

Le sorprese di Joppolo

di Giuseppe Amoroso

La recente manifestazione — ad Acireale e a Capo d'Orlando — del premio nazionale di poesia «Joppolo-Piccolo», nato per meritoria iniziativa di Mario Grasso e di Giovanni Torres La Torre (infaticabile operatore culturale e scrittore efficacemente impegnato in ardite proposte espressive: all'ampia, corale ricerca narrativa di *Bandiera di fili di paglia* ha fatto, da non molto, seguito il rivoluzionario, deformante impasto linguistico di *Sicilianze*), è stimolante invito a riprendere il discorso sull'esperienza letteraria dello scrittore messinese Beniamino Joppolo (la poesia di *Piccolo*, offerta dalla scoperta montaliana, è ancora presente al lettore e felice viaggio nel lusso del suo splendido barocco).

L'apparizione recente del romanzo *Gli angoli della diserzione* (Società Editrice Internazionale, Torino) offre di Joppolo un momento certamente ricco di suggestione ma forse non interamente caratterizzante quella sua scrittura piena di sorprese, arroventata e di contro chiusa in pacate membrature espositive; ampia e circolare, stravolta nel gioco combinatorio di sempre nuove latitudini fantastiche e inaspettatamente conclusa, quasi in deluso autoisolamento, nel ragguaglio breve, definitivo, cristallizzato anche nelle sue luminescenze, nei suoi molti riflessi. Alla parola che intende smarrirsi nei rimbalzi di significati e aprire altre pieghe (e stupire, creare contrasti, rinviare a qualcosa di incompiuto e di sotteso) fa da contrappunto la parola estremamente sorvegliata, scelta talora per la totale esattezza, per la inismentibile facoltà di offrire nozioni, incidere sul certo.

La pagina visionaria, complicata da tensioni contrastanti (i dissidi sono già nel giovanile *Canto dei sensi e dell'idea*) e tutte tese a scardinare la tenuta logica (ma pure a riportare sul campo distrutto il disegno primo che prepara insospettiti movimenti, scacchiere di figure che torneranno a contendersi la posta), dalle lontane baldanze di scrittura di *C'è sempre un piffero*

ossesso s'era già dislocata nel primo di quei racconti (che avrebbero coperto con intensità di frequenze l'arco dal '45 al '54), dettati dal furore, da un'esuberanza fantastica di continuo alimentata dalla fitta ricognizione della realtà subito disarticolata. Ecco allora *Tutto e vuoto*, un delirio (con dentro la ferita delle cose concrete, patite, combattute) che trascina il senso di straniamento attraverso il ricorso e immagini desuete, e similitudini che rinascono dal loro stesso stupore e a getto continuo rilanciano altre sorprese, nuovi ingegni. La meraviglia non si ferma pertanto sulla soglia dell'orizzonte noto, ma raddoppia lo smarrimento. E allora il racconto è dato da un ritmo incalzante di immagini che fa scorrere un'ossessione di scene e di parole in cui la voce narrata si riflette e moltiplica la propria malattia, la continua recita di azioni, atteggiamenti: ne scaturisce la riduzione del personaggio a burattino attraverso la drammatica coscienza dell'incomunicabilità e del silenzio. L'alternanza di realtà e sogni, le confessioni allucinate dell'io, i frammenti di racconti offerti a un gruppo di alienati vogliono significare l'impossibilità di un regolare e salvifico colloquio con gli altri, la condanna alla solitudine, pure quell'esito glaciale e ostile delle «forme geometriche» che sembra definitivamente siglare il confine della libertà, l'ultima chiusura.

Alla cronaca, al piccolo appunto di eventi minimi e ripetuti nella consuetudine deve invece l'attacco *La giostra di Michele Civa*; ma presto subentra un tono distratto e distraente, che scarta il gesto quasi per «gioco», carica gli oggetti di spinte eversive, distrugge l'intelligenza comune delle cose, fissa le figure in attimi di irreali sospensione e le avvinca alla natura con un rapporto ambiguo, una sorta di vischioso contagio, compenetrazione, alterazione, ripulsa. Una coltre inestricabile copre gli uomini, sembra fisicamente fondersi con i pensieri e stati d'animo; atmosfera lattiginosa, si ritrae pure lasciando uno stordimento e insieme la sensazione di una libertà riconquistata: è l'agguato,

il pericolo di una circolazione universale che accomuna i destini e le forme della natura, che lavora al di fuori della volontà, pur restando essa stessa volontà rabbiosa, cieca, di annullamento. E non sono soltanto gli oggetti ad *adagiarsi* «nel velo dell'aria senza più sole», ma è soprattutto l'uomo, in primo piano, a sentirsi sintonizzato con la «terra». A questa devastante simbiosi di corpi e di fibre del creato, di spirito e di materia fa da riscontro, forse per desiderio di ordine, di via d'uscita, forse per il bisogno di indicare una cifra fredda (la geometria di *Tutto e vuoto?*) che suoni come arresto e pausa, la costante inclinazione di Joppolo a contare numericamente i suoi attori («tra quegli otto occhi, in realtà, solo i due chiari del Masi rimanevano padroni di loro stessi»; «Arrivati al centro i sei si lasciarono...»; «i tre sottufficiali camminavano...»).

Personaggio principale è Michele, un soldato che va volontario in guerra, pur avendone orrore: e Joppolo lo ferma in tanti

istanti di contraddizione, lo rileva come portatore di un sogno dimesso di vita tranquilla, in una casetta di campagna; lo fa tornare al paese natale «triste, chiuso e luminoso, pieno di gente malata e di poveri», lo fa incontrare con la madre, dal volto come «frutto appassito e pallido», con il padre, mutato dai tempi, con le sorelle ormai senza più quello «slancio di ammirazione e di orgoglio» di una volta. Ormai straniero nella sua stessa terra che non sa più comprendere, assediato da un paese diverso, irriconoscibile, a contatto con un mondo di fantasmi, Michele è un sopravvissuto. La sua disperata finale lotta per essere più libero, la galoppata delle mostruose fantasie, le azioni sventagliate da un assurdo desiderio di autodistruzione sono la maschera di una tremenda verità taciuta: l'uomo non è ancora uomo.

È del '68 il postumo *La doppia storia*, una vicenda che trasmette al personaggio principale sempre la durezza di una condanna irrimediabile voluta dall'esistenza («Non c'era né morte né tregua né pietà né pianto né perdono») e che, lungo un tramarsi di

eventi grandi e marginali, si esprime specialmente con il linguaggio delle cose, della natura, delle brividevoli e vertiginose emozioni, con le «corde di misteriosi strumenti», con i «filamenti» delle stagioni, con quell'abbraccio di spirito e materia nel quale l'«organismo diventa pianta di un altro pianeta» (si avverte quella discesa dell'umano negli «elementi primari» che N. Tedesco ha colto nella produzione teatrale di Joppolo, da *Il cammino a Sulla collina*). E tornano le simbologie delle «forme geometriche» (le montagne della Sicilia sono «sezionate a forme geometriche incastrate l'una nell'altra»), le fredde insidie dei numeri («Quando i sette bambini furono tutti sul piano con quattordici occhi che sembravano quattordici pedine o quattordici topolini in moto su di una spianata, pronti a scappare, quattordici gambette, sette teste e sette dorsi...») a congelare il calore del paesaggio umoroso, l'«atmosfera sovraccitata», l'incanto della vita accarezzata nella «eterna-rifugio della casa (ma anche la società è una eterna)», i quadri di un'avventura biografica, quella di Giacomo Beniamino, avvertita come paura, attesa del dolore e della distruzione, proprio per quell'essere il tempo vitale occulta facoltà di deformare tutto ciò che si vede, si ama, si odia, si pensa.

E la conclusione della storia, che trova Giacomo senza difesa di fronte al mistero della morte, si inabissa nell'umana povertà del conforto della memoria e nell'aridità del ragionamento filosofico. Giacomo si aggrappa alla ragione per poter continuare, i protagonisti degli *Angoli della diserzione*, «pattuglie del trasognamento», fuggono se stessi, la logica delle regole, ogni protezione della norma e inventano di

volta in volta il proprio ruolo di vagabondi. La ragazza senza nome della prima parte del libro vuole ritrovare l'«angolo topografico che si era smarrito»; l'«uomo senza cognome» della seconda sezione (il romanzo accusa un po' questa scansione binata e il difficile accordo di due tempi, il primo di gran movimento e il secondo più fermo, nel vetro della recita della malattia) si trasforma quasi nell'«aria» di una sperduta isola d'oriente.

E parlano, parlano questi due personaggi che non si incontrano, che non si riconoscono; la stessa struttura del romanzo li allontana, li distingue secondo pirandelliani schemi, esaltate misure degli intrecci della vita: quelle esaltate misure che Paolo Grassi, presentando nel '41 il pezzo teatrale *L'ultima stazione*, riconduceva a Strindberg. A una distorsione del visibile, del certificabile operata di soppiatto, subdolamente, affidando il peso del certo all'atmosfera. E immerso nell'atmosfera il personaggio parla ma, come accade all'Agata dell'*Ultima stazione*, sembra che le parole viaggino altrove, staccate, forse irrimediabilmente perdute.