

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band: 47 (2004)

Artikel: I racconti di Beniamino Joppolo e la cultura francese
Autor: Spalanca, Carmelo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-269102>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

I RACCONTI DI BENIAMINO JOPPOLO E LA CULTURA FRANCESE

1. Non è facile esprimere un giudizio sulla personalità e l'opera dello scrittore siciliano Beniamino Joppolo. Formatosi durante il periodo tra le due guerre, egli si accosta alle correnti più significative della cultura contemporanea, ma si sforza sempre di assumere un atteggiamento autonomo nei confronti di esse. Ne hanno consapevolezza i critici del tempo, i quali riconoscono l'ingegno e la forza dell'artista, ma gli rimproverano anche la mancanza di calma e il rifiuto della tradizione¹. Più recentemente la situazione è cambiata: l'adesione a principi metodologici più scaltriti e una sensibilità più attenta alle innovazioni hanno contribuito ad approfondire l'analisi dell'opera e hanno fatto sì che l'indagine non riguardasse soltanto la produzione narrativa, ma anche quella teatrale². Si tratta di una ricerca interessante, che ha consentito di recuperare un materiale poco noto; bisogna aggiungere, tuttavia, che non è stato approfondito finora l'aspetto formale dell'opera; la critica ha individuato le coordinate storico-culturali in cui si situa l'autore, ma ha trascurato l'esame

¹ Degno di nota a questo proposito il giudizio di Guglielmo Petroni sul romanzo *La giostra di Michele Civa*: «E' un libro tutto dominato da un affanno narrativo che non risparmia nemmeno la psicologia del personaggio, la quale risulta assurda là dove dovrebbe essere più profondamente umana e conseguenza del travaglio di un uomo sperduto in mezzo a rivolgimenti più forti e più grandi di lui [...] Il libro spogliato di questa pesantezza, di quella irruenza verbale ed espressiva che rischia spesso di essere volgare, ed arricchito invece di qualche calma rappresentazione, di qualche rendiconto logico sarebbe certo un romanzo con non indifferenti doti narrative» (G. Petroni, «Beniamino Joppolo», in *Fiera Letteraria*, a. I, n. 4, 2 maggio 1946).

² Sul rapporto fra la narrativa e il teatro nell'opera di Joppolo si veda N. Tedesco, «Approccio ad un "caso" letterario. Corpo, parola e luce nel teatro di Beniamino Joppolo», in *Il cielo di carta*, Napoli, Guida, 1980, pp. 87-116.

linguistico della sua produzione. Eppure, si tratta di un aspetto per nulla secondario. Nei suoi racconti Joppolo predilige i moduli sperimentali e lo sperimentalismo assume un duplice aspetto: non investe semplicemente la sfera dell'invenzione, ma – come vedremo meglio in seguito – quella della forma; all'arditezza della concezione fa riscontro l'elaborazione di uno strumento linguistico altrettanto ardito; il Nostro fa ricorso ad una scrittura raffinata e la raffinatezza imprime alla sua prosa il sigillo dell'originalità.

2. Influenzato probabilmente dalla teoria bontempelliana del realismo magico, il principio per cui l'artista proietta i fatti della vita quotidiana in un'atmosfera fantastica, egli non si limita a descrivere la realtà, bensì tende costantemente a trasfigurarla. Fin dalla raccolta giovanile *C'è sempre un piffero ossesso*, pubblicata a Modena presso l'editore Guanda nel 1937, Joppolo osserva il mondo sotto l'angolo visuale della «visione» e della «musica», la divina passione – com'egli dice – dei suoni, dei profumi, dei colori e delle forme sospesi in una solarità immortale. E' convinto, infatti, che le passioni, i sentimenti, le sensazioni e gli ideali siano «creature eterree» che, non avendo forma e colore, sono alla ricerca – a causa della loro immensità – di un «colore» e di una «forma» e si concedono soltanto a «quelli che meglio li sanno affascinare»³. Lo scrittore si sforza di conferire un rilievo plastico ai sentimenti dell'uomo e questa scelta condiziona il suo giudizio sulla natura. Di essa egli esalta non il possesso materiale, ma spirituale. All'atteggiamento arrogante e trionfale del proprietario terriero contrappone il comportamento umile e dimesso dell'artista, il quale riproduce nelle sue tele attraverso i pennelli i «colori» e le «forme» della natura⁴. Il Nostro tende a proiettare la realtà in un'atmosfera fantastica e codesto orientamento

³ B. Joppolo, «Nessun viaggio è terreno», in *C'è sempre un piffero ossesso*, Modena, Guanda, 1937, pp. 81-82.

⁴ Sulla predilezione dello scrittore per le forme e i colori cfr. B. Joppolo, «Concetto di proprietà», in *La nuvola verde ed altri racconti*, a cura di N. Tedesco e D. Perrone, Marina di Patti, Pungitopo Editrice, 1991, pp. 53-55.

conferisce alla sua opera un notevole fascino. Già nel racconto «I clienti che non se ne andavano più» egli fa sì che dal reale si passi al surreale, la descrizione minuziosa dei fatti ceda il luogo alla rappresentazione fantastica:

Quando il motivo si elevò dalla radio la porta si aprì ed entrò il vento. La sirena di un vapore urlò facendo un tubo nell'aria e il vapore si mosse nero sulle acque azzurre che per rabbia si sconvolsero in schiuma bianca. Il vento passò sul porto a falce e se ne andò misteriosamente. La gente sulla strada aprì gli occhi al crepuscolo e il crepuscolo ebbe un bagliore che investì il bianco degli occhi e il nero delle pupille. Il mondo sembrò una palla fluida. Nel caffè, a un tavolo del quale i tre amici sedevano silenziosi, la testa piccola e bruna della padroncina oscillò nell'aria come la capricciosa testina d'una vipera verticale su di un prato verde assolato e i tavoli dai piedi verdi e dalle piattaforme d'argento si sospesero brillando nell'atmosfera⁵.

E' un brano abbastanza interessante. Nella parte iniziale il passaggio dall'ipotassi alla paratassi, dal principio della subordinazione a quello della coordinazione, offre un profilo nitido della realtà e il gusto dell'aggettivazione «il vapore nero ... le acque azzurre ... la schiuma bianca» sottolinea la predilezione dello scrittore per i colori. Subito dopo, però, la prospettiva muta sensibilmente. L'avverbio «misteriosamente» crea un'atmosfera di sospensione e di attesa; si stabilisce uno stretto rapporto fra l'uomo e la natura, per cui la «gente» volge gli occhi al «crepuscolo» e il «crepuscolo» investe con una luce abbagliante gli occhi della gente. L'universo è dominato dal canone dell'instabilità e in tale contesto si assiste ad un evento prodigioso: la similitudine tra la padroncina e la vipera mette in rilievo l'affinità tra due mondi fra loro diversi, mentre l'uso riflessivo del verbo sospendere «i tavoli si sospesero nell'atmosfera» sancisce il trapasso dalla sfera della realtà a quella del sogno. Il Nostro predilige il linguaggio sperimentale e la sua scelta assume un valore

⁵ B. Joppolo, «I clienti che non se ne andavano più», in *La nuvola verde ed altri racconti*, ediz. cit., p. 17.

emblematico. Non è improbabile che egli sia influenzato in questa fase della sua attività dall'opera di uno dei più illustri esponenti del surrealismo francese: André Breton. Noto in Italia attraverso la rivista *Novecento* del Bontempelli, costui aspira costantemente a superare i confini della realtà e ad esaltare la libertà dello spirito; il nume tutelare della sua arte è l'immaginazione e la fedeltà ad essa gli consente di scoprire un mondo in cui le rose sono turchine, il bosco è di vetro, la terra drappeggiata nel suo verde non impressiona più della comparsa di un fantasma⁶. Lo scrittore fa l'elogio dell'immaginazione e questo orientamento esercita un notevole fascino sul nostro autore. Nella parte conclusiva del racconto la conversazione fra la padroncina del caffè e il cameriere permette di individuare un fatto sorprendente: i clienti non hanno alcuna identità e oscillano intorno a due poli: l'essere e il parere, la vita e la morte:

La padroncina sbadigliando, cortese: – Signori, mi dispiace, devo chiudere, potrei anche prendere la multa.

Il cameriere: – Pensano ancora.

La padroncina: – E allora cosa fare?

Il cameriere: – Signori!

Il cameriere toccò sulla spalla uno dei tre che, come avesse avuto spezzato un filo interno che lo sosteneva, si afflosciò sulla sedia con la metà inferiore del corpo e sul tavolo con la metà superiore.

– Pensano?

– No. Sono morti⁷.

⁶ Ecco ciò che afferma il teorico del Surrealismo nel 1924 a proposito della sua musa ispiratrice: «Cara immaginazione, quel che in te più di tutto mi piace, è che tu non perdoni. La nuda parola libertà è quanto ancora mi esalta [...] Fra tante sciagure che abbiamo ereditate, dobbiamo pur riconoscere che la massima libertà spirituale ci è stata lasciata» (A. Breton, «Il manifesto del Surrealismo», in *Il movimento surrealista*, a cura di F. Fortini e L. Binni, Milano, Garzanti, 1977, p. 86). Sui rapporti tra Joppolo e Breton si veda inoltre D. Perrone, *I sensi e le idee*, Palermo, Sellerio Editore, 1985, p. 114.

⁷ B. Joppolo, «I clienti che non se ne andavano più», in *La nuvola verde ed altri racconti*, ediz. cit., p. 19.

E' un dialogo fondato su battute rapide e incalzanti. Alla frase ellittica della ragazza «la padroncina sbadigliando, cortese: – Signori, devo chiudere» corrisponde l'intervento lapidario del cameriere «Pensano». Ma è nella fase centrale che il racconto subisce una vera e propria impennata: l'esclamativo «Signori!» infrange il ritmo della conversazione e consente di scoprire la vera essenza degli avventori.

Se la proposizione comparativa con valore ipotetico «come avesse avuto spezzato un filo interno» introduce la trasformazione dell'uomo in oggetto «uno dei tre si afflosciò sulla sedia», la subordinazione della proposizione interrogativa «Pensano?» a quella negativa «No. Sono morti» dissipa ogni dubbio sull'identità dei clienti: essi non sono vivi, non rivolgono la loro attenzione all'attività intellettuale, ma sono defunti. Lo scrittore ricorre alla tecnica della sorpresa. Dopo aver adoperato il linguaggio realistico, tipico della conversazione quotidiana «Signori, mi dispiace, devo chiudere, potrei anche prendere la multa», fa ricorso al linguaggio sfumato ed elusivo «si afflosciò sulla sedia con la metà inferiore del corpo e sul tavolo con la metà superiore». Egli tende a dissolvere i contorni degli oggetti e tale scelta gli permette di proiettare gli avvenimenti in un'atmosfera fantastica.

3. Joppolo si preoccupa costantemente di superare i confini del reale e codesta scelta imprime una svolta alla sua narrativa. Particolarmente interessante al riguardo il racconto «La sola idea», in cui non è difficile individuare l'influsso del suo autore prediletto: André Breton. Pubblicando nel 1929 il secondo manifesto del Surrealismo, lo scrittore si sforza di infrangere le convenzioni imposte all'arte dalla società e di elaborare una nuova concezione della vita. Sottolineato il carattere fittizio delle vecchie antinomie che provocano la crisi dell'uomo, egli ritiene che esista una sfera dello spirito dalla quale la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile cessano di essere percepiti contrad-

dittoriamente⁸. L'artista offre un'immagine globale della realtà e questo metodo esercita un notevole fascino sul nostro autore. Fin dall'inizio del racconto egli fa ricorso ad un esperimento molto interessante: la morte non provoca nel protagonista – un impiegato – un'immagine lugubre, bensì lieta; non appena essa balena nella sua mente, assume le sembianze di una bambina rosea; il personaggio non ha alcun timore dell'al di là e si avvia tranquillamente verso il suo destino:

Uscì, attraversò le vie deserte afose su cui le poche persone passanti sembravano oppresse dall'afa ed ai cui lati le case erano pazze di insolazione, arrivò al porto leggero e fresco come mai, guardò l'orologio: – dodici e trentacinque – rise dei cinque minuti di ritardo col riso furbo e soddisfatto dell'impiegato che una volta almeno durante un lungo servizio ha saputo fare una marachella, sentì nel cervello il foglio bianco che si accartocciava diventava una palla bianca poi calce bianca che lo annaffiava tutto lo accecava degli occhi ma lo illuminava dentro e si lasciò cadere con un tonfo nell'acqua azzurra⁹.

E' un brano suggestivo. Nella fase iniziale l'uso della paratassi scandisce le tappe percorse dal protagonista per realizzare il suo progetto «uscì, attraversò le vie deserte, arrivò al porto». Subito dopo l'atmosfera s'incrina: il participio passato del verbo opprimere e l'uso del linguaggio metaforico «le persone oppresse dall'afa... le case pazze di insolazione» mettono in rilievo la crisi del personaggio. Si tratta, però, di una pausa. Nella fase successiva si ricostituisce il clima sereno dell'inizio; al climax «guardò l'orologio, rise dei cinque minuti di ritardo, sentì nel cervello il foglio bianco che si accartocciava» subentra l'anticlimax «si lasciò cadere con un tonfo nell'acqua azzurra»; il ritmo ascendente cede il luogo al ritmo discendente; il dramma sconfina nell'idillio. La morte non sconvolge l'equilibrio del

⁸ A. Breton, «Il secondo manifesto del Surrealismo», in *Il movimento surrealista*, cit., pp. 115-116.

⁹ B. Joppolo, «La sola idea», in *La nuvola verde ed altri racconti*, ediz. cit., p. 62.

protagonista e la sua serenità è testimoniata ulteriormente dai riflessi che il fenomeno ha nel suo animo: il foglio bianco, su cui egli trascrive la sua fine, opera una scissione tra il corpo e lo spirito; può offuscare la vista, non già la mente; alla 'cecità' degli occhi fa riscontro emblematicamente 'l'illuminazione' interiore che consente di scoprire il segreto dell'esistenza. Lo scrittore si sforza di offrire un'immagine originale della morte e la sua ricerca ha un riscontro ben preciso sul piano formale: domina in questa sequenza il principio dell'antitesi; all'afa fa riscontro il fresco; la tristezza è soppiantata dal riso. Il Nostro fa ricorso ad un linguaggio intellettualistico e raggiunge i risultati più significativi nel momento in cui illustra le ripercussioni del dramma nell'animo del protagonista; in questo caso, infatti, si assiste ad un processo sorprendente; il buio, che aveva ottenebrato la sua mente, cede il luogo gradualmente alla luce. Joppolo tende a scandagliare le pieghe più riposte dell'animo e codesto orientamento segna una tappa notevole nell'ambito della narrativa contemporanea. Elaborando in questi stessi anni la raccolta di novelle *Dialogo dei massimi sistemi*, il Landolfi fa sì che i suoi personaggi trascorrono agevolmente dal conscio all'inconscio, dalla sfera della razionalità a quella dell'irrazionalità¹⁰. Egli proietta gli avvenimenti in un'atmosfera surreale e consegue esiti significativi nel racconto «La morte del re di Francia». Dopo aver delineato un profilo ironico del protagonista, si sofferma sul personaggio di Rosalba e descrive il suo dormiveglia secondo uno schema per cui il sogno sconfina nell'incubo, l'eroticismo – tipico dell'età adolescenziale – cede

¹⁰ Non è inutile ricordare, per quanto riguarda il giudizio di Joppolo su Landolfi, ciò che ha dichiarato in un'intervista a Michele Perriera la moglie dello scrittore, Carla: «E' significativo – ella dice – che Joppolo avesse, fra gli scrittori italiani a lui contemporanei, una certa predilezione per Landolfi e Gadda, ai quali lo avvicinava la ricerca di un nuovo linguaggio letterario» (M. Perriera, «Le Grand Jeu di Beniamino Joppolo», in *L'avvenire della memoria*, Palermo, S. F. Flaccovio Editore, 1976, p. 165). Sull'originalità del linguaggio landolfiano si veda inoltre S. Guidi, «Gli infortuni della retorica. Landolfi e il linguaggio *en abîme*», in *Studi novecenteschi*, XIV, N. 33, giugno 1987, pp. 99-126.

il luogo all'angoscia¹¹. Lo scrittore predilige l'introspezione psicologica e tale scelta ha in Joppolo un fedele interprete. Nella raccolta *C'è sempre un piffero ossesso* egli ricorre ad un modulo ben preciso: la narrazione non procede per linee esterne, ma interne; l'indagine non riguarda l'analisi della realtà, bensì i riflessi di essa nell'animo dell'individuo; dalla rappresentazione della natura lo sguardo si volge gradualmente verso l'esame dell'uomo¹².

4. Il Nostro dimostra la sua predilezione per l'introspezione psicologica e tale scelta segna una svolta nell'ambito della sua narrativa. Nel romanzo *La giostra di Michele Civa* del 1945 egli non esita ad illustrare l'itinerario che conduce il protagonista a compiere il delitto. Sottolineato il fatto che la società si fonda sull'ingiustizia, l'alienazione e la miseria, l'autore descrive lo sconforto di Michele Civa nel momento in cui decide di partecipare in qualità di volontario alla guerra e la delusione da lui provata al ritorno fra le pareti domestiche, allorché si rende conto che il suo sacrificio è stato inutile e che la sua stessa famiglia non è immune dalla mania di guadagno tipica della società contemporanea. Joppolo coglie i riflessi dell'ambiente nell'animo del personaggio e il suo gesto disperato assume un valore emblematico. Egli conferisce al tema della violenza un significato simbolico e codesto orientamento ha un riscontro importante nel racconto «L'uomo Anacleto Caffi». Qui si assiste, infatti, ad un esperimento interessante. Dopo aver descritto la gioia provocata nel protagonista da una passeggiata in mezzo alla nebbia e sottolineato

¹¹ Per un ritratto del Landolfi cfr. L. Fontanella, «Surrealismo di Landolfi: umore (e malumore) nero dei suoi racconti», in *Il Surrealismo italiano*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 189-218.

¹² «E' un particolare modo – come ha osservato il Tedesco – di proseguire sulla strada del nuovo soggettivismo dei primi decenni del secolo, del nuovo rapporto tra realtà e coscienza, in una serie di implicazioni, e si potrebbe dire di complicità, del “dentro col fuori” e viceversa, in uno scambio continuo e originale tra tensioni conoscitive, motivazioni esistenziali e istanze societarie» (N. Tedesco, «Introduzione» a *La nuvola verde ed altri racconti* di Beniamino Joppolo, Marina di Patti, Pungitopo Editrice, 1991, p. 5).

il suo profondo amore verso il prossimo, il Nostro cambia registro, dimostra una spiccata predilezione per i moduli drammatici, e consegue risultati notevoli nella sequenza in cui il personaggio è aggredito da uno sconosciuto non appena sta per varcare il portone di casa:

In tanta allegra disinvoltura l'uomo seguiva la strada di casa automaticamente e senza accorgersene si trovò nel vicolo deserto in fondo al quale era il suo portone [...]. Stava l'uomo girando la chiave quando si sentì il polso serrato da una mano. Al primo istante uno sgomento del sangue lo svuotò di volontà e lo spinse a crollare a terra come lo avessero privato di nervi e di ossa. Ma poi un istinto di lotta lo risollevò e gli fece con tutto il suo corpo aggredire il corpo che lo voleva annientare. Si sentì nuovamente libero, girò la chiave, sentì che l'altro corpo lo aggrediva ancora, spalancò il portone, entrò e con furia fece l'atto di richiudere. Sentì però qualcosa che fermava il portone e contemporaneamente un urlo piangente da bestia ferita. Comprese che aveva serrato un dito dell'avversario col portone, e allora riaprì, sentì un tonfo sulla strada e rinchiuse¹³.

E' una sequenza suggestiva e inquietante. Se il complemento di modo «in tanta allegra disinvoltura» sottolinea il comportamento scanzonato del protagonista e l'avverbio «automaticamente» illustra il suo rifiuto della ragione, l'aggettivo «deserto» – che connota il vicolo – imprime una svolta alla narrazione e la proposizione temporale «stava l'uomo girando la chiave quando si sentì il polso serrato da una mano» distende sulla scena un velo di inquietudine. Anacleto Caffi subisce un'aggressione ed essa ha un risvolto drammatico. E' vero che la metafora «uno sgomento del sangue lo svuotò di volontà» evidenzia il tema della rinuncia e la proposizione comparativa con valore ipotetico «come lo avessero privato di nervi e di ossa» mette in risalto il suo crollo fisico; è altrettanto vero, però, che la congiunzione avversativa «ma» ribalta la situazione e l'itera-

¹³ B. Joppolo, «L'uomo Anacleto Caffi», in *La nuvola verde ed altri racconti*, ediz. cit., p. 84.

zione del sostantivo corpo «un istinto di lotta gli fece con tutto il suo corpo aggredire il corpo che lo voleva annientare» fa emergere lo spirito combattivo del personaggio. Dalla resa si passa gradualmente alla lotta: il protagonista mostra un atteggiamento aggressivo e questo mutamento è testimoniato poco dopo dalla paratassi «si sentì libero, girò la chiave, entrò», che sancisce la vittoria sull'avversario. Nella fase conclusiva la prospettiva muta ancora una volta: la congiunzione avversativa «però» fa scorgere all'improvviso un ostacolo mentre l'avverbio di tempo «contemporaneamente» introduce una scena raccapricciante «sentì un urlo piangente da bestia ferita»; occorre aggiungere, tuttavia, che il personaggio ha consapevolezza del male recato all'antagonista e i gesti da lui compiuti «riaprì, sentì un tonfo sulla strada, rinchiuso» suggellano definitivamente l'indifferenza verso il dolore del prossimo. Non è improbabile che Joppolo sia influenzato in questa circostanza dall'opera di uno dei più illustri esponenti dell'esistenzialismo francese: Albert Camus. Fedele ad una concezione pessimistica del vivere, egli illustra nel romanzo *L'étranger* del 1942 il delitto compiuto dal protagonista – Meursault – ai danni di un arabo e il giudizio formulato da lui dopo una lunga riflessione sull'assurdità dell'esistenza¹⁴. Lo scrittore non crede nella possibilità di riscatto per l'uomo e a questo principio metodologico non si sottrae il nostro autore. Nella parte centrale del racconto egli fa sì che il protagonista rifletta sul tema della violenza, l'illusorietà di una visione trascendente della vita e la tendenza degli uomini a nascondersi dietro la maschera dell'ipocrisia. Anacleto Caffi non ha più alcuna fiducia nel prossimo e tale consapevolezza raggiunge il culmine nella sequenza in cui decide di chiedere perdono ai passanti

¹⁴ Ha osservato a questo proposito François Livi: «Non è il caso di discutere la sincerità e la coerenza di Meursault; ma è inquietante notare che il catalizzatore di cui ha avuto bisogno per rendersi conto della condizione umana è semplicemente un assassinio, un processo e la ghigliottina. La religione della felicità è accessibile a pochi eletti» (F. Livi, *Camus*, Firenze, La Nuova Italia-Il Castoro, 1971, pp. 38-39). Per i rapporti tra Joppolo e Camus si veda inoltre D. Perrone, *op. cit.*, pp. 121-123.

per non aver recato soccorso al suo aggressore, ma si rende conto che l'appello rimane inascoltato:

Oltre il portone una macchina frenò con violenza facendo scricchiolare le ossa di ferro in una morsa. Anacleto Caffi sentì una voce che diceva:

– E' morto? E' ferito?

E una voce di donna:

– Sembra morto.

– Bisogna raccogliarlo, portarlo all'ospedale.

Nella mente di Anacleto Caffi passi voci rumori diventarono un rombo.

Si tese tutto, e gli sembrò di urlare con una voce potente che avrebbero dovuto sentire all'altra parte del mondo:

– Io gli ho maciullato il dito, io l'ho ucciso, apritemi, aiutatemi.

Ma nessuno lo aveva ascoltato, ed egli si era afflosciato come un mucchio di cenci, lì, contro il portone¹⁵.

E' una sequenza sapientemente costruita. Definito mediante il complemento di luogo «oltre il portone» lo spazio in cui si svolge l'azione, l'autore si trasferisce in un'atmosfera fantastica e fa ricorso al linguaggio figurato: la metonimia «una macchina frenò con violenza» cede il luogo alla metafora «facendo scricchiolare le ossa di ferro». Subito dopo la prospettiva muta notevolmente. Il protagonista ascolta un dialogo a due voci, fondato su battute brevi e incalzanti; dal dubbio che lo sconosciuto possa esser morto si passa – attraverso l'intervento della donna «sembra morto» – alla necessità di soccorrerlo e salvarlo. L'impronta realistica, però, non dura a lungo: lo scrittore si preoccupa, di lì a poco, di cogliere i riflessi dell'avvenimento nell'animo del protagonista e di sottolineare i suoi drammatici risvolti. Egli privilegia l'introspezione psicologica «nella mente di Anacleto Caffi» e la riflessione offre un ritratto angosciato del personaggio: all'iperbole «gli sembrò di urlare con una voce

¹⁵ B. Joppolo, «L'uomo Anacleto Caffi», in *La nuvola verde ed altri racconti*, ediz. cit., pp. 87-88.

potente» subentra l'iterazione del pronome personale «io»: «io gli ho maciullato il dito, io l'ho ucciso» fino al doppio imperativo «apritemi, aiutatemi». Anacleto Caffi spera di emendarsi dalla colpa di non aver prestato soccorso al suo aggressore; l'appello, tuttavia, è destinato – come testimonia la congiunzione avversativa «ma» – a rimanere inascoltato; la similitudine «egli si era afflosciato come un mucchio di cenci» sancisce irreversibilmente la disgregazione della personalità umana e l'assurdità dell'esistenza. Joppolo si fa portavoce di una visione pessimistica della realtà e codesto orientamento ha un riscontro ben preciso sul piano formale. E' interessante, anzitutto, la scelta del lessico, fortemente espressivo, capace di mettere in rilievo la tensione emotiva del personaggio «oltre il portone una macchina frenò con violenza [...] nella mente di Anacleto Caffi passi voci rumori divennero un rombo». Non meno significativa l'adozione del modulo dell'antitesi «gli sembrò di urlare con una voce potente, ma nessuno l'aveva ascoltato». Si tratta di un modulo, che illustra magistralmente il tema dell'incomunicabilità, l'impossibilità per l'uomo di comprendere e farsi comprendere dagli altri uomini. Degno di nota, infine, l'uso del linguaggio simbolico – «il mucchio di cenci» – testimone, nel momento in cui il protagonista si rende conto che la società gli impedisce di redimersi dalla sua colpa, della condizione disgregata dell'uomo e della validità di un principio fondamentale dell'esistenzialismo: l'assurdità della vita.

5. Lo scrittore si mostra scettico sul riscatto dell'individuo. In un ambiente dominato dalla violenza l'uomo diventa inesorabilmente vittima dell'incomunicabilità. Egli non è in grado di colloquiare con gli altri uomini e questa consapevolezza fa sì che si ripieghi sempre più su se stesso. Inquadrato in tale prospettiva, è naturale allora che nel racconto «Gli alberi di Alberto» del 1947 il protagonista prediliga la solitudine e si rinchioda nel silenzio. Egli tende a filtrare gli avvenimenti attraverso il ricordo e codesto metodo offre risultati notevoli nel momento in cui Alberto si siede al balcone sul far della sera e medita sul corso della sua vita:

Ora il mondo da aeriforme si era trasformato in un ampio spiegamento di veli frammisti che le ombre della luna saliente muovevano allungavano accorciavano continuamente trasformavano. Alberto sospirò forte e pensò a tutta la sua vita, come tutte le sere faceva arrivata quell'ora e caduta attorno a lui quella configurazione del mondo. Stava appunto Alberto pensando che già da tre anni era rimasto solo in quella casa, dopo che alla distanza di pochi mesi gli erano morti i genitori, e li avevano portati al cimitero del paese giù, a spalla, nelle casse rosse di vernice bordate di fiori di legno in rilievo, pendenti in avanti, lunghe affilate, i contadini con i capi scoperti e i vestiti di velluto e dietro gente e donne mormoranti, per le trazzere pietrose tra la terra rossa di creta in mezzo agli alberi dalle foglie secche nell'aria dell'autunno inoltrato che rendeva tutto il mondo trasognato e che ancora tepida si venava di fili freschi accorrenti dalle forme acute di aghi, e la sorella e il fratello con i due nipoti, uno maschio e una femmina, erano arrivati in ritardo, avevano pianto, parlato, chiacchierato, non avevano discusso neanche di interessi, avevano a lui lasciata libera l'amministrazione di tutto, e lui aveva continuato a leggere, a pensare, a sognare come da quando era nato, e ogni tanto si scriveva con fratello e sorella, e sotto i nipoti firmavano una qualche frase affettuosa; a tutte queste cose stava appunto pensando Alberto quando nel piano sentì un respirare basso e un passo furtivo. Era Leone¹⁶.

E' un brano abbastanza interessante. Nella fase iniziale l'avverbio di tempo «ora» introduce la metamorfosi della natura «il mondo da aeriforme si era trasformato in un ampio spiegamento di veli» e il participio presente «la luna saliente» sottolinea il ruolo svolto dalle ombre lunari nella trasformazione del cosmo. La natura muta il suo aspetto e questo processo influisce sul comportamento dell'uomo. All'iterazione dell'aggettivo indefinito «tutta la sua vita... tutte le sere», che illustra la ritualità della meditazione del protagonista, fa riscontro la ripetizione dell'aggettivo dimostrativo «arrivata quell'ora... caduta attorno a lui quella configurazione del mondo»: la

¹⁶ B. Joppolo, «Gli alberi di Alberto», in *La nuvola verde ed altri racconti*, ediz. cit., pp. 110-111.

riflessione non è frutto del caso, bensì dell'ambiente; la metamorfosi della natura ha un riflesso ben preciso nella tendenza del personaggio a seguire il flusso dei suoi pensieri. La meditazione prevale sull'azione «stava appunto Alberto pensando» e codesto esercizio fa emergere un elemento significativo: il complemento di tempo «già da tre anni» cede il luogo all'aggettivo «solo»; la segregazione del protagonista è acuita dalla lunga durata. Egli riflette sulla sua condizione esistenziale e rintraccia le cause di essa nella scomparsa dei genitori. Si tratta di una fase cruciale del racconto: se l'avverbio di luogo «giù» anticipa il problema della prospettiva «le casse pendenti in avanti, lunghe, affilate», l'ellissi «i contadini con i capi scoperti e i vestiti di velluto» fa intuire l'incedere di coloro che partecipano al funerale e l'allitterazione «per le trazzere pietrose tra la terra rossa di creta» ricrea l'ambiente agreste che fa da sfondo all'evento. Alberto tende a filtrare l'episodio attraverso la memoria: egli sottolinea scrupolosamente le fasi del funerale, ma si preoccupa di proiettarle in un'atmosfera fantastica. Non è un caso che ricorra alla prosa rimata «l'autunno inoltrato rendeva tutto il mondo trasognato»: il protagonista aspira a trasfigurare la realtà e in quest'ottica rientra anche l'arrivo dei parenti. Già l'asindeto «avevano pianto, parlato, chiacchierato» conferisce alla rievocazione un timbro familiare, ma è poco dopo che il ricordo diventa struggente, allorché il pronome personale «lui» mette in rilievo l'incarico conferitogli dai familiari di amministrare il patrimonio domestico e l'indugio sullo stesso pronome segna il pas-saggio dalla meditazione al sogno «e lui aveva continuato a leggere, a pensare, a sognare». E' il momento culminante della rievocazione; nella fase conclusiva la prospettiva muta ancora una volta: la congiunzione temporale «quando» infrange il ritmo della narrazione, mentre il passaggio dall'imperfetto al passato remoto «sentì nel piano un respirare basso e un passo furtivo» sancisce l'incontro con il contadino Leone. Dal sogno si passa alla realtà: il personaggio non si rifugia nella sfera della memoria, ma ha un colloquio abbastanza franco con il suo mezzadro; non rievoca più gli avvenimenti del passato, bensì permette a Leone di andar via dal paese e di cercare fortuna in altre contrade del mondo. Osservato da

questo punto di vista, è naturale allora che nella parte centrale del racconto lo scrittore si soffermi sulla partenza di Leone in compagnia della sua famiglia. Bisogna aggiungere, tuttavia, che egli illustra poco dopo la solitudine del personaggio e la sua tendenza a filtrare la realtà attraverso il ricordo. Emblematica la visita alla casa di Bastiano, il paralitico: Alberto osserva con rammarico la sua condizione di invalido, ma non dimentica i momenti felici dell'adolescenza, allorché Bastiano rallegrava adulti e ragazzi, schiacciando con la fronte le nocchie poste su una pietra. Il Nostro compie un esperimento interessante, fa sì che la narrazione oscilli intorno a due poli: la realtà e il sogno, l'osservazione diretta della vita quotidiana e l'aspirazione a proiettare i fatti in un'atmosfera fantastica. Non si può escludere che egli sia influenzato dal romanzo *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini, in cui l'artista inserisce gli eventi in un contesto lirico-mitico-simbolico: il viaggio nella terra natale offre il destro al protagonista – Silvestro – di rievocare i luoghi e le figure dell'infanzia e dell'adolescenza; il personaggio filtra la realtà attraverso lo schermo della memoria e codesto orientamento raggiunge il culmine nella parte conclusiva del romanzo, dove Silvestro intreccia un colloquio con il fratello morto¹⁷. Qui si assiste, infatti, a un fenomeno importante: il protagonista si affida all'onda dei sentimenti e la

¹⁷ Ecco ciò che dice il protagonista del romanzo: «Io chiesi: – Ha trent'anni, vostro fratello?

– No, signore, – il soldato rispose. – Egli è un fanciullo di undici anni o dodici. In calzoncini corti, con la testa piena di capelli, ed è innamorato. Ama, ama il mondo. E' come me in quest'ora...

– Come voi? – mormorai.

– Sì, – il soldato rispose. – Nulla può offenderci nel nostro amore, lui fanciullo e me...

– Voi che cosa? – mormorai.

Il soldato rise. – Ehm! – rise.

Io allungai la mano. – Dove siete?

– Di qua, disse il soldato.

Io andai di là cercandolo con la mano, ma niente raggiunsi» (E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1969, pp. 161-162).

sua scelta ha un riscontro sul piano espressivo: lo scrittore muta – come è stato acutamente detto – la funzione del dialogo, trasferendolo dalla sfera discorsiva o dell'azione, in cui di solito alligna, a quella della liricità. Il colloquio ha in primo luogo un andamento ritmico; inoltre iterativo, costruito su sequenze parallele anaforiche o epiforiche; infine si fonda su una sintassi paratattica, il cui effetto musicale è determinato dalla presenza delle parole-chiave¹⁸. Ne risulta un dialogo soggetto ad autocombustione e imparentato sempre più col monologo. L'autore sottolinea la solitudine del personaggio e questo tema esercita un notevole fascino su Joppolo. Nella parte conclusiva del racconto egli elabora uno schema abbastanza interessante. Dopo aver descritto la gioia del protagonista per l'arrivo nella sua casa dei parenti, illustra la delusione da lui patita per l'indifferenza mostrata dai nipoti nei confronti del patrimonio avito, finché, andati via i familiari, mette in rilievo la sua tendenza a rinchiudersi nel silenzio e lo sforzo di superare la sua angoscia esistenziale, intrecciando un colloquio immaginario con il contadino Leone.

6. Joppolo tende ad illustrare la solitudine dell'individuo e codesta scelta lo spinge ad elaborare uno strumento linguistico adeguato; occorre precisare, però, che egli procede oltre tale schema; dopo la composizione del racconto «Gli alberi di Alberto», anzi, si assiste ad un vero e proprio ribaltamento della prospettiva. Se nel romanzo *La giostra di Michele Civa* si ricollega ancora al mito della violenza e sottolinea l'influsso negativo da esso esercitato no sulla psiche del protagonista, nel saggio su «L'Abumanesimo» del 1951 rifiuta la teoria del superuomo, fondata sull'exasperazione dell'individuo, e invita l'uomo ad accostarsi con amore al mondo, ad avere di esso una conoscenza non astratta ma concreta, a conoscerlo non già come

¹⁸ M. Corti, «Introduzione» a *Le opere narrative* di Elio Vittorini, Milano, Mondadori, 1974, pp. LVIII-LIX.

«scienza», bensì come «linfa organica»¹⁹. Lo scrittore promuove – in collaborazione con il suo amico francese Jacques Audiberti – la nascita di una nuova civiltà, imperniata principalmente sulla difesa dei diritti umani, e questo orientamento diventa il fulcro della sua meditazione, allorché decide di stabilirsi definitivamente a Parigi e istituisce un fecondo rapporto con i più illustri esponenti dell'esistenzialismo francese²⁰. Il Nostro dimostra ancora una volta di essere un autore di avanguardia e la sua scelta conferisce un carattere esemplare alla parabola da lui tracciata. Dopo aver aderito nel periodo giovanile al surrealismo, egli avverte l'influsso dell'espressionismo; non si rifugia semplicemente nella sfera del sogno, ma coglie i riflessi della realtà nell'animo del personaggio; la sua indagine ha un carattere gnoseologico e tale caratteristica influisce sulla rappresentazione della natura; il mondo da lui descritto non rispecchia l'atmosfera cupa e ossessiva della cultura mitteleuropea, bensì il clima luminoso e solare dell'espressionismo mediterraneo²¹. Alla descrizione degli Inferi,

¹⁹ «Gli ultimi venticinque anni della storia dell'uomo – egli dice – non sono stati che l'exasperazione dell'era analitica dell'atto. Il niccismo, predicando il superuomo, non s'accorgeva di predicare l'exasperazione dell'uomo, dell'individuo, della personalità, avulsi dal corpo unico universale [...] D'ora in poi, però, la situazione muterà. L'uomo avrà in sé la conoscenza non solo del mondo esplorato ma degli altri mondi in grado di essere esplorati e conosciuti non più come scienza ma come linfa organica, come cuore, come fegato, come nervi, come vene, come cervello, come midollo spinale» (B. Joppolo, *L'Abumanesimo*, Brescia, Edizioni della Biscocca, 1951, pp. 22-26).

²⁰ Sul sodalizio di Joppolo con Audiberti e l'importanza del suo soggiorno a Parigi cfr. V. Gianolio, «Audiberti-Joppolo. Al di là di ogni possibile traduzione», in AA.VV., *Audiberti/Joppolo: L'Abumanesimo*, Roma-Paris, Bulzoni-Nizet, 1984, pp. 127-151.

²¹ Ha osservato a questo proposito il Tedesco: «E' evidente che codesto espressionismo mediterraneo è fondato sull'accentuazione dirompente di alcune particolari coppie di metafore naturalistiche, sole-luna; giorno-notte; luce-oscurità; silenzio-verbosità. Anche in Joppolo c'è il gusto e il senso della superficie, dell'esteriore, ma come disposizione materialistica a portare fuori, non proprio in turgori e tortuosità di matrice barocca, bensì in colori e trame fisiologiche luminescenti, le pulsioni inconscie, le istanze comportamentali, individuali e sociali» (N. Tedesco, «Approccio ad un 'caso' letterario. Corpo, parola e luce nel teatro di Benia-

tipica dell'opera rilkiana, subentra la rappresentazione delle forme, dei suoni, dei profumi, dei colori sospesi in una solarità immortale. L'artista si sforza di offrire un'immagine globale della realtà, di coglierne gli aspetti complessi e contraddittori, e questa tendenza raggiunge il culmine nell'ultima fase della sua attività. Qui si assiste, infatti, ad un processo significativo: egli non si fa portavoce di una visione statica, ma dinamica del mondo; non si limita a contemplare la solitudine e il dolore dell'uomo, bensì lotta – sulla scia dei più autorevoli rappresentanti dell'esistenzialismo – per il riscatto dell'individuo. Joppolo si rivela un intellettuale impegnato e tale caratteristica ha un riscontro ben preciso sul piano espressivo. La sua opera ha un carattere sperimentale e lo sperimentalismo assume un duplice aspetto: non investe soltanto il piano dell'invenzione, ma anche quello della forma; all'arditezza della concezione fa riscontro – come ha osservato acutamente la Perrone – l'elaborazione di uno strumento linguistico altrettanto ardito; l'opera non riproduce gli schemi della tradizione, ma ha i segni inequivocabili della modernità; non rientra nella sfera dell'ortodossia, bensì in quella dell'eterodossia²². Joppolo si conferma uno scrittore d'avanguardia e codesto elemento rende inconfondibile la sua posizione nell'ambito della civiltà contemporanea. Profondamente legato alle radici isolane, egli si accosta alle correnti più vivaci della cultura italiana e da lì si protende di slancio verso l'Europa.

Carmelo SPALANCA
Università di Palermo

mino Joppolo», in *Il cielo di carta*, cit., p. 116). Sulle caratteristiche essenziali del movimento espressionista cfr. inoltre P. Chiarini, *L'Espressionismo. Storia e struttura*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

²² D. Perrone, «La narrativa eterodossa di Beniamino Joppolo», in AA.VV., *Storia della Sicilia*, vol. VIII, *Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento*, Roma, Sanfilippo Editore, 2000.