

Sperimentazioni linguistiche e meditazioni sulla follia nei romanzi di Domenico Dara

di *Caterina Romeo*^{*}

Nel presente articolo analizzo la produzione romanzesca di Domenico Dara, scrittore del tutto originale che crea sofisticate architetture narrative attraverso una modalità profondamente poetica. Al centro delle sue narrazioni c'è la Calabria, sua regione natia e luogo di ambientazione dei tre romanzi, raccontata in modi molto lontani da rappresentazioni convenzionali e stereotipate. L'analisi che qui propongo si sofferma sugli elementi di continuità e di intertestualità presenti nei romanzi, e in particolare sulla creazione da parte dell'autore di una lingua d'espressione del tutto personale e sulla centralità del tema della follia nel suo immaginario e nella sua scrittura.

Parole chiave: letteratura italiana contemporanea, follia, subalternità del Sud Italia, dialetto calabrese.

Experimental Language and Meditations on Madness in Domenico Dara's Novels

In the present article, I analyze Domenico Dara's three novels, their complex architectures and the poetic mode deployed in the narratives examined. The southern region of Calabria – where Dara was born and raised and where his narrations take place – is at the core of the novels and is depicted in ways that are distant from stereotypical and conventional representations of Southern Italy. The analysis that I articulate in this text scrutinizes the elements of continuity and intertextuality in Dara's novels, in particular the creation of an experimental language and the diffused presence of mental illness in Dara's imaginary and narratives.

Keywords: contemporary Italian literature, madness, subalternity of Southern Italy, Calabrese dialect.

I Introduzione

Domenico Dara è uno scrittore del tutto originale che, nei suoi romanzi, crea sofisticate architetture narrative attraverso una modalità di scrittura profondamente poetica. In ambientazioni realistiche permeate da elementi a volte mitologici, a volte magici, si muovono personaggi poliedrici caratterizzati da articolate vite interiori. Al centro della sua produzione romanzesca la Calabria, sua regione na-

* Sapienza Università di Roma; caterina.romeo@uniroma1.it.

tia e luogo di ambientazione dei tre romanzi, raccontata in modi molto distanti dalle rappresentazioni stereotipate che indentificano la regione, e il Meridione in generale, con una cronica arretratezza, un basso livello di istruzione, una pervasiva presenza del crimine organizzato. Il realismo delle sue narrazioni è sempre mediato da un profondo interesse per quanto si cela sotto la superficie – degli esseri umani *in primis* –, da un certo animismo che conferisce una vita propria alle cose e ai luoghi, da eventi al limite (e a volte oltre il limite) del soprannaturale che alterano il corso delle vite individuali.

Teatro delle vicende nei tre romanzi sono due paesi dell'entroterra catanzarese: il paese reale di Girifalco, in cui Dara è nato e cresciuto, nel *Breve trattato sulle coincidenze* e negli *Appunti di meccanica celeste*; il paese immaginario di Timpamara in *Malinverno*¹. Fuori da tali confini poco (o nulla) accade; l'eccezione più cospicua è costituita dai riferimenti all'emigrazione che sottolineano l'attenzione dell'autore per un altrove evocativo della storia di subalternità del Meridione d'Italia e, in particolare, della Calabria. Tuttavia questi paesi – Girifalco prima e Timpamara poi – non sono mai percepiti come spazi angusti, bensì come complessi universi umani regolati da categorie spazio-temporali proprie in cui il macrocosmo, le coincidenze, gli elementi della natura influenzano le traiettorie dei microcosmi individuali.

Le narrazioni di Dara sono fortemente radicate nella sua regione di origine ma allo stesso tempo la trascendono mediante l'articolazione di storie che indagano, attraverso la vita quotidiana, la profondità dell'animo umano e il significato dell'esistenza. Lo scrittore mette in atto un processo di nobilitazione tanto dei luoghi quanto dei personaggi che contrasta fortemente con la «storia univoca»² della Calabria comunemente narrata, e allo stesso tempo travalica confini geografici e frontiere umane. I protagonisti, che a volte assurgono a personaggi tragici o mitologici, sono portatori di storie molto diverse tra di loro, e i luoghi presentano profonde differenze: sono connotati dalla loro origine magnogreca (*Breve trattato sulle coincidenze*), o animati da una sorta di realismo magico (*Appunti di meccanica celeste*), o caratterizzati dalla fusione tra realtà e finzione letteraria (*Malinverno*). Costruiti su complesse architetture in cui nulla è trascurato o lasciato al caso, e su una caratterizzazione dei personaggi complessa e cesellata, i romanzi di Dara creano un forte tessuto narrativo intertestuale in cui storie narrate da prospettive alquanto diverse contribuiscono a formare un universo di senso.

1. D. Dara, *Breve trattato sulle coincidenze*, Nutrimenti, Roma 2014; Id., *Appunti di meccanica celeste*, Nutrimenti, Roma 2016; Id., *Malinverno*, Feltrinelli, Milano 2020. Tanto il *Breve trattato sulle coincidenze* quanto gli *Appunti di meccanica celeste* sono stati tradotti e pubblicati in tedesco: D. Dara, *Der Postbote von Girifalco oder Eine kurze Geschichte über den Zufall*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2019; Id., *Der Zirkus von Girifalco*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2021.

2. Sul concetto di «storia univoca» e sulla necessità di mettere in discussione tale storia nel passaggio dalla rappresentazione all'autorappresentazione, anche in un contesto del tutto diverso, si veda C. Ngozi Adichie, *The Danger of A Single Story*, TED Talk, luglio 2009, in https://www.ted.com/talks/chimamanda Ngozi Adichie_the_danger_of_a_single_story?language=it, ultima consultazione 26 aprile 2021.

Anche se i romanzi di Dara non costituiscono una trilogia, essi presentano importanti elementi di continuità e di intertestualità, creata (anche) attraverso il raffinato vezzo, al modo dei camei hitchcockiani, di regalare ad alcuni personaggi di un romanzo una breve apparizione in uno degli altri due. Tale continuità viene osservata e analizzata nelle pagine che seguono in cui, dopo una breve presentazione dei tre romanzi e un'analisi di alcune peculiarità che li contraddistingue, soffermo la mia attenzione sulla creazione da parte dell'autore di una lingua d'espressione del tutto personale e sulla centralità del tema della follia nel suo immaginario e nella sua scrittura.

2 Sintetica presentazione dei romanzi

2.1. Breve trattato sulle coincidenze

Il *Breve trattato sulle coincidenze*³, romanzo di esordio di Domenico Dara, contiene in nuce alcune tematiche care all'autore e poi riprese nei romanzi seguenti. Al centro della narrativa dell'autore, qui e altrove, è una riflessione sull'umana esistenza, sulla sua fragilità, sui massimi sistemi che la regolano, ma anche sulle minime divergenze da traiettorie stabilitate che repentinamente possono alterare in modo radicale il corso degli avvenimenti. A questo tipo di riflessione è da ricondursi l'abitudine del postino di Girifalco di annotare le coincidenze a cui assiste, cercando di comprendere quale relazione esista tra di loro e se, attraverso di esse, sia possibile prevedere e influenzare la piega degli eventi futuri.

Il postino di Girifalco – il cui nome è significativamente rivelato soltanto alla fine del romanzo – è il personaggio principale del *Trattato*⁴. L'abbandono del padre, la morte della madre e l'amore perduto lo hanno indotto nel tempo a condurre una vita sempre più solitaria, che però è semplice e ripetitiva soltanto in apparenza. Il postino, infatti, ha reinterpretato le mansioni del proprio lavoro e da tempo legge e archivia la corrispondenza dei paesani prima di consegnarla. Avendo molti anni prima scoperto di possedere l'abilità di riprodurre le grafie altrui, il postino a volte si inserisce nella corrispondenza epistolare degli abitanti del paese, scrivendo lettere consolatorie che altrimenti non sarebbero mai arrivate e ordendo trame che evitano dolorosi tradimenti o abusi sul territorio, sempre spinto da pietà e senso di giustizia. Tale aspetto del suo lavoro sconosciuto al mondo è mosso dal desiderio di facilitare l'umana felicità e di lenire l'umana sofferenza, ma anche di appianare torti, dirimere controversie, denunciare la corruzione delle istituzioni e il loro tentativo di sfruttamento del territorio e dei suoi abitanti.

Attorno al postino si muovono una pletora di personaggi, con le loro storie che egli nel tempo ha osservato dal punto di vista privilegiato della loro corri-

3. *Breve trattato sulle coincidenze* è risultato vincitore del XX Premio Viadana 2015, vincitore del XII Premio Corrado Alvaro 2015, sezione Opera Prima, vincitore del Premio Città di Como 2015, sezione Esordienti, vincitore del XIX Premio Palmi 2014, ed è stato finalista del XXVI Premio Italo Calvino 2013.

4. Da ora in poi per riferirmi ai primi due romanzi userò i titoli abbreviati *Trattato* e *Appunti*.

spondenza privata e che, come i fili di un telaio, intessono un’intricata narrazione. Tali personaggi a volte assumono una valenza mitologica: il postino, allo stesso tempo Telemaco che parte alla ricerca del padre e Ulisse che, tornato in terra patria, viene riconosciuto da Maria turricolata, novella Eumea; l’attacchino Carruba, paragonato a Mercurio messaggero degli dei, che ignaro ricomponne fratture, ponendo una accanto all’altro nella morte persone (o almeno i loro manifesti funebri) che in quella vicinanza avrebbero desiderato trascorrere la vita intera; Minicuzza «polifema»⁵, il cui aspetto ricorda quello del gigante monocolo, che diviene un personaggio della mitologia contadina calabrese. La trasfigurazione dei personaggi, qui e altrove, richiama anche mondi che nulla hanno a che fare con quello rurale calabrese. L’incontro casuale tra il postino e donna Maria nel vicino paese di San Floro, ad esempio, viene narrato come una mossa in una partita di scacchi, metafora dell’esistenza umana, sapientemente ordita da un’autorità (sopran)naturale:

l’Abile Scacchista pose nella stessa casella due pezzi avversari, l’alfiere bianco e la torre nera. E donna Maria turricolata sembrava veramente un pezzo degli scacchi, bassa e tozza, con una cesta di vimini sulla testa come a ornarla di merli castellani⁶.

La compresenza della torre (Maria) e dell’alfiere (il postino) nella stessa casella della scacchiera provoca l’agnizione, il riconoscimento di Ulisse tornato in incognito nella terra del padre.

Sullo sfondo del grande teatro umano di Girifalco, in cui i personaggi sono presentati in tutta la loro complessità e vulnerabilità, si fa riferimento a questioni sociali – dalle fratture che i movimenti migratori in uscita hanno creato all’interno delle famiglie, allo sfruttamento del territorio, ai sistemi clientelari delle amministrazioni locali – che, spesso in modo trasfigurato, rammentano a lettori e lettrici la difficile storia di questa parte d’Italia, senza però che essa diventi mai l’unica narrazione possibile.

2.2. *Appunti di meccanica celeste*

A differenza degli altri due romanzi, incentrati su un singolo personaggio principale (il postino nel *Trattato* e il bibliotecario/guardiano del cimitero in *Malinverno*), *Appunti di meccanica celeste*⁷ è un romanzo corale e polifonico che si articola

5. Dara, *Trattato*, cit., p. 195.

6. Ivi, p. 169. Più avanti è la vita stessa a essere equiparata a una partita di scacchi: «Pensò che forse dietro ogni mal di testa c’è una mossa compiuta, che c’è chi nasce torre e c’è chi nasce alfiere, c’è chi nasce re e c’è chi nasce cavallo, ma la maggior parte degli uomini nascono pedoni, votati cioè a sacrificare sé stessi per una strategia della quale non sapranno mai l’esito finale» (ivi, p. 175). Negli *Appunti*, come si vedrà più avanti, la contiguità apparentemente casuale dei posti assegnati al circo a Malarosa e Sarvatura e il conseguente incontrarsi dei loro sguardi vengono narrati come una partita di battaglia navale.

7. *Appunti di meccanica celeste* è risultato vincitore del XLI Premio Stresa 2017, vincitore del X Premio Nazionale Vincenzo Padula “Sezione Narrativa” 2017, ed è stato Libro del mese *Fahrenheit* (Radio tre) nel novembre 2016, e candidato al Premio Strega 2017.

intorno alle storie individuali di sette personaggi principali: Luciano Segareddu detto Lulù (*Il pazzo*), Concetta Licatedda (*La secca*), Archidemu Crisippu (*Lo stoico*), Mariarosa Praganà detta Malarosa (*La mala*), Don Venanzio Micchiaduru (*L'epicureo*), Rosaria Partitaru detta Rorò (*La venturata*), Angeliaddu u Biondu (*Il figlio*)⁸. I loro destini nel corso degli eventi si legano, in modi diversi, a sette artisti del Circo Engelmann che un giorno, per caso, arriva a Girifalco⁹. È la mattina dell'11 Agosto e proprio nella notte di San Lorenzo appena trascorsa, esattamente alle 22:47, i sette personaggi hanno affidato i propri desideri al passaggio di una stella, la Perseide 1428. Lulù (il pazzo) è affetto da disabilità mentale e non è quindi in grado di processare le sequenze logiche e cronologiche che consentono la strutturazione di un desiderio; se lo fosse stato, tuttavia, avrebbe chiesto agli astri di ritrovare la madre perduta molti anni prima. Concetta Licatedda (la secca) da quando si è maritata ha un solo desiderio che, con l'avanzare dell'età, rischia di rimanere insoddisfatto: quello di diventare finalmente madre. Archidemu Crisippu (lo stoico), non desiderava altro che poter ritrovare il fratello Sciachineddu, misteriosamente scomparso anni prima nei boschi di Covello. Mariarosa Praganà (la mala), da sua madre ribattezzata Malarosa per la sua perfidia, voleva riprendersi il "suo" Sarvatura da quando, molti anni prima, ottuse motivazioni familiari l'avevano separata da lui. Don Venanzio Micchiaduru (l'epicureo) aveva espresso il desiderio di continuare a dedicarsi ai piaceri della carne il più a lungo possibile. Rosaria Partitaru (la venturata), detta Rorò, di desideri non ne aveva mai avuti, in quanto, da quando era nata, era sempre stata baciata dalla buona sorte. Infine Angeliaddu u Biondu (il figlio) desiderava ardentemente ritrovare il padre che non aveva mai conosciuto.

Alla fine del romanzo ogni personaggio sembra realizzare il proprio desiderio, o almeno una versione di esso. Lulù non ritrova la madre, ma trova comunque una figura materna, Luvia, che lo accoglie nel momento del bisogno e gli permette di abbandonare il manicomio di Girifalco e di diventare un artista del circo, il poeta delle foglie. L'ultima immagine di Cuncettina Licatedda nel romanzo la ritrae mentre attende il risultato del test di gravidanza, dopo che l'illusionista del circo Tzadkiel, qualche giorno prima durante lo spettacolo, aveva inscenato una sorta di discesa dello Spirito Santo su di lei («Un fascio di luce abbagliante investì Cuncettina, sulle cui gambe c'era la colomba», «un calore che la stordì,

8. Le caratteristiche dei personaggi qui e altrove contenute tra parentesi sono riportate a volte in corsivo con l'iniziale dell'articolo maiuscola, e a volte in tondo con l'iniziale dell'articolo minuscola. Utilizzo la prima modalità quando mi riferisco ai titoli dei primi sette capitoli (che sono, appunto, *Il pazzo*, *La secca*, *Lo stoico* ecc.), e la seconda quando intendo rammmentare ai lettori la caratteristica di quel determinato personaggio senza però fare riferimento ai titoli dei capitoli (il pazzo, la secca, lo stoico ecc.).

9. Domenico Dara, come lui stesso ha affermato nel corso di un'intervista da me condotta con lui a Girifalco il 10 agosto 2019, all'inizio non aveva pensato al circo che arrivasse a Girifalco invece delle giostre, bensì a una compagnia teatrale. Cfr. C. Romeo, *Intervista a Domenico Dara, Girifalco, 10 agosto 2019*. Questa intervista non è pubblicata, ma il presente articolo fa riferimento ad essa e ne contiene alcuni stralci. Per la trascrizione dell'intervista ringrazio Maddalena Lehmann e Giulia Fabbri.

lasciandola senza parole»)¹⁰. Una *boule de neige* che Archidemu Crisippu vede casualmente in un manifesto del circo e che identifica con un oggetto posseduto un tempo dal fratello, lo induce a pensare che l'equilibrista Jibril Namenlos sia il fratello Sciachineddu (Namenlos, che in tedesco significa “senza nome”, in quanto il ragazzo aveva perso la memoria e, quando i circensi lo avevano trovato anni prima, non ricordava neanche il proprio nome)¹¹. A lui Archidemu, alla fine del romanzo, lascia una fotografia, nella speranza che questa possa aiutarlo un giorno a ritrovare la memoria e ricondurlo fino a lui. Malarosa e Sarvatura si ritrovano dopo molti anni grazie non soltanto al caso, ma anche all'intervento dell'assistente del lanciatore di coltelli, che, come una sorta di *deus ex machina*, assegna loro due posti contigui durante lo spettacolo. La scena in cui i loro sguardi finalmente si incontrano è narrata come una partita di battaglia navale: «Proprio in quel posto tra centinaia di posti, proprio al suo fianco tra migliaia di combinazioni possibili [...] F 23. [...] Colpito e affondato»¹². È la contorsionista del circo, Mikaela, a far comprendere a don Venanziu che il suo desiderio negli anni è mutato e che, alla sua età, preferisce all'amore di tante donne quello di una donna sola, Antonia, da cui alla fine della narrazione si reca con un mazzo di fiori e con intenzioni serie. Solo apparentemente la storia di Rorò contrasta con l'appagamento dei desideri di tutti i personaggi. Alla fine del romanzo, infatti, si scopre che la sua “morte per acqua” – avvenuta dopo che una caduta causata dal tuttofare del circo Grafathas aveva danneggiato l'amuleto che l'aveva protetta per tutta la vita – le aveva di fatto evitato una morte ben peggiore qualche giorno dopo. Nel trapezista Batral, che come Angeladdu ha un ciuffo di capelli bianchi sulla nuca, il ragazzo trova quanto di più vicino a un padre abbia mai avuto nella sua vita. Il circo non solo restituisce ad Angeladdu una figura paterna, ma diventa anche il teatro del suo ricongiungimento con la famiglia della madre che il bambino non aveva mai conosciuto¹³.

10. Dara, *Appunti*, cit., pp. 239 e 241.

11. Per il personaggio di Jibril, Dara si è ispirato alla figura del giocoliere ed equilibrista Enrico Rastelli (1896-1931), considerato uno dei più grandi giocolieri di tutti i tempi. Alla rigida disciplina a cui si sottoponeva Rastelli è ispirato il brano degli *Appunti* in cui viene narrato come Jibril fosse diventato ambidestro e osservassee regole ferree – come ad esempio alternare la mano con cui portava il cibo alla bocca nei diversi pasti – per mantenere il corpo perfettamente simmetrico, dal momento che l'asimmetria era nemica dell'equilibrio (pp. 150 e 287). Il manifesto descritto nel romanzo, in cui Archidemu ravvisa la presenza della *boule de neige* che era appartenuta al fratello (pp. 132-3), è la descrizione di un manifesto di Enrico Rastelli (https://it.wikiquote.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_102-12785,_Enrico_Rastelli.jpg, ultima consultazione 26 aprile 2021). Ringrazio Domenico Dara per queste informazioni condivise nell'intervista del 2019 (Romeo, *Intervista*, cit.) e durante una Lezione (in modalità telematica) in cui l'autore ha generosamente risposto alle molte domande dei miei/delle mie studenti del corso di “Introduzione alla Critica Letteraria” presso la Sapienza Università di Roma. Cfr. D. Dara, *Lezione a Sapienza Università di Roma*, 17 novembre 2020, in https://uniromar.zoom.us/rec/share/rhPesNe6X1XI-orpVFSaIIWx3PL7_UUxxEWzVwZYGqD-UU5dmlF09tuvSuiZHjpj.SgiJO4pCesIVDXzc Passcode: M7F3wP=i, ultima consultazione 26 aprile 2021.

12. Dara, *Appunti*, cit., p. 333.

13. C'è anche un ottavo destino che si compie attraverso l'operato dei circensi: intrufolandosi nel circo di notte, Caracantulu, in seguito a un incidente provocato dal tuttofare Grafathas,

Alla fine del romanzo le traiettorie degli astri si armonizzano con quelle degli esseri umani e i destini individuali si compiono in quello che sembra essere il migliore dei mo(n)di possibili.

2.3. *Malinverno*

Astolfo Malinverno è il bibliotecario di Timpamara (termine che, in dialetto calabrese, indica un luogo impervio e scosceso in una terra aspra) dove conduce un'esistenza semplice e solitaria animata però, fin da quando era piccolo, dai personaggi dei romanzi di cui è appassionato. I libri non segnano soltanto il suo destino, ma determinano la vita del paese intero. A Timpamara, infatti, erano ubicati un maceratoio, dove i vecchi testi venivano portati a “morire”, e una cartiera, la più antica della regione. Questo processo di morte e rigenerazione della carta non soltanto aveva creato un'attività produttiva per la popolazione locale e sensibilmente arginato la piaga dell'emigrazione, ma aveva popolato di libri quell'angolo della Calabria, regione che nell'immaginario collettivo nazionale generalmente è associata a uno stile di vita rurale e a uno scarso livello di alfabetizzazione. Le pagine dei volumi in procinto di essere mandati al macero – disseminate in paese dal vento o sottratte di nascosto dagli operai del maceratoio – entravano nelle case dei timpamarani dove poi, la sera, venivano lette ad alta voce da tutta la famiglia. Tale rituale collettivo popolava di eroi ed eroine di carta gli immaginari dei paesani e delle paesane, che avevano anche preso a battezzare i propri figli con i loro nomi: queste reincarnazioni regalavano ai personaggi la possibilità di una nuova esistenza (in una sorta di intertestualità umana o interumanità testuale) e ai nascituri la promessa di un futuro illustre (al modo del *Tristram Shandy* di Laurence Sterne)¹⁴.

La vita di Astolfo Malinverno, di solito abitudinaria e povera di avvenimenti significativi, prende una direzione imprevista il giorno in cui l'amministrazione comunale gli chiede di affiancare alla sua attività di bibliotecario quella di guardiano del cimitero. La sua esistenza, da quel momento, si arricchisce di persone e di accadimenti che la rendono quasi (meta)romanzesca: al centro degli eventi il suo amore per una donna misteriosa – ritratta su una lapide senza nome e senza date e da lui identificata con Emma Bovary – che un giorno Astolfo si ritrova davanti in carne e ossa. Questo fulcro narrativo, a partire dal quale l'intero romanzo si sviluppa, interseca altre storie che Astolfo osserva dal suo punto di vista privilegiato in qualità di guardiano dell'immaginario letterario e delle anime dei timpamarani (così come nel *Trattato* è privilegiato il punto di vista del postino, che, attraverso le lettere private, ha accesso alle vicende intime dei personaggi). Sono proprio le vicissitudini umane e gli umani sentimenti con cui Astolfo viene a contatto che lo inducono ad abbandonare

perde le due dita rimastegli sulla mano infortunata che per lui erano fonte di imbarazzo e di vergogna e che celava sempre indossando un guanto.

14. L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767), Penguin Classics, London-New York 2003.

la propria consueta ritrosia e a farsi maggiormente coinvolgere dalle vicende del mondo e dei suoi abitanti. Astolfo, che era nato con una gamba più corta dell'altra e che in quella mancanza aveva sempre identificato la propria essenza, prova una profonda empatia e compassione per tutti coloro che sono danneggiati, fragili, colpiti in modo brutale dal destino («Benedetto il giorno in cui ti ho incontrato, Astolfo Malinverno, custode di libri, guardiano del cimitero, protettore dei vinti»¹⁵), siano essi esseri umani (Emma, Ofelia, Margherita), animali (seppellisce una tartaruga morta che il veterinario aveva semplicemente buttato via, si occupa di Kachanka, il cane che accompagna i morti nel loro passaggio nell'Aldilà), e financo libri (che si rifiuta di mandare al macero e per la cui catalogazione inventa una nuova sigla [DAN], danneggiati). Per alleviare la sofferenza dei deboli, e senza arrecare danno ad alcuno, le leggi degli uomini vengono alterate da Malinverno, che riscrive il regolamento del cimitero in modo tale da poter tumulare gli animali domestici con i propri padroni, parti di un corpo in attesa del resto del corpo, e di poter unire in matrimonio, in una delle scene più struggenti di tutto il romanzo, le anime dei vivi con quelle dei defunti.

Malinverno è anche un metaromanzo in cui l'autore riflette, sempre attraverso le traversie dei personaggi, sui propri modelli letterari – primi fra tutti *Madame Bovary* e il *Quixote*, ma anche *Moby Dick*, la *Recherche*, *Hamlet*, tra gli altri –, sulla natura intertestuale dei testi letterari, sulla capacità rigenerativa dei libri, sull'interazione tra vita e letteratura, e sulla linea sottile che separa la realtà dalla finzione. La combinazione, nella nomenclatura umana limpamarana, di nomi mutuati da personaggi letterari e cognomi che di fatto sono toponimi calabresi (Adelchi Mandatoriccio, Prospero Altomonte, Ulisse Belvedere, Polonio Ardore) rendono il confine tra la realtà e la finzione ancora più labile e il loro legame ancora più saldo. Tale confine viene costantemente attraversato da Dara mediante sofisticati stratagemmi narrativi.

3 Un'originale creazione linguistica

Fin dal primo romanzo, Domenico Dara inventa un linguaggio del tutto originale in cui vari registri dell'italiano standard si intrecciano con il dialetto giri-falcese. Attraverso tale creazione linguistica, Dara ancora la propria narrativa al territorio, alla vita di luoghi che raramente nella cultura e nella letteratura nazionali sono al centro di narrative finzionali e, quando lo sono, evocano per lo più tutti quegli immaginari negativi sul Meridione che storicamente si sono sedimentati nella cultura italiana. Dara utilizza la lingua da lui stesso creata per articolare una contronarrazione scelta da qualsiasi romanticizzazione dei luoghi e della vita semplice che ivi si svolge, ma che allo stesso tempo non rappresenta le vite quotidiane dei paesani come insignificanti o banali. Esse infatti, seppure di solito scandite da eventi ordinari, sono sempre caratterizzate da una comples-

15. Dara, *Malinverno*, cit., p. 278.

sa interiorità, da profonde emozioni, da acuti desideri, e rappresentate in tutta la loro fragilità, ma anche in tutta la loro forza.

L'uso del dialetto (a fianco dell'italiano o da solo), come è noto, ha una solida tradizione nella letteratura e, più in generale, nella cultura italiana: il *Pasticciaccio* di Carlo Emilio Gadda e il *Libera nos a Malo* di Luigi Meneghelli, ad esempio, rappresentano per l'autore delle opere di riferimento nel processo di creazione del proprio linguaggio narrativo¹⁶. Secondo Domenico Dara, la lingua utilizzata da un autore è parte integrante dell'originalità della storia che racconta:

Io penso che l'ambizione vera di uno scrittore sia non tanto quella di inventare una storia che prima non c'era *ma di scriverla con un linguaggio che prima non c'era*. Nel senso che secondo me la fondazione proprio del linguaggio va di pari passo con la fondazione della storia. Per raccontare una storia si può utilizzare sempre e solo un linguaggio, nessun altro, solo quello può andare bene per quella storia. E quando io pensavo ai miei libri ho subito pensato che il linguaggio dovesse essere quello delle persone di cui io parlavo. Quindi [ho cercato di] far diventare il linguaggio di mio nonno – il mio dialetto – un linguaggio letterario. [...] Per far diventare il calabrese, il mio calabrese, un linguaggio letterario, [...] ho usato varie strategie: ho fatto soprattutto leva sull'italiano¹⁷.

L'incipit del primo romanzo costituisce una sorta di laboratorio linguistico e allo stesso tempo assolve alla funzione di mostrare a lettori e lettrici il tipo di narrazione e di linguaggio che si troveranno di fronte¹⁸. Fin dalla prima scena, infatti, Dara mette a punto alcuni meccanismi fondamentali nell'elaborazione della propria lingua di espressione. Uno di questi è la creazione di *continuum* linguistici tra l'italiano e il dialetto. In questa scena, in cui Colajizzu, tornando dalla campagna, viene disarcionato dal somaro che quel giorno proprio non ha alcun desiderio di ubbidirgli, l'animale viene chiamato «ciuccio», «bestia», «povero animale», «asino», «miserando quadrupede», «onagro»¹⁹. Il termine onagro (una sorta di asino selvatico che però non si trova in Italia) viene qui utilizzato per la sua etimologia latina (*onager-gri*) e ciò rende il *continuum* linguistico ancora più esteso nel tempo: dal dialetto (ciuccio), all'italiano standard (asino, bestia, povero animale), a un linguaggio scientifico combinato con un gerundivo latino (miserando quadrupede), a un latinismo (onagro). Sempre nella scena iniziale:

16. C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* (1957), Garzanti, Milano 2007; L. Meneghelli, *Libera nos a Malo* (1963), Rizzoli, Milano 2000. Questa affermazione di Domenico Dara è desunta da Romeo, *Intervista*, cit.

17. Romeo, *Intervista*, cit. (corsivo mio).

18. L'analisi della prima pagina del *Trattato* e più in generale l'analisi che presento in questa sezione è frutto non solo delle mie osservazioni sui testi e della mia elaborazione critica, ma anche del mio confronto diretto con l'autore al quale, durante l'intervista sopra citata, ho posto domande specifiche sul modo in cui ha costruito la sua lingua narrativa e sugli effetti che l'utilizzo di tale lingua produce. Cfr. Romeo, *Intervista*, cit.

19. Dara, *Trattato*, cit., pp. 9-10.

Cumandu io, ti lu fazzu vidiri io cu comanda, disse fiero l'uomo, ma si trattò di una breve supremazia, che l'asino, quando fu in mezzo al Piano, sotto gli sguardi dei paesani accubiti, con un colpo d'anche si scotolò di dosso Colajizzu che cadde in terra come una pera vugghiùta²⁰.

Qui il discorso diretto libero in dialetto è poi accompagnato da termini come «supremazia» e «accubiti» (dal latino *accumbere*, sdraiarsi, che evoca la posizione sdraiata su un fianco e appoggiata su un gomito che i commensali nell'antica Roma assumevano sul triclinio), seguiti a loro volta da termini come «scotolò» (scrollò) e «pera vugghiùta» (pera cotta, lett. «bollita»). E anche più avanti, nella scena in cui i due postini incontrano Maria turricolata per strada, il linguaggio e il registro della donna stridono fortemente con il richiamo a Virgilio: «“L'anima-
le che s'affuca per fame si nda fùtta del profumo”, disse la georgica guardando in faccia il nostro postino. “E vui come state?”»²¹. È proprio in questo incontro/scontro tra il dialetto girifalcese e un italiano aulico e ricercato che la lingua di Dara prende forma ed è tanto più eloquente quanto maggiore è la distanza tra italiano e dialetto. Il contrasto tra lingua “alta” e lingua del popolo si riflette nella modalità narrativa, spesso utilizzata da Dara, di coniare immagini e similitudini in cui questioni esistenziali o filosofiche sono accostate alla vita rurale e naturale in tutta la sua semplicità – ma anche in tutta la sua complessità. Per spiegare il destino di Salvatore Crisante, ad esempio, Ciccio il Rosso ricorre a una similitudine con la caccia al cinghiale:

Sapete come si porta avanti una battuta di caccia al cinghiale? Si accerchia l'animale per costringerlo ad andare in un punto stabilito dove lo aspetta il cacciatore più bravo: lo vede arrivare, pigghia la mira, spara e l'ammazza. Ma la vera battuta, la vera caccia, non è il colpo finale, il cinghiale ammazzato 'nterra, sono i preparativi, gli accerchiamenti, i cani mandati avanti, i sgrùsci per confondere l'animale. Il cacciatore esperto segna il terreno e decide iddu dove verrà ammazzato il cinghiale. Orbene, immaginàti che a Salvatore Crisante toccò in sorte il destino del cinghiale²².

In una scena di *Malinverno*, Astolfo riflette sulla caducità della vita e improvvisamente comprende che essere il guardiano del cimitero lo avrebbe aiutato a temere meno la morte, perché la paura di qualcosa a volte si può vincere più facilmente avvicinandosi a ciò che si teme – in modo che diventi più familiare – piuttosto che rifuggendo da esso: «Allo stesso modo dei banchi di acciughe, che assumono tutte insieme la forma del nemico per sperare di sopravvivere al suo attacco»²³. Come un branco di alici prende la forma di un pesce predatore per sfuggire ai pesci predatori, così Malinverno pensa che farsi custode della morte lo terrà al riparo dalla morte stessa.

20. Ivi, p. 10.

21. Ivi, p. 170.

22. Ivi, p. 185.

23. Dara, *Malinverno*, cit., p. 76.

La creazione di una lingua con cui raccontare le proprie storie costituisce per Dara l'originalità dello scrittore e l'essenza stessa della sua scrittura. Dara crea un linguaggio che non ha bisogno di un glossario, ma che piuttosto utilizza stratagemmi che ne consentono o ne facilitano la comprensione. Dara afferma:

[H]o sempre cercato di dare degli appigli linguistici in modo che la comprensione del testo non venisse inficiata, tant'è che difficilmente trovi una frase completamente in dialetto. [...] Perché secondo me, in maniera tacita c'è un patto tra lettore e autore: quello della comprensione di ciò che tu stai leggendo. Motivo per cui, per esempio, spesso come lettore quando leggo Niffoi mi sento tradito da Niffoi. Quando lui scrive in nuorese, che già è una lingua ostica, e scrive intere pagine in nuorese, io come lettore devo sfogliare le pagine e basta. [...] Quello secondo me è un tradimento linguistico del patto che abbiamo stabilito. Allora io ho cercato di non rompere questo patto col lettore. Se la parola diventa incomprensibile, però è solo la parola in sé, non è la frase, per esempio, non è il senso dell'azione che sto narrando. Là invece per intere pagine io sono disarmato. [...] Quindi quella è stata la mia prerogativa²⁴.

Al fine di rendere il testo comprensibile ai lettori, dunque, la strategia di Dara non è tanto quella di scrivere intere frasi in dialetto, quanto piuttosto di disseminare termini dialettali nelle frasi in italiano, in modo tale che il loro significato sia desumibile dal contesto (come negli esempi riportati sopra), oppure di utilizzare costruzioni sintattiche dialettali in formulazioni scritte in italiano («facendola pezzi pezzi»)²⁵. Per i lettori provenienti da zone geograficamente e linguisticamente lontane dalla Calabria la comprensione di un linguaggio a prima vista ostile diviene una sfida, ma la fatica viene ricompensata dopo qualche decina di pagine, quando si entra a pieno nella narrazione:

Il paradosso è che [il *Trattato*] è un libro che viene più apprezzato dai lettori non calabresi. [...] Questa è la magia secondo me della letteratura, del linguaggio letterario. Il linguaggio letterario non passa attraverso l'esplicitazione semantica di quello che sto dicendo, [ma attraverso] la parola proprio come suono, come *koinè*. Io lo dico spesso questo. Quando sono andato a vincere il Premio Stresa, [...] per un'ora, quando mi sono incontrato con i lettori che hanno votato poi il mio libro vincitore, abbiamo parlato solo del linguaggio, che per loro era molto ostile. E la posizione comune era questa: per le prime trenta pagine è una difficoltà assoluta. Viene voglia di chiudere il libro e metterlo da parte. Poi, [hanno detto], dalla trentunesima pagina scatta qualcosa, per cui tu non ti fermi più neanche sul significato della singola parola; ti fai trasportare da questo suono, che ti avvolge, proprio questa melodia, questa musica linguistica che ti avvolge che poi ti fa arrivare fino alla fine del libro. [Quello che apparentemente poteva diventare il punto debole del libro] è diventato il suo punto forte²⁶.

24. Romeo, *Intervista*, cit.

25. Dara, *Malinverno*, p. 49.

26. Romeo, *Intervista*, cit.

La commistione tra italiano e dialetto assume una valenza diversa quando compaiono riferimenti all'emigrazione di massa – fenomeno endemico in Calabria e onnipresente nella narrativa di Dara. In quei frangenti la lingua italiana, e a volte il dialetto calabrese, si mischiano a termini corretti o storpiati della lingua del Paese di arrivo degli emigranti. Nel *Trattato*, ad esempio, viene riportata per intero la lettera che il tipografo Rocco Melina riceve dal figlio Pietro, emigrato negli Stati Uniti. Il linguaggio usato in questa lettera ricorda quello delle lettere degli emigranti reperite negli archivi privati di molte famiglie calabresi, scritte in un linguaggio che è parte italiano («*che se restavo lì forse a quest'ora ero in galera*»), parte italiano framмisto a dialetto («*te scrivo chesta littera per dirti che vorrei tu mu venissimi pure tu dove sta il figlio tuo alla Merica*»), parte una translitterazione della versione calabrese di parole in inglese («*Sto di casa a Mrberri Strittu, così si chiama la strada, e ho macci monei*»)²⁷. Questo testo narra, nel linguaggio come nel contenuto, un frammento della dolorosa storia di emigrazione dei meridionali che partivano alla volta degli Stati Uniti, dove a volte riuscivano a fare fortuna e a lasciarsi alle spalle una madrepatria a cui non perdonavano di averli abbandonati alla loro sorte. Ma parla anche, e questo è un tratto distintivo della narrativa di Dara e del *Trattato* in particolar modo, delle conseguenze che l'emigrazione di massa ha avuto sui luoghi di provenienza, laddove gli studi sulle migrazioni più frequentemente si concentrano sui cambiamenti sociali nelle società di arrivo.

L'attrito che produce l'accostamento tra il dialetto e l'italiano è ancora più forte nel secondo romanzo, *Appunti di meccanica celeste*, in cui il dialetto calabrese viene utilizzato per parlare dei massimi sistemi e di tematiche legate all'esistenza umana. Così Dara presenta uno dei sette personaggi, Archidemu Crisippu (Lo stoico):

27. Dara, *Trattato*, cit., pp. 18-9. Il modo in cui gli italiani emigrati scrivevano l'inglese, derivato dal fatto che la loro conoscenza della lingua era recente e legata all'oralità della vita quotidiana, ricorda, in prospettiva rovesciata, il modo in cui scrittori e scrittrici italiani/e americani/e scrivevano e scrivono termini italiani e dialettali. Nel memoir *The Skin Between Us*, ad esempio, la scrittrice africana italiana americana Kym Ragusa include versi di una canzone in un dialetto calabrese che è ormai lontano generazioni dalla Calabria («*I vogliu pane, non ci nare, va rubare*», p. 137), oppure riporta il linguaggio ibrido della sua bisnonna italiana, parte inglese, parte calabrese («*Then she is sangu du sangu meu*», p. 152). Nel caso di Ragusa, e in modo speculare in quello di Dara, riportare fedelmente la lingua degli emigranti con tutte le sue approssimazioni attribuisce una dignità a tale lingua, e quindi, per estensione, all'esperienza dell'emigrazione di massa dal Meridione. Cfr. K. Ragusa, *The Skin Between Us: A Memoir of Race, Beauty, and Belonging*, Norton, New York 2006 (trad. it. di C. Romeo e C. Antonucci, *La pelle che ci separa*, Nutrimenti, Roma 2008). È interessante osservare come diverse esperienze migratorie di fatto creino un *continuum* anche dal punto di vista linguistico. Volendo riprodurre il linguaggio utilizzato dalle immigrate brasiliene nell'Italia contemporanea protagoniste di racconti come *Ana de Jesus*, la scrittrice brasiliiana italiana Christiana De Caldas Brito conia il “portuliano” a partire dal linguaggio degli italiani emigrati in Brasile: «Gli emigranti italiani in Brasile parlavano un po' così, mescolando l'italiano e il portoghese. Pensavano di parlare in portoghese ma in realtà parlavano in “portuliano”, come alcuni dei miei personaggi» (Intervista di Carla Collina a Christiana De Caldas Brito, in “El ghibli”, IV, 2007, 16, in http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=2&issue=o4_16&sezione=5&testo=2.html, ultima consultazione 26 aprile 2021). Cfr. C. De Caldas Brito, *Ana de Jesus*, in Ead., *Amanda Olinda Azzurra e le altre*, Lilith Edizioni, Roma 1998, pp. 29-34.

L'inedia della famiglia Crisippu non era un dogma pedagogico ma rientrava tra le misteriose qualità celate in qualche impalpabile e microscopico gene che per tutta la sua breve esistenza si sparpàggia tra nervi e muscoli, tra cavità e metacarpi per poi adagiarsi, al momento giusto, in quell'altrettanto minuscola particella di semenza che sopravviverà all'annientamento del Nulla.

Certo, a crescere in una famiglia che s'incriscia a fare tutto, diciamo che il gene era come sospinto verso il dirupo dell'accidia: poteva cadere il mondo davanti ai loro piedi, i Crisippu non muovevano un'unghia, e crescere affianco a cristiani che non s'alzavano dalla sedia manco per cogghirsi un macchiatùra o versarsi l'acqua nel bicchiere offriva ai guagliuni addi un modello di mondo, e l'abitudine alla rinuncia e alla inoperosità diveniva il loro abito quotidiano²⁸.

L'esperimento linguistico di commistione tra italiano e dialetto calabrese messo in atto nei primi due romanzi viene abbandonato da Dara nel suo ultimo romanzo, *Malinverno*, anche se permangono alcune strutture sintattiche dialettali. Attraverso uno stratagemma metaletterario – in cui ciò che fanno i personaggi del testo sembra riflettersi sulle scelte dell'autore – l'abbandono dell'uso del dialetto da parte di Dara appare conseguente all'abbandono dell'uso del dialetto da parte degli abitanti di Timpamara. Essi, attraverso una costante pratica di lettura facilitata dalla presenza del macero dove costantemente giungevano libri le cui pagine il vento poi spargeva per il paese, avevano appreso ad amare la lingua italiana nelle sue forme più auliche, al punto che «un forestiero avrebbe potuto straniarsi del fatto che nessuno parlava più il dialetto ma un italiano ricco e forbito»²⁹. Tale lingua letteraria era utilizzata anche nei contesti quotidiani più ordinari da quando i timpamarani «avevano cominciato a imparare quei fogli a memoria, che poi si trovavano a usarli nei loro discorsi, in piazza o al bar, me testimone, frammezzando un bussò di napoletana a tresette con un alfierano *Ecco, piena vendetta orrida ottengo*»³⁰. Il radicamento al territorio e alla cultura locale, che nei primi due romanzi era fortemente legato all'uso del dialetto, in *Malinverno* viene comunque messo in atto, ma attraverso lo stratagemma narrativo di attribuire ai personaggi di Timpamara cognomi che coincidono con toponimi calabresi (con la sola eccezione di quello del narratore-protagonista e del beccino).

La lingua coniata da Domenico Dara nasce dal desiderio, o forse è più appropriato dire dalla necessità, di esprimersi con il dialetto dei suoi antenati, e al contempo di rendere i mondi da lui creati intellegibili a lettori e lettrici lontani dai luoghi da lui narrati. Utilizzare il dialetto calabrese per raccontare storie di grande spessore umano è un modo per nobilitare non soltanto la lingua utilizzata ma anche la cultura e la storia che essa racconta, insieme alle esperienze e all'esistenza stessa di protagonisti che non si trovano di frequente al centro di narrazioni letterarie. Ma la creazione linguistica di Dara va oltre tutto ciò. Nella sua scrittura c'è soprattutto la consapevolezza che tenere insieme la cultura “alta” e

28. Dara, *Appunti*, cit., p. 36.

29. Dara, *Malinverno*, cit., p. 16.

30. Ivi, p. 15.

quella “bassa” consente di cogliere sfumature più variegate e di indagare strati più profondi, che si tratti della semplicità della vita quotidiana o della complessità dell’umana esistenza. In tal modo la lingua di Dara, che raggiunge i massimi livelli proprio nella contrastante compresenza di alto e basso, di filosofico e quotidiano, di nazionale e locale, diviene un inno contro la purezza.

4 Elogio della follia

*Sanus egredieris. Uscirai sano*³¹. Questa iscrizione all’inizio del XX secolo si trovava all’ingresso dell’Ospedale Psichiatrico di Girifalco³². Una promessa, quella dell’iscrizione, per i malati psichiatrici; una presenza costante, quella della follia, per gli abitanti del paese. L’ubicazione del manicomio a Girifalco faceva sì che in questi luoghi la follia

scende[sse] dall’alto, come un polline che quando soffiava il vento si spargeva sulle teste ignare delle genti e le inseminava. [...] Anche quando il manicomio non ci sarebbe più stato, i pollini avrebbero continuato a volteggiare nell’aria per azziccarsi

31. Le informazioni sull’iscrizione sono desunte dal film-documentario di Barbara Rosanò e Valentina Pellegrino, *Uscirai sano – Sanus egredieris*, Associazione culturale Kinema, 2015, in <https://vimeo.com/172795139>, ultima consultazione 26 aprile 2021. Di questa iscrizione oggi non sarebbe rimasta alcuna traccia. Il film-documentario combina materiali di archivio e interviste (con neurologi, psichiatri, personale medico, infermieristico, ex direttori ed [ex] ospiti dell’ospedale psichiatrico, abitanti del paese) con la ricostruzione finzionale di uno spaccato della storia del manicomio nel 1975. Le eloquenti interviste mettono in evidenza come l’ospedale psichiatrico non fosse una struttura isolata dal territorio, ma di fatto ci fosse una parziale condivisione degli spazi del paese tra girifalcesi e pazienti della struttura (o almeno quelli di loro a cui era permesso uscire). Tale condivisione, racconta il documentario, era il risultato della pratica “open door”, che consentiva ai pazienti che non rappresentavano un pericolo per sé stessi e per gli altri di girare liberamente per il paese, ma anche della decisione del direttore dell’ospedale Giuseppe Spadaro di utilizzare alcuni spazi esterni della struttura per costruire un campo di calcetto per i ragazzi del paese. Alle partite spesso partecipavano anche gli ospiti della struttura in qualità di spettatori e, a volte, anche di giocatori (come affermano nelle interviste Franco Mellace, abitante di Girifalco, min. 08:41, e Pino Astuto, paziente dell’ospedale psichiatrico, min. 09:19). Nell’intervista al dott. Mario Nicotera, l’ex direttore dell’ospedale psichiatrico sostiene che in paese si fosse verificata una sorta di osmosi tra girifalcesi e ospiti del manicomio ben prima della Legge Basaglia del 1978. Durante l’intervista l’ex direttore mostra scetticismo nei confronti della dicotomia sano/malato, mette la parola “sani” sempre tra virgolette e asserisce che «di sano non c’è nessuno al mondo» (min. 10:25).

32. Il manicomio di Girifalco fu istituito tra il 1878 e il 1880, dopo che nel 1877 la capacità ricettiva del più grande manicomio del Sud Italia, il Regio Manicomio di Aversa, era stata dichiarata insufficiente e la necessità di aprire un altro istituto si era fatta pressante. Tale esigenza portò alla costruzione di un grande manicomio – a partire dall’ex convento dei Padri Riformati – che potesse accogliere i malati psichiatrici di tutta la Calabria. Il primo ricovero avvenne nel 1881. Dal 1998 la struttura, oggi denominata Complesso Monumentale di Girifalco, è diventata la sede di una Residenza Sanitaria Assistita. Sulla storia del manicomio di Girifalco dalla sua istituzione a dopo la fine della Prima guerra mondiale, si veda l’importante saggio di Oscar Greco, *I demoni del Mezzogiorno. Follia, pregiudizio e marginalità nel manicomio di Girifalco (1881-1921)*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2018. A questo testo faccio frequente riferimento nelle pagine seguenti.

di tanto in tanto in qualche padiglione auricolare a modificare gli ingranaggi della meccanica umana e terrestre³³.

Tale pervasività – dovuta non soltanto alla presenza del manicomio, ma anche a quella dei pazienti meno gravi (a cui era permesso uscire) per le strade del paese – da sempre aveva reso la follia un elemento familiare, addomesticato, assimilabile nella vita dei paesani, e l’aveva privata di qualsivoglia valenza mostruosa e aberrante³⁴. In tale veste quotidiana la follia compare nei primi due romanzi di Dara (soprattutto nel secondo) e diventa financo un punto di vista privilegiato da cui osservare la realtà, una condizione che si pone in continuità, e non in antitesi, con la sanità mentale.

Uno dei personaggi più poetici nei romanzi di Dara è sicuramente Lulù (il pazzo) negli *Appunti di meccanica celeste*, che già nel *Trattato* (anche se in un’incarnazione un po’ diversa) fa due brevi ma non insignificanti apparizioni³⁵. Lulù infatti è l’ultima persona con cui il postino interloquisce prima di scomparire e in quel frangente i due intrattengono una breve conversazione sul recentissimo sbarco dell’uomo sulla Luna, nella quale Lulù afferma che «il tempo non è più come una volta»³⁶. Questa frase apparentemente banale, specialmente in quanto proferita dal “pazzo”, evoca le parole del giovane Amleto «The time is out of joint»³⁷, pronunciate subito dopo aver appreso dal fantasma del re suo padre l’orrenda verità sulla sua morte³⁸. Tale eco conferisce alle parole di Lulù un signi-

33. Dara, *Appunti*, cit., p. 77.

34. Proprio nel cortile del Complesso Monumentale di Girifalco, il 4 agosto 2018 Domenico Dara ha organizzato un evento culturale di letteratura e musica dal titolo “Letterature, follie, utopie”. L’evento ha visto la partecipazione degli scrittori Gioacchino Criaco, Olimpio Talarico, Daniel Cundari, Cataldo Perri, Danilo Chirico, Valerio De Nardo (del collettivo Lou Palanca), che hanno letto racconti da loro scritti sulla Calabria con l’accompagnamento musicale dei musicisti Cataldo Perri, Sasà Calabrese, Carmine Torchia e Marcello Barillà. Avendo assistito a quell’evento, ho avuto modo di osservare l’interazione tra il dentro e il fuori, tra l’ospedale psichiatrico e il paese, che da sempre costituisce un tratto distintivo di Girifalco. Nello spazio molto ampio del cortile, dove era montato il palco su cui per tutta la sera si sono alternati scrittori e musicisti, tra il nutrito pubblico erano presenti pazienti della RSA e membri del personale medico e infermieristico nei loro camici da lavoro, mentre altri pazienti erano affacciati alle finestre di alcuni padiglioni.

35. Dopo una prima apparizione fugace a p. 252 del *Trattato*, Lulù ne fa una più significativa a p. 355 e seguenti. Il personaggio di Lulù è ispirato a una persona reale, un ospite del manicomio che si incontrava frequentemente in paese (conversazione privata con l’autore a Girifalco, 10 Agosto 2019). Nel sopracitato film documentario *Uscirai sano – Sanus egredieris*, a una scena non documentaristica in cui il direttore del manicomio sente menzionare Lulù dal barbiere (min. 13:58), segue un’intervista a uno degli abitanti di Girifalco, Franco Mellace, che parla proprio di Lulù, definendolo una sorta di istituzione per i bambini, sempre sorridente e giocherellone, che non trasmetteva alcuna sensazione di pericolo: «un bambino nel corpo di un cinquantenne, alto uno e ottanta, abbastanza massiccio, [che] alla fine era diventato un personaggio molto familiare», (min. 16:56).

36. Dara, *Appunti*, cit., p. 355.

37. W. Shakesperare, *Amleto*, traduzione, introduzione e note di N. D’Agostino, Garzanti, Milano 1984, atto I, scena V, p. 60.

38. Questo non è l’unico caso in cui si ravvisa la presenza di eco shakespeariane nei romanzi di Dara: un riferimento a *Macbeth* è analizzato nelle pagine seguenti del presente saggio, mentre

ficato più profondo e profetico di quanto possa apparire a prima vista, sottolineando come l'arrivo del genere umano sulla Luna segni l'inizio di una nuova era, di una modernità mai davvero esperita in Calabria (secondo la narrazione convenzionale sulla regione), e costituisca lo spartiacque tra due diverse modalità di percepire lo scorrere del tempo³⁹. Sempre in questa seconda apparizione di Lulù, il narratore accenna brevemente alla condizione sociale dei malati psichiatrici e a come i manicomì siano stati spesso utilizzati come luoghi di confino per soggetti socialmente indesiderati: «Lulù [...] lo avevano rinchiuso a dodici anni perché povero e analfabeto. Poi, a stare coi pazzi, pazzo lo divenne davvero, che la sua ossessione erano le formiche»⁴⁰. Questa breve riflessione sulla follia nel primo romanzo costituisce un preludio a considerazioni ben più profonde nel secondo, in cui la centralità del personaggio di Lulù rivela non solo l'attenzione dell'autore per i soggetti fragili e diseredati e il suo desiderio di rappresentarli nella loro complessità, ma anche l'importanza di comprendere come la reclusione dei malati psichiatrici fosse legata a necessità di tipo sociale che poco avevano a che fare con il miglioramento della loro salute mentale.

Nella sua analisi dei manicomì come luoghi di reclusione, Michel Foucault afferma che analizzare la storia della follia e il confinamento dei malati di mente nelle società europee significa indagare i rapporti di potere esistenti all'interno di tali società, che relegavano all'invisibilità (non solo nei manicomì, ma anche negli istituti carcerari e in altri luoghi di esclusione e di contenimento) diverse categorie di soggetti che in vario modo incarnavano una deviazione dalle norme sociali⁴¹. Quello del manicomio, per Foucault, è uno spazio eterotopico per ec-

il circo che giunge a Girifalco negli *Appunti di meccanica celeste*, come in *Hamlet*, in origine doveva essere una compagnia di teatranti (Romeo, *Intervista*, cit.). L'eco shakespeariana in questo frangente suggerisce un accostamento tra il personaggio di Lulù e quello di Amleto, pur nella loro diversità: entrambi sono considerati folli (disabilità mentale quella di Lulù, follia in parte simulata quella di Amleto) e per entrambi determinati eventi alterano la percezione del tempo e del suo scorrere.

39. Proprio nei giorni precedenti la consegna del presente articolo è uscito un documentario liberamente ispirato alla vita e all'opera dell'antropologo calabrese Vito Teti: L. Calvetta, *Il paese interiore* (direzione della fotografia, riprese e montaggio di M. Curcio, voce narrante di A. Celestini), documentario autoprodotto, 2021, in https://vimeo.com/482653182/e787d5ee5?fbclid=IwAR2kPDODl6rPGfaRH4januK4ep6QddQ4qQT_9_yz7HaFBXOV7HzkoCsQj6I, ultima consultazione 26 aprile 2021. Questo documentario presenta una serie di interessanti riflessioni sulla Calabria e su molti degli aspetti storici, sociologici, antropologici e culturali che la riguardano – sulla memoria, sulle migrazioni, sui confini tra il passato e il presente, tra la vita e la morte – che evocano alcuni dei temi centrali nell'opera di Dara. Il documentario presenta inoltre una profonda riflessione sui luoghi («[...] i luoghi rispondono con generosità al legame che con essi decidiamo di intrattenere. Ogni luogo contiene il mondo», min. 03:30), sulla categoria del tempo e sul rapporto tra passato e presente («Il passato può e deve essere riscattato come un universo, un mondo sommerso, di potenzialità diverse, non compiute, ma suscettibili di future realizzazioni; un riscatto, un risarcimento, una restituzione che diventano un esercizio morale attraverso cui pensare il presente non nella forma di quello che è, ma nei termini di quello che potrebbe essere», min. 08:43).

40. Dara, *Appunti*, cit., p. 355.

41. Si veda M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica* (1972), Rizzoli, Milano 2008, per quanto riguarda la storia delle istituzioni dei manicomì e il confinamento dei malati di mente.

cellenza. A differenza delle utopie, luoghi ideali inesistenti che mettono in atto un rovesciamento dello spazio reale, le eterotopie sono luoghi reali che si costruiscono in opposizione agli spazi sociali normativi attraverso la reclusione di corpi considerati a diverso titolo devianti. Si può pensare ai luoghi eterotopici come a dei “controluoghi” che, attraverso la loro esistenza e il modo in cui lo spazio è organizzato al loro interno, permettono la strutturazione, al di fuori di essi, di spazi sociali normativi costituiti in opposizione alla devianza da essi ospitata⁴².

Il concetto di eterotopia è uno dei cardini su cui si fonda l’analisi del manicomio di Girifalco come luogo di reclusione e di contenimento elaborata da Oscar Greco. Ne *I demoni del Mezzogiorno*, l’autore ricostruisce la storia del manicomio a partire dalla sua istituzione nel 1881 nel contesto della neonata nazione italiana⁴³. Se, come sottolinea Mary Gibson nella prefazione, tale istituzione fu motivata dalla necessità di «creare un modello di cittadinanza fondato sui valori borghesi del XIX secolo: istruzione, occupazione, moderazione sessuale e buona salute»⁴⁴, Greco indaga nello specifico come ciò venne messo in atto in questo manicomio del Sud Italia in cui le pratiche terapeutiche, che pure per molti versi erano assolutamente all’avanguardia e in linea con le cure psichiatriche europee, erano profondamente informate dalle teorie razziali di tipo positivista dominanti alla fine del XIX secolo⁴⁵. Tali teorie consideravano la popolazione calabrese in-

Per quanto concerne gli istituti carcerari, si veda M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), Einaudi, Torino 1976. Nella sua prodigiosa *Storia della follia*, Foucault identifica nella fine del XVI secolo e nell’avvento del razionalismo di Cartesio e Montaigne il momento in cui la follia inizia a spogliarsi della valenza allegorica e mistica che aveva avuto nel Medioevo e diviene invece una questione di ordine sociale: i folli diventano allora soggetti minacciosi che devono essere allontanati dalla società. Foucault afferma che gli istituti antesignani dei manicomii, nel Medioevo rappresentati dai lebbrosari, nascono nel XVII secolo come luoghi di contenimento di soggetti considerati socialmente deboli in cui, come mostra l’istituzione dell’Hôpital général di Parigi nel 1656, venivano reclusi presunti folli, poveri, senza tetto, criminali, e financo dissidenti politici: soggetti quanto mai diversi tra di loro ma accomunati dal fatto di essere considerati devianti dalle desiderabili norme sociali.

42. Cfr. M. Foucault, *Des espaces autres*, Conférence au Cercle d’études architecturales (14 mars 1967), in “Architecture, Mouvement, Continuité”, 5, octobre 1984, pp. 46-9. Questo saggio, in cui sono presentati gli appunti della conferenza tenuta da Foucault al Cercle d’études architecturales il 14 marzo 1967, è stato pubblicato in italiano con il titolo *Eterotopie*, in Id., *Follia e discorso – Archivio Foucault*, vol. 1, a cura di J. Revel, Feltrinelli, Milano 2014.

43. Il tratto distintivo dell’originale studio di Greco (soprattutto dei primi due capitoli, che utilizzo nella mia analisi) è che il concetto di eterotopia di Foucault – l’idea, cioè, che luoghi come questi fossero stati creati come spazi di abiezione che rendevano possibile l’esistenza stessa delle norme sociali al di fuori di essi – a Girifalco si combina con l’idea che la deviazione dei soggetti qui reclusi fosse rappresentata da una malattia mentale strettamente connessa all’inferiorità razziale delle popolazioni del Sud Italia, teorizzata, tra gli altri, da Cesare Lombroso, Giuseppe Sergi e Alfredo Niceloro. Particolarmenete significativa in questo studio la metodologia adottata da Greco di ricostruire la macrostoria del manicomio di Girifalco (nella sua funzione di istituzione medica ma anche sociale) anche attraverso l’analisi delle microstorie narrate dalle cartelle cliniche dei pazienti e da altri documenti di archivio custoditi nell’ex manicomio.

44. M. Gibson, *Prefazione*, in Greco, *Demoni*, cit., pp. 9-12: 9.

45. Greco specifica infatti che il manicomio di Girifalco fu tra i primi a introdurre pratiche terapeutiche come l’“open door” e il “no restraint” – che limitavano la segregazione di alcuni pazienti e ne permettevano la fuoriuscita dalla struttura – e soprattutto l’ergoterapia (terapia

feriore dal punto di vista razziale e riconducevano i casi di malattia mentale della regione ai principi dell'atavismo, dell'ereditarietà patologica, e della continuità tra propensione per la follia e per la criminalità enunciati da Cesare Lombroso, nonché alla presunta inferiorità biologica e morale delle popolazioni del Sud Italia postulata da Alfredo Niceforo e Giuseppe Sergi⁴⁶. Ad esempio l'epilessia, da cui è affetto il personaggio di Lulù negli *Appunti*, era considerata un primo sintomo, una spia, della degenerazione fisica e morale ereditaria che caratterizzava i folli e i criminali calabresi⁴⁷. Le teorie su cui si basava il sistema terapeutico del manicomio di Girifalco, pertanto, affondavano le proprie radici nel razzismo positivista che sanciva la subordinazione della popolazione del Mezzogiorno e poi, a loro volta, lo rinsaldavano e lo riproducevano. Come afferma Vito Teti, la questione della Calabria costituiva sì un aspetto del più vasto contesto della questione meridionale, ma allo stesso tempo presentava delle caratteristiche proprie che devono essere esaminate nella loro specificità⁴⁸.

L'analisi elaborata da Oscar Greco sul manicomio di Girifalco, sulle implicazioni sociali del confinamento dei malati psichiatrici in Calabria e nel resto del Meridione, sulla razzializzazione del Sud Italia, e sull'importanza della classe sociale in questo ospedale psichiatrico calabrese rende maggiormente comprensibile il contesto in cui la follia si articola nei romanzi di Dara⁴⁹.

La storia del personaggio di Lulù negli *Appunti* è indicativa di come la questione della reclusione dei malati psichiatrici fosse soprattutto legata alla necessità sociale di rendere tali soggetti invisibili piuttosto che alla volontà di somministrare efficaci terapie. A Lulù (*Il pazzo*) è dedicato il primo capitolo del romanzo, e ciò attribuisce alla follia fin dal principio un punto di vista privilegiato sulla

occupazionale), utilizzata per promuovere la capacità di interrelazione dei pazienti e per stimolare le loro capacità psichiche.

46. Si vedano, tra gli altri: C. Lombroso, *L'uomo delinquente studiato in rapporto all'antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie* (1897), Bompiani, Milano 2014⁵; G. Sergi, *Arii e Italici. Attorno all'Italia preistorica*, Fratelli Bocca, Torino 1898; A. Niceforo, *Italiani del Nord e Italiani del Sud*, Fratelli Bocca, Torino 1901.

47. Si veda Greco, *Demoni*, cit., in particolare, l'analisi della direzione del manicomio di Girifalco del dott. Romano Pellegrini, secondo il quale «[m]orbi convulsivi e pazzie epilettiche, forme per eccellenza derivate da degenerazione, in varia misura sparsi tra le famiglie e la popolazione calabresi, rappresenterebbero, anche se in modo esagerato, il carattere della razza» (p. 70).

48. Cfr. V. Teti, *La razza maledetta. Origini del pregiudizio antimeridionale*, manifestolibri, Roma 1993.

49. Greco, ad esempio, afferma che l'internamento e il trattamento dei pazienti dipendesse molto dalla loro classe sociale. La maggior parte degli ospiti del manicomio di Girifalco erano poveri e non alfabetizzati. Quelli provenienti da famiglie socialmente elevate erano alloggiati in una parte dell'edificio separata e non interagivano con gli altri. Greco, inoltre, osserva che le cartelle cliniche dei pazienti appartenenti a una classe sociale elevata riportavano accurate informazioni sulla sintomatologia e sulla somministrazione di cure e terapie, laddove nelle cartelle dei soggetti socialmente più deboli spesso non era riportata alcuna indicazione terapeutica. Ciò fa pensare che ai pazienti di cui le cui famiglie avrebbero presumibilmente potuto chiedere conto era riservato un trattamento diverso da quello previsto per i soggetti socialmente invisibili. Cfr. Greco, *Demoni*, cit.

narrazione⁵⁰. Più oltre, sempre a Lulù viene affidata la chiusura del romanzo, cioè l'ultima sezione dell'ultimo capitolo (*Mancante della parte finale*), e ciò suggerisce che sia proprio l'elemento della follia a tenere insieme questa narrazione in certo modo circolare, evidenziando al contempo come, in fondo, la demarcazione tra follia e sanità mentale non sia poi così netta e definita.

Fin da quando Luciano Segareddu (Lulù) era bambino, era apparso subito chiaro che le sue capacità intellettive erano molto limitate e che tutto nella sua testa «entrava e usciva all'istante come acqua dentro nu panàru. Tutto tranne l'amore per mammasa e per la musica, che erano in fondo la stessa cosa»⁵¹. Quando era bambino, Lulù e la mamma si sedevano, non visti, ad ascoltare la musica proveniente da una casa sulla strada che portava al mercato dove i due andavano per vendere agli, cipolle e mazzi di origano. Viste le umili condizioni della famiglia, Lulù non aveva mai potuto studiare la musica, ma aveva chiesto al pastore Misticheddu Fricalora di insegnargli a suonare le foglie. All'età di undici anni, a seguito di un attacco epilettico avvenuto in pubblico, Lulù era stato considerato un pericolo per la comunità e il Brigadiere Verratanu, che aveva «un cuore che schiattava d'odio per quei parassiti nullatenenti»⁵², ne aveva ordito l'internamento.

Lo stratagemma di Dara di affidare l'avvio della narrazione a un personaggio con una disabilità mentale ricorda il romanzo polifonico di William Faulkner *The Sound and the Fury*⁵³. Se, come il titolo di questo romanzo suggerisce citando le parole del re Macbeth nell'omonima tragedia shakespeariana, la vita non è altro che una storia narrata da un'idiota («[Life] is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing»⁵⁴), è proprio all'«idiota» Benjamin che Faulkner affida la narrazione della prima sezione del romanzo⁵⁵. Lo scrittore

50. Lulù compare anche nel preludio agli *Appunti*, nelle due pagine introduttive che precedono i capitoli, in cui i movimenti degli abitanti di Girifalco sono paragonati a quelli degli astri, o delle megattere durante la loro migrazione stagionale: traiettorie precise la cui divergenza, fosse anche di un grado, da percorsi già segnati può determinare destini del tutto diversi e financo opposti.

51. Dara, *Appunti*, cit., p. 16.

52. Ivi, p. 20.

53. W. Faulkner, *The Sound and The Fury*, Picador Classics, London 1929. Nelle pagine seguenti suggerisco l'esistenza di punti in comune e parallelismi tra il romanzo di Faulkner e quello di Dara, sapendo però che non c'è un'influenza letteraria del primo autore sul secondo. Dara, infatti, ha affermato che al tempo della scrittura degli *Appunti* non aveva letto il romanzo di Faulkner (Romeo, *Intervista*, cit.).

54. W. Shakespeare, *Macbeth*, introduzione, traduzione e note di G. Baldini, Rizzoli, Milano 1987, atto V, scena V, p. 178 (corsivo mio). Anche negli *Appunti* di Dara è presente un esplicito riferimento a questo monologo del *Macbeth* sul significato dell'esistenza, proprio alle battute immediatamente precedenti a quelle sopra citate («Life's but a walking shadow, a poor player, / That struts and frets his hour upon the stage, / and then is heard no more», *ibid.*). Il narratore onnisciente degli *Appunti* introduce un'analogia riflessione sul senso della vita nel momento in cui la mamma di Lulù, dopo anni di lontananza forzata e di ricerche infruttuose, ritrova il figlio nel manicomio di Girifalco. In quel momento tutta la sua vita si condensa, come «in un fugace atto unico» di cui non esiste un prima o un dopo, «come un attore che per anni si prepara una battuta, la pronuncia e poi scompare per sempre dietro le quinte» (Dara, *Appunti*, cit., p. 24).

55. Nell'*Introduzione* all'edizione italiana del romanzo del 1989, Fernanda Pivano afferma

statunitense in tal modo conferisce autorità al personaggio del “pazzo”, di colui che è privo di senno, che qui diventa il narratore per eccellenza perché meglio di tutti coglie l’assoluta mancanza di senso della vita⁵⁶.

Lulù (*Il pazzo*) nel romanzo di Dara e Benjamin (Benjy) in quello di Faulkner presentano interessanti punti di raccordo, non soltanto perché entrambi aprono la narrazione, ma perché le loro voci, insieme a quelle di personaggi considerati sani di mente, sono parte di una narrazione polifonica⁵⁷. I due romanzi in tal modo suggeriscono che quello della follia possa essere un punto di vista tra gli altri, o possa addirittura essere privilegiato, e riduce la distanza comunemente percepita a livello sociale tra la sanità e la malattia mentale.

La narrazione dei due personaggi “folli” si sviluppa per associazioni di eventi e ricordi in una temporalità non lineare in cui tutto coesiste, e procede attraverso una logica erratica e una percezione sensoriale (le braccia della madre di Lulù odorano di «culle e ninne nanne», mentre «Caddy smelled like trees and like when she says we were asleep»)⁵⁸ che soppiantano una narrazione di tipo realistico, razionale e cronologico. Tanto Lulù quanto Benjy sono uomini gentili e inoffensivi ma a un certo punto della loro vita sono stati considerati socialmente pericolosi e per tale motivo confinati o in altro modo contenuti⁵⁹. La gentilezza e la delicatezza dei due personaggi è fortemente legata al rapporto che ciascuno di

che mentre Phil Stone, mentore di Faulkner, si attribuiva l’idea di quel titolo dall’eco shakespeariana, Faulkner affermava invece che il titolo gli fosse stato suggerito dal proprio inconscio. Cfr. F. Pivano, *Introduzione*, in W. Faulkner, *L’urlo e il furore* (1929), trad. it. di V. Mantovani, Mondadori, Milano 1989, p. IX.

56. Il romanzo di Faulkner, diviso in quattro sezioni narrate da quattro personaggi, ha al centro il personaggio di Candace (Caddy), che costituisce il fulcro narrativo delle prime tre sezioni, affidate alla narrazione dei tre fratelli, Benjamin, Quentin e Jason, che nutrono per lei, anche se con modalità diverse, un amore/odio morboso. La narrazione dell’ultima sezione è affidata alla domestica nera Dilsey, che, con la sua onestà e rettitudine, fa da contrappunto al disfacimento della famiglia Compson e costituisce l’autorità morale del romanzo.

57. Il punto di vista della narrazione, però, è diverso: la narrazione di Benjamin è in prima persona e affidata a un narratore omodiegetico, mentre quella di Lulù è in terza persona e il narratore è (parzialmente) onnisciente.

58. Dara, *Appunti*, cit., p. 17; Faulkner, *Sound*, cit., p. 4 (trad.: «Caddy aveva l’odore degli alberi e di quando diceva che dormivamo»). Le traduzioni italiane sono tratte da Faulkner, *L’urlo*, cit., p. 6).

59. Sia Benjamin, sia Lulù in diversi momenti della loro vita erano stati considerati o fatti apparire come predatori sessuali. Benjamin aveva assalito una ragazzina, la figlia dei Burgess, e per quel motivo era stato evirato. In realtà Benjamin non era stato spinto da smodati appetiti sessuali, ma piuttosto dal grande amore per la sorella Caddy, che la ragazzina gli ricordava. Lulù è privo di istinti sessuali, ed è anzi spesso associato alla figura dell’angelo (e alla preghiera *Angelo di Dio*, che la madre gli aveva insegnato da bambino e che, nella sezione finale del romanzo, riesce finalmente a recitare quasi per intero). Tuttavia Caracantulu, che vuole screditare Lulù che un giorno per caso aveva scoperto il suo segreto, verso la fine del romanzo ordisce una trama che fa apparire Lulù come sessualmente depravato e lo costringe alla fuga. Già nella prima pagina del primo capitolo degli *Appunti*, Caracantulu vede Lulù che lecca una pagina di giornale su cui è ritratta un’attrice in costume e comincia a raccontare in giro quello che lui interpreta come un atto di depravazione. In realtà quel pezzo di giornale era servito a Rosuzza Straniari per avvolgere delle zeppole appena fritte e regalarle a Lulù, che, finte le zeppole, aveva leccato l’olio di cui era intrisa la carta.

loro ha intrattenuto con la madre o con una figura che costituisce un surrogato materno: «mammasa» per Lulù e la sorella Caddy per Benjy. Lulù ama due cose nella vita: la madre e la musica. Numerosi anni dopo il suo internamento in manicomio, in una delle scene più poetiche e struggenti del romanzo, Lulù aveva commosso la madre appena ritrovata suonandole con le foglie il *Valzer triste* che i due erano soliti ascoltare sulla strada verso il mercato molto tempo addietro⁶⁰. E quando la malvagità del mondo (o almeno di alcuni suoi abitanti) costringe Lulù alla fuga, sono la sua gentilezza e purezza angelica a fargli trovare affetto e accoglienza nell'ambito del circo, dove diventa il poeta delle foglie che incanta il pubblico con la sua musica celestiale. Le foglie suggeriscono un richiamo testuale al romanzo di Faulkner, in quanto Benjamin associa al loro odore la sorella Caddy («Caddy smelled like leaves»)⁶¹, unica da cui aveva ricevuto un amore materno che la madre gli aveva negato, prima di essere poi definitivamente allontanata dall'ambiente oppressivo della casa di famiglia⁶².

Se negli *Appunti* la follia viene rappresentata come un elemento quotidiano che aleggia sulle teste degli abitanti del paese e viene personificata attraverso il personaggio poetico e in qualche modo clownesco di Lulù, nel *Trattato* e ancora di più in *Malinverno*, essa assume una valenza tragica e distruttiva in quanto è assimilata a una condizione che può insorgere improvvisamente come conseguenza di eventi avversi e alterare per sempre i destini individuali e i rapporti affettivi.

Il manicomio, la cui presenza negli *Appunti* viene avvertita costantemente dagli abitanti del paese ma che di fatto è assente dalla narrazione, in *Malinverno* compare in tutta la sua concreta fisicità quando Astolfo, per cercare di reperire informazioni sulla madre di Ofelia, si reca con lei al manicomio di Maravacata (paese immaginario), che molto ricorda quello di Girifalco e che, già dalla sua prima apparizione, viene presentato come uno spazio eterotopico:

Il manicomio di Maravacata lo conoscevano tutti nella regione. Non c'era famiglia che prima o poi non avesse dovuto farci i conti, per sé o per gli altri. Si trovava al limite del paese, il luogo di confine che veniva riservato di solito ai cimiteri, e guardando quelle mura altissime come paratie di un transatlantico mi parve una versione moderna della *Narrenschiff*, la nave dei folli nata dall'alleanza dell'acqua con la follia⁶³.

L'accostamento del manicomio di Maravacata alla *Narrenschiff* – la nave dei folli che Foucault considera il primo luogo di reclusione degli «insensati» tra la fine del Medioevo e il primo Rinascimento e che per lui costituisce l'eterotopia per

60. Dara qui fa riferimento al *Valzer Triste* di Jean Sibelius (conversazione privata con l'autore).

61. Faulkner, *Sound*, cit., p. 4 (trad.: «Caddy aveva l'odore di foglie», p. 6).

62. Quando, molto tempo dopo che la sorella Caddy è stata allontanata dalla famiglia, Benjy viene portato a prendere aria vicino allo steccato che separa la proprietà di famiglia da un campo da golf, è proprio la parola «caddie» ripetuta continuamente dai giocatori che chiamano i propri portabastoni (in inglese *caddie* o *caddy*, appunto) a rendere Benjamin inquieto. Si veda la prima sezione di Faulkner, *Sound*, cit.

63. Dara, *Malinverno*, cit., p. 270.

eccellenza⁶⁴ – ripropone la nozione del manicomio come luogo eterotopico di abiezione in opposizione al quale la società definisce la propria “normalità” e normatività. In questo brano c’è un riferimento anche a un altro spazio eterotopico, quello del cimitero, qui accostato al manicomio per la posizione liminale che di solito entrambi i luoghi occupano, ma di fatto onnipresente nel romanzo in quanto teatro di larga parte delle vicende⁶⁵.

Emma e Ofelia sono i due personaggi femminili che in modo più evidente sono legati a una storia di follia. Di Ofelia, il cui tragico destino viene presagito già dal nome⁶⁶, Astolfo si innamora teneramente. Attraverso i racconti di lei, la loro visita a Maravacata, e una conversazione con il marito di una ex-infermiera di quell’istituto, Astolfo viene a conoscenza della storia di Emma (nome di fantasia, come detto in precedenza, attribuito da Astolfo alla donna senza nome ritratta su una lapide del cimitero che egli identifica con Madame Bovary), delle ragioni che l’avevano condotta in manicomio, e delle motivazioni per cui era stata sepolta a Girifalco. Il manicomio – in cui Ofelia ha rinvenuto per caso tracce della presenza della madre – compare non soltanto in tutta la sua imponente ed eterotopica presenza architettonica, ma anche nei riferimenti alla sua funzione di istituzione di contenimento: ci sono infatti precisi rimandi ai pazienti, al personale sanitario, alle cartelle cliniche che Astolfo e Ofelia sfogliano in cerca di notizie che rendano la sparizione di Emma di molti anni prima finalmente intellegibile. Le informazioni acquisite da Ofelia a Maravacata fanno precipitare la narrazione verso un epilogo tragico, che Astolfo arriva a comprendere a pieno soltanto dopo qualche tempo e con l’ausilio di registrazioni effettuate con tutt’altra finalità da un inusuale visitatore del cimitero⁶⁷.

64. Sulla *Narrenschiff* come prima istituzione di confinamento degli insensati, si veda Foucault, *Storia della follia*, cit., pp. 16 ss. Sulle barche e le navi come spazi eterotopici per eccellenza, si veda Foucault, *Des espaces autres*, cit.

65. Foucault afferma che è a partire dall’inizio del XIX secolo che si iniziano a tumulare le persone individualmente e che i cimiteri cominciano a essere collocati alla periferia dei centri abitati. Si era diffusa infatti l’idea della morte come «malattia» che si propagava per contagio nei cimiteri. Dal XIX secolo, dunque, i cimiteri non costituiscono più il centro sacro della città, ma piuttosto «l’altra città». Cfr. Foucault, *Des espaces autres*, cit.

66. Secondo quanto affermato dallo stesso Dara, il nome di Ofelia è un omaggio non soltanto al personaggio shakespeariano in *Hamlet*, ma anche all’amata di Fernando Pessoa, Ophélia Queiroz. Si veda Dara, *Lezione*, cit.

67. Le figure di Emma e Ofelia possono essere lette come rappresentazioni del doppio, che Freud identifica come elemento (anche se secondario) che produce l’effetto del “perturbante” (cfr. S. Freud, *Il perturbante*, in Id., *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 269-307). Non soltanto le due donne si assomigliano come due gocce d’acqua – al punto che Astolfo al primo incontro pensa che Ofelia sia la donna ritratta nella foto sulla lapide che è resuscitata – ma Ofelia mette in scena l’ultimo atto della sua personale tragedia dopo essersi acconciata esattamente come Emma nella foto – stessi vestiti, stessi orecchini, stessa pettinatura. Prima di uccidersi, Ofelia si fa ritrarre da Marfarò così acconciata, in modo tale da essere uguale alla madre nella morte e per l’eternità. La figura del doppio trova altre importanti incarnazioni in *Malinverno*. Solo dopo la morte della madre, Astolfo bambino aveva scoperto di aver avuto un gemello omozigote, Notturno, che era nato morto. Quando ai genitori era stata chiesta una fotografia del neonato defunto da mettere sulla lapide, i due, essendo già stata chiusa la piccola bara di Notturno, avevano fatto una

La storia di Emma e di Ofelia, a prima vista presentata come una vicenda convenzionale di femminile debolezza mentale che ha una lunga storia nelle società patriarcali, a un'osservazione più attenta presenta una critica implicita alla società. Il fatto che una donna potesse essere considerata folle, infatti, era «commisurato, soprattutto, in relazione all'accettazione o meno del ruolo di moglie, madre, massaia che, in quel determinato contesto storico e nella realtà rurale della provincia calabrese, la società e le famiglie le riservavano»⁶⁸. In tale contesto la salute mentale delle donne era lungi dall'essere una priorità, e patologie come la depressione post-partum, da cui Emma sembra essere stata affetta, non erano riconosciute e men che mai curate. La lucida follia di Ofelia, a ben vedere, più che un tratto ereditario è l'epilogo tragico di una storia familiare e il risultato di una sistematica noncuranza della salute mentale e fisica delle donne in quella società patriarcale.

La follia come conseguenza di un evento traumatico accosta Emma ai personaggi di Elea Maierà in *Malinverno* e Salvatore Crisante nel *Breve trattato sulle coincidenze*. Tutti e tre assurgono a personaggi tragici nella narrazione e, significativamente, sono accomunati da un volontario mutismo: quando la loro vita improvvisamente prende una china tragica, essi smettono di parlare, ammutoliti da un dolore così forte da essere incomunicabile. Emma si era recata volontariamente al manicomio di Maravacata, terrorizzata dalla possibilità di essere pericolosa per la propria bambina, e lì si era eclissata dal mondo esterno, a cui non aveva concesso alcuna possibilità di ritrovarla neanche in futuro: era giunta, infatti, senza documenti e non aveva fornito informazioni sulla propria identità. Per tutti era, semplicemente «la muta», perché da quando era arrivata si era sempre rifiutata di parlare. L'unica parola che pronunciava era il nome della bambola che aveva portato con sé, Ofelia.

Elea Maierà, tra i personaggi più poetici in *Malinverno*, era morto tempo addietro ma si era poi risvegliato subito prima che la bara venisse chiusa. Questo miracolo era stato accolto in paese con grande entusiasmo ma il destino di Elea si era capovolto quando, due giorni dopo, la piccola Artemisia Laganadi era caduta in un dirupo mentre giocava con il proprio cane ed era morta. Il paese aveva interpretato questo avvenimento come un riequilibrio nei conti dell'universo – se una vita era stata restituita una vita doveva essere presa – e aveva ritenuto Elea responsabile del tragico destino della bambina. Da quando era resuscitato, Elea aveva preso a parlare al contrario: «portatore di un punto di vista rovesciato sul

fotografia al piccolo Astolfo e l'avevano posta sulla lapide di Notturno. In tal modo Astolfo, novello Mattia Pascal, vede la propria immagine sulla tomba del fratello ogni qual volta gli fa visita al cimitero. Ci sono anche altre figurazioni del doppio nel romanzo: Astolfo prende un libro in biblioteca che è sottolineato esattamente come lo avrebbe sottolineato lui («Era come se avessi trovato un doppione di me stesso», p. 247); in un altro libro poi trova una fotografia di due gemelli abbracciati in utero, la strappa via dal libro e la appende in una cornice sopra il comodino nella sua camera da letto, a perenne memoria del fatto che Notturno, con il suo abbraccio, lo aveva protetto prima della nascita e continuava a proteggerlo in vita (pp. 166-7).

68. Greco, *Demoni*, cit., pp. 112-3.

mondo, lui che era un vivo morto o un morto vivo, comprendeva il linguaggio lineare degli uomini ma lo restituiva come allo specchio, ribaltato, paladino di un sistema capovolto»⁶⁹. Poi, a un anno esatto dalla resurrezione, non aveva più proferito verbo e si era eclissato dal mondo dei vivi: si aggirava costantemente nel cimitero dove sovente si sedeva con le gambe a penzoloni nella fossa che avrebbe dovuto ospitare il suo corpo ma che invece, all'ultimo minuto, era rimasta vuota. Proprio vicino a quella tomba in più di un'occasione Astolfo trova Ofelia accanto a Elea e intuisce che i due hanno instaurato una qualche forma di comunicazione, quasi che Ofelia sia in grado di comprendere il mutismo che era stato di sua madre.

Da un analogo tipo di follia è affetto Salvatore Crisante nel *Trattato*, autore delle misteriose lettere d'amore del romanzo. Accusato di un crimine che non aveva commesso quando era ancora un ragazzo con un futuro promettente e una fidanzata amatissima, Salvatore Crisante era stato rinchiuso in carcere e non aveva più parlato. Come viene raccontato al postino dal dottor Cordito, che era stato lo psichiatra di Crisante in carcere, l'uomo «non aveva mai pronunciato una parola con alcuno, al punto che pensavano fosse muto»⁷⁰. Quando il dottor Cordito gli aveva procurato carta e penna – contravvenendo alle regole del carcere – Crisante aveva cominciato a scrivere dichiarazioni di innocenza prima e poi lettere d'amore alla sua amata Teresa, da cui tempo prima si era improvvisamente e ingiustamente dovuto separare⁷¹.

Emma, Elea Maierà e Salvatore Crisante sono affetti da una sorta di follia che conduce al loro (auto)confinamento in spazi eterotopici quali il manicomio, il cimitero, il carcere. I tre sono accomunati da un radicale rifiuto di usare la comunicazione verbale, un volontario mutismo causato da una assoluta sfiducia nella possibilità di mantenere una comunicazione con il mondo esterno, da cui sono per sempre separati. Attraverso questi tre personaggi la follia non viene indagata in quanto condizione congenita, come nel caso di Lulù, piuttosto come la conseguenza di eventi avversi e di strutture sociali oppressive. Emma, Elea Maierà e Salvatore Crisante sono personaggi tragici, il cui destino è determinato dal caso e dall'umana malvagità (come nel caso di Salvatore Crisante), dalla marginalità delle donne in una società profondamente patriarcale (come nel caso di Emma), e dalla superstizione del paese di fronte a eventi insondabili, tra il miracoloso e il realismo magico (come nel caso di Elea Maierà). Deviazioni delle traiettorie dei macrocosmi che fortemente influenzano l'esistenza dei microcosmi.

69. Dara, *Malinverno*, cit., p. 48.

70. Dara, *Trattato*, cit., p. 333.

71. È interessante che la grafia di Crisante sia in tutto e per tutto identica a quella del postino, come anche a quella di Pepè Mardente. Ciò suggerisce una labilità dei confini intersoggettivi e una possibilità amplificata di creare doppi (come osservato all'inizio dell'articolo, il postino ha anche la capacità di imitare le grafie altrui).

5 Conclusioni

Domenico Dara è uno scrittore del tutto originale che nei suoi romanzi, ambientati in piccoli paesi calabresi reali o immaginari, racconta una regione d'Italia troppo frequentemente associata alla presunta "arretratezza" del Meridione, a cui lo scrittore restituisce poeticità e complessità. Dara, però, allo stesso tempo trascende angusti confini geografici e umani attraverso creazioni letterarie che pongono al centro l'esistenza e tutti i delicati meccanismi che la regolano.

Per narrare le proprie storie, Dara crea una lingua fortemente radicata in una dimensione regionale, in cui diversi registri dell'italiano si fondono al dialetto calabrese; una lingua che si articola tra passato e presente, tra locale e nazionale, e che diventa tanto più eloquente quanto più questi opposti si scontrano e si armonizzano. Tema centrale nelle sue narrazioni è la follia, rappresentata come un elemento familiare spogliato di tutti i suoi aspetti minacciosi, una condizione umana separata dalla "sanità mentale" da un labile confine, e che assurge a punto di osservazione privilegiato sulla vita che in fin dei conti, come afferma Macbeth, altro non è se non il racconto di un folle. Ma la "pazzia" viene presentata anche nei suoi aspetti più tragici, una condizione che insorge come conseguenza del caso o di strutture sociali in diversi modi oppressive, una forza che si abbatte sui singoli alterando per sempre i loro destini e il loro rapporto con il mondo.

Anche se i tre romanzi non costituiscono una trilogia, essi sono caratterizzati da una certa continuità nelle ambientazioni create, nel linguaggio utilizzato, nelle riflessioni presentate, nei temi trattati. Ma soprattutto, i romanzi di Dara hanno in comune solide e raffinate architetture basate su una complessa e sfumata caratterizzazione dei personaggi, che si muovono in ambientazioni a volte mitologiche, a volte meravigliose, a volte metaletterarie. Un'interazione tra macrocosmi e microcosmi che induce a una riflessione profonda sul significato dell'esistenza, sulla fragilità umana e sugli umani sentimenti.

