e di trionfo, dalla stessa vocazione dell'intelligenza e del potere[190].

L'attinenza con la poetica pirandelliana è ulteriormente dimostrata dalla presenza di molti altri elementi, quali il cerebralismo scatenato dalla crisi delle ideologie; la tendenza alla deformazione grottesca ed espressionistica; la scelta della dissonanza e dell'oltranza

---

189 *Ibidem*.

190 Giorgio Bàrberi Squarotti, Vittorini e oltre, in AA. VV., *Scrivere la Sicilia: Vittorini e oltre*, Ediprint, Siracusa, 1985, p. 22.

concettuale; l'espediente del "colloquio coi personaggi", ossia della rappresentazione della problematicità dell'io per mezzo della personificazione delle ragioni da cui ne scaturisce il dramma. Tale schema è ricorrente nei romanzi: in tale chiave, infatti, vanno interpretate le conversazioni tra Attilio Forra, protagonista del *Supplente*, e gli "Invisibili", o i dialoghi tra Giovanni Salfi, protagonista dell'*Incarico*, e il defunto collega di lavoro Ambrogio Pravatà, o ancora la voce ignota udita di notte da Pietro Bernava, nell'*Erede del Beato*, o i "fantasmi" dalle fattezze umane ma, al tempo stesso, mostruose, che popolano le notti di Antonio Pascoli, in *Domanda di Prestito*.

Un altro elemento su cui è interessante soffermarsi è la rappresentazione dell'opposizione vita/forma, che distingue l'esistenza dei protagonisti dalla ripetizione meccanica degli "atti della vita" cui sono dediti, invece, gli altri personaggi e a causa dei quali finiscono per "apparire pupazzi nel vortice di mascheramenti pirandelliani"[191].

Nei testi, in effetti, si ritrova la distinzione tra la "maschera" e la "maschera nuda", categoria, quest'ultima, cui appartengono gli antieroi. Mentre, infatti, i personaggi che gravitano attorno a loro hanno scelto la via dell'incoscienza, ossia dell'adeguamento passivo alla forma, essi, al contrario, vivono consapevolmente e amaramente la scissione fra questa e la vita. Si tratta di vere e proprie "maschere nude", consce degli autoinganni propri e altrui, ma nolenti o impotenti a risolvere la contraddizione a loro palese. Si pone, pertanto, una distanza tra il soggetto e le proprie azioni, tra l'individuo e il mondo circostante, con il risultato di pervenire a quella "incapacità di vivere" accusata da tutti i protagonisti delle opere fioriane e che altro non è se non il pirandelliano "guardarsi vivere".

Questa condizione, però, viene ulteriormente e originalmente declinata dall'autore, dal momento che a tale guardarsi vivere segue una curiosità maniacale ed un attaccamento quasi ossessivo alle vite degli altri da parte dei protagonisti, come se quei detestati e rifiutati

[191] Giuseppe Amoroso, *Narrativa italiana 1975-1983*, Mursia, Milano, 1983, p. 254.

"atti della vita" compiuti da altri fossero, nello stesso tempo, invidiati al punto tale da desiderare di "attaccarsi a quella vita" in modo parassitario e di potersene "incaricare". Questo particolare sviluppo del motivo pirandelliano è reso chiaramente nei passi dell'*Incarico* in cui i membri della famiglia Pravatà e il francescano Martino esprimono il loro giudizio sul protagonista, Giovanni Salfi: "un mondo suo non l'ha, e si attacca al nostro"[192], ma anche: "Sono privi di una loro vita (…) Salfi l'ha presa"[193]. Ed ancora:

> Non ti decidi né ti pronunzi; neanche riesci a darti a un lavoro utile o una fede vera, schietta. Ma ti avvinghi ai Pravatà ostinatamente. In essi tu vedi il mondo, che aborri; o che ami d'amore impossibile[194].

Infine, egli stesso palesa tale attaccamento alla vita altrui:

> Alfine Giovanni prese commiato; si vedeva il suo impaccio, misto alla voglia di attaccarsi a quella vita, la vita dei Pravatà; ed era una incertezza buffa[195].

Un'ulteriore prova della grande influenza dell'autore agrigentino si ritrova nello sviluppo di una trama di una verità astratta a partire da una cornice e da spunti realistici, che si offrono come spinta generatrice delle riflessioni metafisiche dei protagonisti e, al tempo stesso, come forti elementi di contrasto con esse.

Infine, risulta interessante il confronto con un altro scrittore siciliano, Vitaliano Brancati, che, come il nostro, ricorre nelle sue opere al motivo del sesso. Se, da una parte, entrambi gli autori sfruttano l'elemento erotico come strumento di denuncia di una crisi che investe non solo l'uomo sul piano morale ed esistenziale, ma anche la

---

192 *L'incarico*, cit, p. 149.
193 *Ivi*, p. 178.
194 *Ivi*, p. 115.
195 *Ivi*, p. 179.

storia, dall'altra parte, l'uso che lo scrittore palermitano ne fa diverge da quello attestato in romanzi come *Don Giovanni in Sicilia* o *Il bell'Antonio*: lo sguardo sognante e la curiosità non priva di bonaria ironia con cui gli "ingravidabalconi" brancatiani osservano e vivono l'universo erotico lascia il campo negli antieroi di Fiore ad una visione grottesca e disturbata degli impulsi sessuali. Attraverso tale rappresentazione distorta del sesso e dell'intimità, l'autore intende dare vita al declino morale dell'uomo attraverso degradanti soddisfacimenti corporali, i quali, abbiamo chiarito, quanto più sono deviati, tanto più non sembrano turbare o imprimersi sui personaggi.

"L'orrore è normalità, la normalità è orrore"[196] nell'universo dei perdenti fioriani e tale tremenda verità pervade ogni aspetto dell'esistenza umana, in cui non vi è più spazio per il bene e che ognuno vive da vittima e da carnefice.

V.2 I riferimenti alla tradizione letteraria

Le opere di Fiore presentano un forte strato metaletterario costituito da suggestioni che segnano fortemente la narrazione. In alcuni casi, le suggestioni letterarie sono prive di un intento ironico o parodico: esse sono ciò che si riflette nella poetica del bagaglio culturale dello scrittore. È l'impronta di ciò che egli ha eletto a personali modelli di pensiero e di scrittura.

In altri casi, che si vedranno più avanti, l'eco letteraria viene profanata, declassata e convertita in richiami, più o meno espliciti, deformati da una lente a volte parodica, a volte ironica e grottesca.

Alla prima distinzione appartengono certamente le pagine in cui risuonano motivi di uno scrittore che ha enormemente contribuito alla maturazione intellettuale di Fiore. L'opera di Kafka fornisce ric-

---

[196] Antonio Di Grado, *Angelo Fiore commediante e martire*, in Domenica Perrone (a cura di), *Beniamino Joppolo e lo sperimentalismo siciliano contemporaneo*, cit., p. 226.

chi strumenti di rappresentazione della visione che l'autore palermitano ha del mondo e dell'uomo. L'ambiente squallido degli uffici e della scuola in cui lavorano i protagonisti rimanda immediatamente alla memoria le descrizioni degli angusti e sgradevoli spazi dell'universo burocratico kafkiano, popolato da una umanità sgarbata e desolante, assuefatta ormai ad una *routine* malsana e soffocante. In ogni romanzo, il luogo di lavoro è raffigurato come un labirinto in cui, privi di senso dell'orientamento, gli individui vagano tra la noia, la negligenza e il deliberato intento di nuocere chiunque alteri il monotono equilibrio di chi nulla fa e nulla vuole lasciar fare. Come afferma Di Grado, solo nella paralisi dell'ufficio l'uomo si sente al sicuro, come se avesse trovato un "fondamento dispensatore di senso e di storia"[197]. Il luogo di lavoro si erge, così, a metafora del mondo e dell'esistenza, nonché a punto di osservazione dell'uomo.

L'angoscia kafkiana, generata dal senso di solitudine e dall'enigma insolvibile del destino umano, è anche quella di Fiore e ne investe le storie dei suoi antieroi, individui sconvolti da desideri e terrori più grandi di loro, oscillanti fra l'oppressione della mediocrità e una profonda esigenza di illuminazione utopica e attanagliati da dubbi ontologici sul significato dell'esistenza.

Ancora più evidente è l'accostamento a Kafka se si esaminano i racconti, sia quelli pubblicati in *Un caso di coscienza* sia quelli successivi. Di quest'ultimi, se ne ricordano due in particolare: *Il martirio di Giuseppina*, pubblicato su "Nuovi Argomenti" nel 1972 ed inserito, in seguito a rielaborazione, come episodio in *Domanda di prestito*, e *Un giorno del passato*, uscito su "La fiera letteraria" nel maggio del 1967. Questi due testi si configurano come delle vere e proprie parabole kafkiane, ossia come racconti enigmatici e di carattere allegorico, ma di un'allegoria vuota, che non rivela, cioè, il proprio significato. Non vi è, dunque, un'interpretazione univoca, che rimanda ad una verità rivelata o ad una razionalità superiore, ma si crea nel lettore un senso di disorientamento

[197] Antonio Di Grado, *Angelo Fiore. La figura e l'opera*, cit., p. 29.

e di straniamento, perché è chiamato egli stesso a trovare una chiave di lettura e a dare un senso alla storia, a cercarsi la propria verità.

Il martirio di Giuseppina è la spettacolarizzazione dell'ingiustizia, della repressione degli istinti naturali, in particolar modo sessuali, e della diversità. In un piccolo paese, una folla di gente si avvia verso la casa di una contadina, la Morandi, dove la giovane Giuseppina strepita forsennatamente in preda ad una crisi. Tale stato di angoscia è scaturito dal desiderio della ragazza di "provare il male"[198] e a chi si prende gioco di lei o tenta di fermarla ripete incessantemente "con Dio, Dio, Dio farete i conti"[199]. Il tormento della giovane è visibile da tutto l'"anfiteatro", che partecipa con curiosità ardente ai deliri e accusa Giuseppina di un misfatto non ben specificato, fino alla segregazione di questa in una torre fatiscente, "più stretta di una gabbia"[200], fatta apposta per lei e dalla quale si diffonde notte e giorno il picchiettio delle sue dita sui vetri.

Il secondo racconto, *Un giorno del passato*, è la storia dell'impiegato Failla, il quale ottiene di vedere il suo passato proiettato su un televisore. Le immagini che gli appaiono, però, sono sfocate, insignificanti e presentate alla rinfusa; ciò nonostante, esse suscitano nell'impiegato la nostalgia per un sentimento verso la vita ormai perso del tutto e il rammarico per gli errori che hanno deviato il suo percorso.

> Tuttavia provavo sensazioni, avevo sentimenti; amavo credevo, avevo fede in questa o in quella cosa. E sono caduto in colpa, più volte[201].

Ma ad affliggerlo ancora di più è la sensazione che nulla resti di lui, che non sia stato protagonista della sua storia. L'unica scena "vivida, di una chiarezza allucinante"[202] in cui gli è concesso vedersi è un episodio umiliante della sua vita: uno schiaffo ricevuto da un

---

198 *Il martirio di Giuseppina*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 167.
199 *Ibidem*.
200 *Ivi*, p. 169.
201 *Un giorno del passato*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 157.
202 *Ivi*, p. 158.

suo superiore in ufficio. Failla, sconfortato, si rende conto di essere solamente una "macchia anonima"[203] e che la sua intera vita altro non è che una beffa, esattamente come la scena impietosa di cui era stato, questa volta sì, protagonista. Ma non avendo nulla, nulla che possa dare significato alla sua vita, quel sopruso diviene l'apice della sua esistenza e "il mese successivo ritornò all'Istituto a rivedere quel giorno della sua vita quando il capo ufficio lo aveva percosso"[204].

Pregno di suggestioni orwelliane è, invece, *Domanda di prestito*. Similmente al romanzo *1984*, la società che popola il testo fioriano conduce una vita nella totale incoscienza civica e politica.

Sul comune di P. avanza il nulla, l'oblio; la perdita del senso del passato e della storia è rappresentata emblematicamente da un episodio riguardante la scomparsa rapida e ricorrente dei manifesti e degli avvisi di interesse pubblico affissi per tutta la città:

> - A detta di Carollo, c'è o c'era un avviso importante; ma lui si confuse nel leggere o avrà capito male. Insomma, non ha spiegato nulla. Io non lo trovo, questo avviso, che è firmato dal sindaco (…).
> - Dov'era affisso?
> - Da per tutto, perfino nei vicoli. A sentire Carollo i muri di piazza del Municipio ne erano tappezzati (…). Però quei manifesti scompaiono ad opera dei nemici o dei falsi amici[205].

Nell'opera, gli abitanti di P. conducono un'esistenza priva di memoria, svincolati da qualsiasi rapporto con il passato. Ed è proprio per il legame con esso che il protagonista, nuovo arrivato, suscita tanto fascino e interesse da parte della gente che affluisce al caffè "Trieste", dove spesso Falchi si reca, per riunirsi intorno a lui e ascoltare le sue storie. Privata della sua memoria, la città di P., che pur mira ad incarnare il mito della città del sole, dove "si attua senza sforzo, allegramen-

---

[203] *Ibidem*.
[204] *Ibidem*.
[205] *Domanda di prestito*, cit., p. 116.

te, il rinnovato accordo dell'uomo con Dio"[206], è in realtà un luogo in cui solo "gli infelici e i falliti vivono e prosperano"[207].

La città ci appare come un fantasma, un simbolo del senso di abbandono e di solitudine esistenziale dopo il crollo delle ideologie. A dimostrazione di ciò, la costruzione del nuovo quartiere per celebrare la dottrina di padre Mattia, guida spirituale di Lavagnino e dei suoi funzionari, rimane incompiuta e lo spazio urbano, nel quale svetta la nuova sede del Municipio a forma di piramide, si trasforma in una "parodia"[208], un cenotafio dell'autorità politica e religiosa, un "paradiso dei topi"[209].

Nell'irrealizzabilità della costruzione, la città acquista le sembianze di un luogo "sbiadito e incrinato"[210] e diviene figura dell'impossibilità per l'uomo di qualsiasi tentativo di riedificazione morale. Lontana dalla rigida organizzazione della città orwelliana, che tuttavia può definirsi anch'essa fantasma di una libertà sociale perduta, la città di P. è un luogo in cui la memoria non attecchisce, un luogo non adatto agli uomini, un vero e proprio eclissamento nel nulla, che diviene principio imperante dell'esistenza.

Un altro richiamo alla letteratura straniera è il tema centrale dell'*Antropofago*. Il racconto verte su una proposta molto efficace che punta alla soluzione della sovrappopolazione (e il conseguente aumento dei conflitti e la diminuzione delle risorse a disposizione sulla terra) tramite l'istituzione del cannibalismo e la distinzione della società in due categorie: quella dei consumatori e quella delle vittime.

Il racconto strizza l'occhio al famoso *pamphlet* satirico di Jonathan Swift[211], *Una modesta proposta*. Lo scrittore inglese, nel ruolo di un per-

---

206 *Ivi*, p. 5.
207 *Ivi*, p. 43.
208 *Ivi*, p. 74.
209 *Ivi*, p. 163.
210 *Ivi*, p. 96.
211 La conoscenza approfondita della letteratura inglese è legata al percorso accademico di Angelo Fiore, il quale si iscrisse alla facoltà di Lingue, Letterature ed

sonaggio, suggerisce, attraverso motivazioni economiche ed un convinto e ipocrita atteggiamento moralista, di trasformare il problema della sovrappopolazione tra i cattolici irlandesi nella sua stessa soluzione. La proposta dell'autore consiste nell'ingrassare i bambini denutriti e darli da mangiare ai ricchi proprietari terrieri anglo-irlandesi.

Di un'altra opera di Swift, *I viaggi di Gulliver*, l'autore si serve per creare una similitudine tra il protagonista swiftiano e Attilio Forra, nel *Supplente*. Il parallelismo trova la sua ragione d'essere nella profonda solitudine che l'individuo prova per via dell'isolamento sociale cui lo costringe la sua diversità:

> Tambri riprese a dire: "Edoardo mi ha raccontato quella parabola, o meglio quel paragone da lei fatto... Com'era? Ah, ecco. Lei parlava di Gulliver, e fece un confronto tra se stesso e gli altri: Gulliver fra i pigmei; Gulliver fra i giganti; Gulliver che mette i lillipuzziani nel taschino, o che impugna la spada contro le mosche di Brobdingnag... Divertente. Tutto fuor di proporzione; la solitudine, sempre: o incredibilmente piccolo, o mostruosamente grande[212].

Come è stato precisato ad inizio paragrafo, le suggestioni che si manifestano nella pagina per influsso dei modelli letterari di riferimento rappresentano solo il primo aspetto del discorso metaletterario intrapreso da Fiore.

Spesso, infatti, l'autore si serve di richiami della tradizione letteraria e fedeli citazioni poetiche, posti in contesti degradanti o messi in bocca ai personaggi, con il chiaro fine di evidenziare la discrasia tra una forma aulica, con il messaggio culturale che porta, e la mediocrità, talvolta la grettezza, del parlante.

Il *Supplente* è da questo punto di vista un testo abbastanza prolifico: la prima citazione letteraria, impiegata in modo palesemente

---

Istituzioni Europee (con specializzazione in Inglese) dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli e conseguì la laurea nel 1942, con una tesi intitolata *Influsso di L. B. Giraldi Cinzio sul Teatro di Shakespeare*.

212 *Il supplente*, cit., p. 49.

antifrastico, è uno dei più noti versi del carme *Dei sepolcri* di Ugo Foscolo. Alberto, l'orripilante essere invisibile dedito a torturare e seviziare i membri della sua famiglia, definisce l'unione familiare come "corrispondenza d'amorosi sensi"[213]. Assistiamo, pertanto, non solo alla perdita del messaggio poetico (la possibilità, enunciata da Foscolo, di poter mantenere un legame affettivo con i propri cari defunti attraverso la memoria viva di costoro) nella pagina del romanzo, ma anche alla manipolazione stessa del verso per scopi che risultano chiaramente ironici e dequalificanti, considerata la reale natura del personaggio e dei suoi legami familiari.

Il vescovo, altro personaggio invisibile, espressione massima di degrado morale, ricorre ad una citazione di Orazio (*Epistola I, 4*) per descrivere l'oggetto della sua reale devozione, ossia il sesso.

Il verso, che già era per l'autore latino una definizione autoironica del suo *modus vivendi* gaudente, giunge, una volta calato nel contesto perverso della cerchia degli Invisibili, al culmine della sua carica antifrastica:

> La notte dopo, il vescovo sghignazzava, ebbro, fuor di sé; (…) "*Epicuri de grege porcus*; ecco quel che sono. Nulla di più inebriante e di più appassionante della meccanica dell'atto erotico. Il corpo si trasfigura, lo spirito ne è tutto preso: qualunque altro interesse si spegne"[214].

Ed infine, Gino, padre di Alberto, consegna al lettore una chiarissima rievocazione della poetica leopardiana, quando sostiene: "la natura mi fu matrigna"[215].

I riferimenti alla letteratura mantengono la loro intenzione parodica anche quando non sono sotto forma di esplicite citazioni. La materia letteraria viene inserita anche per dequalificare i personaggi che fanno sfoggio di una cultura ridotta a mero strumento di

[213] *Ivi*, p. 173.
[214] *Ivi*, p. 184.
[215] *Ivi*, p. 193.

esaltazione di sé, di vanità intellettuale priva, in realtà, di una vera sostanza. A tal proposito, rilevante è la conversazione tra Fiore e il collega Rametta su Tolstoj e riportata in *Diario d'un vecchio*. Dal brano, si nota come l'allusione letteraria sia un mezzo per Rametta per affermare se stesso e porre, così, un'altezzosa distanza con il suo interlocutore. La sua natura boriosa non sfugge, tuttavia, allo scrittore, il quale, registrando le reazioni del collega, ne mette in risalto l'effettiva inconsistenza:

> Or sono nella biblioteca e guardo i titoli dei volumi schierai; capita lui; io dico:
> - Una bella edizione dei racconti di Tolstoj, questa qui, in due volumi.
> Piglia un aspetto diffidente; quell'autore non rientra nella sua cerchia o nel suo orizzonte mentale (…).
> (…)
> Vuol dare un'occhiata ai due volumi; e prega la bibliotecaria di aprire la libreria.
> Avuti i volumi, li sfoglia, non per leggerli, né per riassaporare qualche pagina[216].

Infine, l'autore si serve della letteratura per attribuire epiteti ai personaggi (ma anche a se stesso nel *Diario*) con intento a volte antifrastico, a volte parossistico.

Nei dialoghi notturni con l'Estraneo partecipante (un'entità immaginaria che è, difatti, la manifestazione dell'io dell'autore), Fiore rassicura il suo interlocutore sulla sua vita, lasciandogli intendere che sia piena di "esuberanza" e di "conquiste", l'esatto opposto, dunque, della realtà che il lettore può cogliere leggendo le pagine precedenti del *Diario*. Ed è proprio per vantarsi di questa inesistente passionalità che si proclama, chiaramente ironicamente, "Don Giovanni":

> Allora gli parlo della mia esuberanza, delle mie conquiste:
> - Come dicevo, signorile e brillante; e poi, un conquistatore, un Don Giovanni.

[216] *Diario d'un vecchio*, cit., p. 91.

- Ma non vivi in solitudine? Non addormentarti, rispondi.
  E io a elogiare la pienezza della mia vita, e l'Estraneo esulta:
- Mi dai consolazione - afferma[217].

L'autore mente all'Estraneo, ma sarebbe più esatto dire che mente a se stesso, che è in totale negazione. Il meccanismo di autodifesa da una verità negativa lo rende, pertanto, completamente incapace di dare uno sguardo interiore che sia sincero. Significativo di ciò è l'ultima affermazione, un triste ma riuscito autoinganno dell'Estraneo/Fiore.

Al parossismo tendono, invece, gli appellativi attribuiti nel *Supplente* alla signora Cammelli, che è la "Regina di Saba"[218] e ad Attilio Forra, che "ha del Faust, un demolitore ricco di fede"[219]. Anche nel *Lavoratore*, il protagonista viene considerato un Faust, ma stavolta perché Paolo Megna "rinnova la sua vita e perpetua l'illusione"[220]. Sempre dalla vicenda del personaggio tedesco proviene l'epiteto di "Mefistofele"[221], che il Dott. Bonelli usa per rivolgersi a Berza, il colto antropofago del racconto di *Un caso di coscienza*, *L'antropofago*.

Notiamo, quindi, che il richiamo al patrimonio letterario serve all'autore non per qualificare l'esistenza dei personaggi su un piano intellettualmente elevato. Al contrario, la funzione ironica cui è sottoposto tale bagaglio culturale veicola la natura fondante di questi individui e mette in risalto le loro meschinità, l'essere piccoli uomini logorati nel profondo.

La loro cultura non contribuisce ad un allontanamento dal sottosuolo grottesco che li imprigiona (o, sarebbe più corretto dire, in cui essi si imprigionano), né offre una direzione o una sostanza alla loro ricerca spirituale, che si risolve in un inesorabile insuccesso, in un vaniloquio privo di fondamento.

---

217 *Ivi*, p. 146.
218 *Il supplente*, cit., p. 35.
219 *Ivi*, p. 37.
220 *Il lavoratore*, cit., p. 40.
221 *L'antropofago*, in *Un caso di coscienza e altri racconti*, cit., p. 87.

Postfazione

Con la presente ricerca di Melina Mele gli studi su Angelo Fiore registrano un ulteriore passo in avanti: la riproposizione, con approfondito esame, dei temi e delle forme della scrittura, difatti, consegna all'attenzione del lettore il percorso, nel solco della grande tradizione culturale isolana, dell'Autore siciliano, qui delineato incisivamente con i suoi antieroi, "esseri sfuggenti, alienati e farneticanti di una verbosità tormentata", "maschere nude". Vi si avverte significativamente la lezione di Federico De Roberto e Luigi Pirandello, l'ultimo Pirandello, l'"oltranza concettuale pirandelliana", per dirla con Natale Tedesco.

Svariati i temi ricorrenti nelle opere di Angelo Fiore, analizzati da Mele: il corpo, il sesso, il cibo, le malattie fisiche e mentali; tutti pertinenti alla corporeità, ma con precisa interrelazione tra corpo e spirito. C'è, anche, un ampio ricorso alle allegorie animali.

Infine la scrittura, definita come "luogo del tormento e dell'indagine esistenziale", è caratterizzata da una singolare struttura sintattica e da un periodare "spezzato" dall'"uso insolito ed eccessivo della punteggiatura", con una conseguente descrizione frammentata, come efficacemente sottolinea l'Autrice, a "fotogrammi" di situazioni e protagonisti della produzione fioriana.

Il testo di Melina Mele, vincitrice della terza edizione del premio dedicato ad "Angelo Fiore", e terzo dei quaderni dedicati allo scrittore palermitano, dopo quelli di Michele Agresta e Marco Carmello, viene proposto perciò a lettori ed estimatori, dal Centro Studi Angelo Fiore e dall'Istituto Siciliano Studi Politici ed Economici, che presiedo, nella certezza e nella convinzione di avere aggiunto un nuovo tassello nell'opera di rivalutazione di un grande Autore.

Umberto Balistreri

Bibliografia di Angelo Fiore

Un caso di coscienza e altri racconti, Mesogea, Messina, 2002.
Il supplente, Pungitopo, Marina di Patti, 1987.
Il supplente, Isbn Edizioni, Milano, 2010.
Il lavoratore, Tifeo, Catania, 1987.
L'incarico, Vallecchi Editore, Firenze, 1970.
Domanda di prestito, Vallecchi, Firenze, 1976.
L'erede del Beato, Rusconi, Milano, 1981.
Diario d'un vecchio, Tifeo, Catania, 1989.
Il circo Fröbe, Assessorato alla Cultura, Palermo, 2006.
Epistolario, in *Un caso di coscienza e altri racconti, Mesogea*, Messina, 2002.

Bibliografia critica

AA. VV., *Scrivere la Sicilia. Vittorini e oltre*, Ediprint, Siracusa, 1985.
AA. VV., *Novecento siciliano*, Tifeo, Catania, 1986.
AA. VV., *Leonardo Sciascia e Salvatore Guglielmino* (a cura di), *Narratori di Sicilia*, Mursia, Milano, 1991.
AA. VV., *Meridionalismo nella fase attuale della Letteratura mediterranea*, Atti incontri seminariali aprile – maggio 1995, Regione Siciliana, Assessorato ai Beni Culturali e Pubblica istruzione. Centro di cultura siciliana "G. Pitrè", 1996.
AA. VV., *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. X, Marzorati, Settimo Milanese, 1988.
Sebastiano Addamo, *Oltre le figure*, Sellerio, Palermo, 1989.
Id., *Il Fiore del grottesco*, "La Sicilia", 2 gennaio 1987.
Id., *Sullo stato della narrativa siciliana*, in *I chierici traditi: interventi sulla letteratura contemporanea*, Pellicanolibri, Catania, 1978.
Id., *Esclusi senza Io*, "La Sicilia", 17 dicembre 1985.
Michele Agresta, *Il linguaggio della follia nei romanzi "burocratici" di Angelo Fiore*, I quaderni di 'Angelo Fiore', Pungitopo, Marina di Patti, 2012.
Giuseppe Amoroso, *Narrativa italiana 1975-1983*, Mursia, Milano, 1983.
Luca Baranelli, *Angelo Fiore,* introduzione al racconto *Il martirio di Giuseppina*, in AA. VV., Enzo Siciliano (a cura di), *Racconti italiani del Novecento*, tomo I, "I Meridiani", Mondadori, Milano, 2001.

Giorgio Barberi Squarotti, *Nessuno s'è accorto che era un bel romanzo*, "Tuttolibri - La Stampa", 20 febbraio 1982.
Id., *Vittorini e oltre*, in AA. VV., Scrivere la Sicilia: *Vittorini e oltre*, Ediprint, Siracusa, 1985.
Id., *La vita agra di un supplente*, "Tuttolibri - La Stampa", 3 ottobre 1987.
Romano Bilenchi, *Un siciliano grande, anzi grandissimo*, "La Sicilia", 4 giugno 1987.
M.G. Biovi, *Il "male oscuro" del Supplente*, "La fiera letteraria", 1 novembre 1964.
Carlo Bo, *La rivincita degli scrittori solitari*, "L'Europeo", 4 maggio 1967.
Stefano Bucci, *Bianciardi-Camilleri: la guerra del Meridiano*, "Corriere della Sera", 31 dicembre 2005.
Anselmo Calaciura, *Così, silenziosamente*, "Giornale di Sicilia", 7 dicembre 1986.
Marco Carmello, *Lo spazio sospeso di Angelo Fiore: una lettura del Supplente*, I.S.S.P.E., Palermo, 2014.
Sergio Collura, *La verità aleggia sugli uomini e nel Silenzio li restituisce a se stessi*, "La Terza Pagina", anno I, n. 1, novembre 1988.
Id., *Altissima tensione*, "La Sicilia", 4 giugno 1987.
Id., *Questa fu la novità: di non avere scoperto solo un libro, ma uno scrittore* (intervista a Mario Luzi), "La Terza Pagina", anno I, n. 1, novembre 1988.
Id., *Cerco una patria più grande* (intervista a Romano Bilenchi), "La Terza Pagina", anno I, n. 1, novembre 1988.
Id., *L'ironia figurale dell'oltre*, in *Angelo Fiore, Il circo Fröbe*, Assessorato alla Cultura, Palermo, 2006. (testo a cura di Salvatore Ferlita).
Luigi Compagnone, *Un Angelo ignorato*, "La Terza Pagina", anno I, n. 1, 1988.
Gabriella Congiu, *L'anima metafisica della Sicilia,* "La Sicilia", 28 novembre 1988.
Carmine Di Biase, *Tensione metafisica in Angelo Fiore*, "La Terza Pagina", anno I, n. 1, 1988.
Antonio Di Grado, *Furia verso l'assoluto*, "L'Ora", 12 febbraio 1987.
Id., *Estasi mistiche e sottosuolo*, "La Sicilia", 16 ottobre 1987.
Id., *Angelo Fiore. La figura e l'opera*, Pungitopo, Marina di Patti, 1988.
Id., *Angelo Fiore commediante e martire*, in *Domenica Perrone* (a cura di), *Beniamino Joppolo e lo sperimentalismo siciliano contemporaneo*, Pungitopo, Marina di Patti, 1989.

Id., *Angelo Fiore tra espressionismo e gnosi*, in AA.VV., *Storia della Sicilia*, vol. VIII, Editalia, Roma, 2000.
Id., *La lotta con l'angelo. Gli scrittori e le fedi*, Liguori Editore, Napoli, 2002.
Flora Di Legami, *Il "folle volo" degli anti eroi di Fiore*, "L'Ora", 11 novembre 1988.
Mario Farinella, *Un palermitano qualunque succede al Principe Salina*, "L'Ora", 1-2 ottobre 1964.
Id., *Uno scrittore "sgradevole"*, "L'Ora", 23 gennaio 1971.
Salvatore Ferlita, *Angelo Fiore: voce inarticolata di Dio*, "Segno", n. 229, settembre – ottobre 2001.
Id., *Un universo di dolore*, in *Angelo Fiore, Il circo Fröbe*, Assessorato alla Cultura, Palermo, 2006. (testo a cura di Salvatore Ferlita).
Giulio Ferroni, *La Sicilia di Bonaviri e di Fiore*, in *Storia della letteratura italiana*. Il Novecento, Einaudi, Torino, 1991.
Luciano Foà, *I manoscritti ci sommergono* (risposta alla lettera di Geno Pampaloni), "Tuttolibri – La Stampa", 28 giugno 1980.
M. G., *Quel ritratto d'ignoto*, "Giornale di Sicilia", 7 dicembre 1986.
Fernando Gioviale, *Il Fiore ritrovato*, "L'Ora", 6 giugno 1987.
T. L., *La scomparsa di Fiore un metafisico tra Pirandello e Svevo* (con intervista a Geno Pampaloni), "Tuttolibri – La Stampa", 6 dicembre 1986.
Mario Luzi, *Uno stile riservato*, "La Sicilia", 4 giugno 1987.
Renato Minore, *Un autore ossessivo e inesorabile*, "La Terza Pagina", anno I, n. 1, 1988.
Salvatore Orilia, *Scrittori siciliani di ieri e di oggi*, Edizioni Sicilia Domani, Palermo, 1964.
Id., *Motivi etici nella letteratura siciliana contemporanea*, Ila – Palma, Palermo, 1977.
Geno Pampaloni, *Un autore da non umiliare* (lettera al direttore), "Tuttolibri – La Stampa", 14 giugno 1980.
Id., Postfazione ad Angelo Fiore, *L'erede del Beato*, Rusconi, Milano, 1981.
Id., *Angelo Fiore*, in *Storia della letteratura italiana*. *Il Novecento*, tomo II, Garzanti, Milano, 1987.
Id., *Angelo Fiore: scrittore monocromatico e iterativo*, "La Terza Pagina", anno I, n. 1, 1988.
Id., *Omaggio ad Angelo Fiore*, in *Angelo Fiore, Il supplente*, Isbn Edizioni, Milano, 2010.

Antonio Pane, *Una vita fuori corso*, in *Angelo Fiore, Un caso di coscienza e altri racconti*, Mesogea, Messina, 2002.
Sergio Pent, *Un'eredità per il picaro*, "Tuttolibri – La Stampa", 5 febbraio 2005.
Silvio Perrella, Introduzione a Angelo Fiore, *Un caso di coscienza e altri racconti*, Mesogea, Messina, 2002.
Michele Perriera (a cura), *Il mistero del "saper vivere"* (intervista ad Angelo Fiore), "L'Ora", 5 marzo 1971.
Tommaso Pomilio, *28 Giugno 1986, Ricordo di Angelo Fiore*, "La Terza Pagina", anno I, n. 1, 1988.
Michele Prisco, *Quella volta che vinse un esordiente*, "La Sicilia", 4 giugno 1987.
Giacinto Spagnoletti, *Un discepolo di Dostoevskij: Angelo Fiore*, in *La letteratura in Italia: saggi e ritratti*, Spirali Edizioni, Milano, 1984.
id., *Angelo Fiore*, in *La letteratura italiana del nostro secolo*, vol. III, Mondadori, Milano, 1985.
Id., *Angelo Fiore,* in AA. VV., *Novecento siciliano*, Tifeo, Catania, 1986.
Id., Vita da leggere, "La Sicilia", 4 giugno 1987.
Natale Tedesco, *Strutture conoscitive e invenzioni narrative dal Manzoni ad oggi*, Libreria Editrice Gino, Palermo, 1972.
Id., *Prosa del Novecento. Problemi ed esemplari critici*, Flaccovio Editore, Palermo, 1977.
Id., *La tela lacerata: struttura conoscitive e invenzioni narrative*, Sellerio, Palermo, 1983.
Id., *La frustrazione e l'oltranza nell'opera di Angelo Fiore*, in AA. VV., *Scrivere la Sicilia: Vittorini e oltre*, Ediprint, Siracusa, 1985.
Id., Introduzione ad Angelo Fiore, *Il supplente, Pungitopo*, Marina di Patti, 1987.
Id., *Angelo Fiore: il dubbio e l'azzardo*, in *La scala a chiocciola. Scrittura novecentesca in Sicilia*, Sellerio, Palermo, 1991.
Id., *L'occhio e la memoria. Interventi sulla letteratura italiana,* Bonanno Editore, Acireale – Roma, 2009.
Id., *Il viaggio in Sicilia: dal Barocco alla Modernità Novecentesca*, Introduzione a AA. VV., *Storia della Sicilia*, vol. XI, Editalia, Roma, 2001.
Nunzio Zago, *I nevrotici senza qualità*, "La Sicilia", 27 luglio 1988.

Michail Bachtin, *Dostoevskij: poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 1968.
Bruno Basile, *La finestra socchiusa*, Salerno, Roma, 2003.
Salvatore Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Liguori, Napoli, 1967.
Enrico De Angelis, *Robert Musil: biografia e profilo critico*, Einaudi, Torino, 1982.
Giacomo Debenedetti, *Il personaggio uomo. L'uomo di fronte alle dorme del destino nei grandi romanzi del Novecento*, Garzanti, Milano, 1988.
Antonio Di Grado, *Scritture della crisi. Espressionismo e altro Novecento*, Maimone Editore, Catania, 1988.
Ulrike Kindl, *Storia della letteratura tedesca*, vol. III, Laterza, Roma, 2005.
Nicola Merola, *La linea siciliana nella narrativa moderna*. Verga, Pirandello & C., Rubbettino, Soveria Mannelli, 2006.
Domenica Perrone, *Vitaliano Brancati: le avventure morali e i "piaceri" della scrittura*, Bompiani, Milano, 2003.
Id., *In un mare d'inchiostro. La Sicilia letteraria dal moderno al contemporaneo*, Bonanno Editore, Acireale – Roma, 2012.
Giuditta Podestà, *Franz Kafka e i suoi fantasmi nell'itinerario senza meta*, Libreria universitaria "Pacetti", Genova, 1956.
Jacques Rolland, *Dostoevskij e la questione dell'altro*, Jaca Book, Milano, 1990.
Leonardo Sciascia, *La corda pazza: scrittori e cose della Sicilia,* Einaudi, Torino, 1970.
Antonio Zollino, *La verità del sentimento. Saggio su Tre croci di Federigo Tozzi*, Edizioni ETS, Pisa, 2005.

Indice

Prefazione di *D. Perrone* 5

I La parabola fallimentare dei personaggi di Angelo Fiore 7

II Temi e realizzazioni formali 13
II.1 Il corpo 13
II.2 Il sesso 15
II.3 Il cibo 25
II.4 Le malattie fisiche e mentali 29
II.5 Le allegorie animali 33
II.6 Comportamenti animaleschi e lessico onomatopeico 38

III La scrittura come luogo del tormento e dell'indagine esistenziali 44
III.1 Il periodare spezzato come omologo di un accidentato percorso esistenziale: la punteggiatura 44
III.2 Il "ruminare" interiore e la sintassi aforistica 47
III.3 L'anelito esistenziale e la sintassi riflessiva 53

IV La parola tra espressione dell'ineffabile e accidia 57
IV.1 La tensione conoscitiva e il limite della parola: la proliferazione e le figure retoriche 57
IV.2 La compresenza di opposti; contraddizioni e negazioni nel procedere ragionativo 65

V Angelo Fiore e la tradizione letteraria 73
V.1 Uno scrittore segretamente siciliano 73
V.2 I riferimenti alla tradizione letteraria 82

Postfazione di *U. Balistreri* 91

Bibliografia 93

Un ringraziamento particolare a:

Associazione

Casa dei Giovani

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

Hotel Centrale
Bagheria

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

Carollo Mobili
Bagheria
www.camcarollomobili.it

SS 113 Km 248.560, 90011 Bagheria PA
Tel. 091 934140

C.so Vitt. Emanuele Orlando, 32/A
Porticello (Santa Flavia, Palermo)
Tel/Fax 091 906100 - Cell. 328 1560235

Antica Osteria
ZZÀ MARIA

Via Paternò, 11 - 90011 Bagheria (PA)
tel. 091 931388

Via Federico II, 19 Bagheria (PA) - Tel. 091 905231
www.zooagricola.net@tiscali.it
zooagricola@tiscali.it

Finito di stampare
nel mese di gennaio 2016
presso le Officine Tipografiche Aiello & Provenzano
Bagheria (Palermo)