

Pozzoromolo, la tragica armonia della dissonanza

teresa.ferri@uniurb.it

1. L'IDENTITÀ SDOPPIATA: IL SEGNO E LA VOCE

Pozzoromolo, romanzo di Luigi Romolo Carrino (2009) entrato recentemente nella selezione dei finalisti al Premio Strega, dopo il successo di *Acqua storta* (Carrino 2008), è un testo di cui sarebbe sconsigliabile una lettura veloce, anche se il lettore, sentendosene coinvolto, potrebbe esservi indotto. È infatti uno di quei libri che Roland Barthes (1975) annovererebbe tra i “testi di godimento”, in quanto non solo appassiona, ma riesce a far vacillare tante certezze di ordine letterario e non, mentre l'orizzonte di attesa del lettore s'infittisce di interrogativi e dubbi, come del resto accade in *Tempo Santo* (Carrino 2006), preziosa raccolta poetica di cui ho avuto il piacere di redigere l'Introduzione.

Pozzoromolo potrebbe essere definito paradossalmente un romanzo di formazione, ma è soprattutto la de-formazione memoriale di un'infanzia tradita dal buio di occhi che non dovevano vedere, punita da punture di spilli a mani che non dovevano toccare, castigata da solitudini imposte e vicinanze rifiutate. È un romanzo tramato di ricatti e di tradimenti, di reati e desideri, di innocenze perse e riconquistate nella sublimazione letteraria, di abbandoni marchiati a sangue e di presenze non sempre positive, se non funeste, ma comunque significative nell'economia del racconto. Un'economia che rispetta appieno il disordine solo apparente della narrazione, consona e appropriata invece al lumeggiare della memoria, al confondersi dei ricordi, alla regia della censura e del sentimento di colpa, alla ricerca sofferta del passato, a quelle lallazioni fosforescenti risalenti dal pozzo.

Pozzoromolo è il romanzo di un'infanzia delusa, spossata, che il ricordo cerca di ricomporre nelle sue tessere tragiche e che rinasce per frammenti alla luce di una memoria guadagnata a lampi intermittenti e fissati dalla scrittura sulla pagina bianca. È un romanzo di segreti improferibili e di verità disvelate e quindi negate, di colpe confessate a fior di labbra e quindi rimosse.

È il racconto retrospettivo di una storia piagata dai graffi della censura e dagli spilli della punizione antica, dagli strappi dello smemoramento e dalle schegge accecati di verità scritte col sangue. È la ferita aperta, privata e collettiva, che spurga “le infezioni del mondo” (Carrino 2009: 172) mediante un linguaggio, ora fanciullo, ora adulto, ora trasparente ora opaco e singhiozzato, che si fa escoriazione d’anima, ematoma antico.

Messa in scena sofferta di immedicabili crimini d’amore, il romanzo vede protagonista Gioia, un’identità divisa, ibrida:

Una parte di me tira l’altra parte, mi sento stracciata nella carne, separata me da me. C’è un vuoto che non riesco a colmare, una fitta qui, alla testa, non mi passa quando penso a *prima*. Prima.

Una sera. No anzi, una mattina. Era mattina. A febbraio. Era giugno. Era una mattina di agosto. Vent’anni fa. Erano i primi giorni di settembre, sono sicura. Era di sera. (*ibid.*: 17) ¹

In una sorta di pirotecnicia temporale che esplode sulla pagina a disegnare “un vuoto” incolmabile, giorno per giorno si disegna il personaggio di Gioia, rifranto nello specchio ingannevole di uno scriveri *per intervalla insaniae*, negli intervalli tra un sedativo e l’altro. Si tratta di un’identità che si sdoppia nelle acrobazie della scrittura, nella frammentazione della narrazione diaristica, in un linguaggio composito, impastato di un periodare irregolare, di echi intertestuali letterari e popolari e di originali soluzioni formali ed esiti lirici. Intanto le lancette ruotano impazzite sul quadrante della memoria: l’imperfetto, tempo della durata collide con il presente, tempo della pagina bianca, di quel “vuoto” che chiede di essere riempito di grafemi e di “verità” improferibili, a volte bistrate, a volte strappate a morsi dalle carni del tempo. *Pozzoromolo* è la vertigine del silenzio e l’urlo di parole bestemmiate d’amore, un urlo che risale dal pozzo torbido della follia. È favola nera e tragedia bianca, è poesia e prosa; ha una struttura diaristica, ma si converte anche in registrazioni per delinarsi sempre e comunque come una interminabile lettera d’amore a un destinatario che, tra i tanti volti, possiede anche quello bifronte della stessa protagonista: “C’è qualcuno in una stanza, qualcuno che scrive, chi scrive sono io, scrivo una lettera a qualcuno, un diario a qualcosa, una lettera che è un diario” (*ibid.*: 73).

Chi legge, sin dalle prime pagine avverte di trovarsi in una “roccaforte”, secondo la definizione di Enrico Remmert (2009) e di essere chiamato a rincorrere il Senso, nonostante sembri chiaro il tema, cioè il racconto della malattia mentale e della vita che Gioia, la protagonista, conduce all’interno dell’Ospedale Psichiatrico Giudiziario. Carrino è scrittore avvertito e, per con-

¹ D’ora in avanti i corsivi, all’interno dei passi citati, appartengono sempre al testo.

sentire che il lettore si senta a proprio agio, specie dopo *Acqua storta*, il finanche troppo accattivante romanzo precedente, sembra offrirgli immediatamente il percorso narrativo della follia da cui è assediata la protagonista. Nel dipanarsi dei giorni invece il significato si polisemizza e si stratifica lungo il racconto attraverso tragitti impervi sapientemente costruiti dall'autore, mediante diversi e funzionali accorgimenti linguistici e strutturali, attraverso un uso estremamente consapevole del laboratorio retorico, tramite il ricorso a felici espedienti grammaticali e narrativi volti ad ambiguare il discorso e la sua interpretazione, e infine anche grazie a un'accorta commistione di generi letterari. *Pozzoromolo* infatti è un romanzo, ma è anche poesia; è un racconto, ma è anche una lunga lettera; è appunto diaristico, ma anche *recording*. È grafema che, come un bulino, incide, ferisce e crea artisticamente ed è voce narrante, monologante e accusatoria che, riemergente dal pozzo, rompe il silenzio dell'"inferno bianco" per farsi lunga carezza, richiesta d'amore e riconciliazione.

Rincorrere il Senso nei meandri insidiosi di questo pozzo abitato da ombre vaganti nell'assenza, esige che il lettore, con attenzione e cautela, accompagni la scrittura nel suo precipitare nel fondo, nel suo dis-trarsi e divagare apparente nei bui cunicoli della discesa infernale, per evitare frettolose ermeneutiche di facile uso e consumo. *Pozzoromolo* non si può leggere tutto d'un fiato, come *Acqua storta*, in quanto non si tratta *sic et simpliciter* di seguire lo sviluppo di una storia, di un *récit*, ma al lettore viene tacitamente richiesto di spingersi oltre e di sprofondare negli abissi e tra le pieghe sanguinanti di un'anima. È qui che sono nascoste le chiavi d'interpretazione di un mondo in cui addentrarsi con rispetto, per poter partecipare al rito iniziatico e purificatore che viene rappresentato dalla scrittura con grande, impietosa serietà intellettuale e con partecipe, laica *pietas* umana.

2. IL TITOLO: 'POZZOROMOLO' E IL RICHIAMO DEL ΔΑΙΜΩΝ

Lo stesso titolo, di cui peraltro viene spiegata la derivazione da una sorta di leggenda popolare riportata in data "56 maggio", leggenda che Gioia ricorda raccontata dalla nonna, genera una serie di ipotesi interpretative proprio a partire dal "cunto":

Sotto le fondamenta della vecchia casa, la casa dove sei stato concepito, c'è un pozzo che chiamano Pozzoromolo. Nel pozzo c'è il diavolo. Il diavolo custodisce un tesoro immenso. Molti uomini tentano di prendere il tesoro, scendono giù, sul fondo, si perdono nei mille cunicoli, non risalgono più. Nessuno è riuscito mai, nessuno mai ha preso il tesoro. Uno solo, uno soltanto è tornato. Il prezzo che ha pagato, il prezzo del ritorno, è stata la follia.

Sotto le fondamenta della vecchia casa, la casa dove sei stato concepito, c'è un pozzo che purifica ogni malore. Nel pozzo c'è un diavolo con le ali dell'angelo custode. Il diavolo custodisce un ricordo immenso che non vuoi ricordare. Nessuno è riuscito mai, nessuno mai ha preso quel tesoro da custodire. Uno solo, uno soltanto è tornato. Uno soltanto si è calato senza una luce, ad occhi chiusi ha trovato il suo desiderio avverato ma, il prezzo che ha pagato, il prezzo che hai pagato per tornare, è stato averlo dimenticato. (Carrino 2009: 126)

Come si può notare, la leggenda è ripetuta due volte e presenta varianti significative nelle due versioni. Nella prima, il fondo del pozzo, di quel pozzo che chiama da sotto le fondamenta della casa in cui è nata Gioia, sarebbe abitato da un non meglio precisato demone, il diavolo per antonomasia, che custodirebbe un tesoro immenso, la cui conquista si paga con la follia, come sarebbe avvenuto nel caso dell'unico essere umano che si sarebbe spinto nelle sue profondità per catturare il tesoro. Nella seconda versione, invece, al pozzo viene attribuita una funzione lustrale e catartica e sarebbe abitato da un diavolo angelicato dalle fattezze luciferine, quindi da un demone ben individuabile. Quest'ultimo custodirebbe non più un generico tesoro immenso, ma un ricordo altrettanto smisurato che Gioia si rifiuterebbe di ricordare, un propiano "oggetto magico" che successivamente si trasforma in quel "desiderio avverato" di cui si sarebbe appropriato il "tu", la protagonista, per dimenticarlo tuttavia una volta compiuta la risalita e tornata dantesicamente a rivedere la luce. Nel secondo "cunto" Gioia è investita del ruolo ben preciso dell'Eroe, di colui che, unico, "si è calato senza una luce, ad occhi chiusi" giù nel pozzo per strappare a Lucifero il suo tesoro, quel ricordo immenso, quel desiderio avverato, ma dimenticato una volta compiuta la risalita orfica.

Chi sarebbe dunque questo diavolo detentore del tesoro che dannava e che salva? L'inconscio? La scrittura? Il *δαίμων* creatore e distruttore? E in cosa consisterebbe il tesoro da lui custodito? Nella prima versione l'"oggetto magico" da conquistare sembrerebbe la verità, quella verità che balugina dal fondo e la cui conoscenza spinge l'uomo, l'Ulisside, a compiere la discesa iniziatica, anche a costo di pagarla con la morte o con la follia. Nella seconda il demone assume invece le fattezze di Lucifero, dell'angelo portatore di luce e il tesoro da lui custodito sembra assumere i connotati dell'infanzia, di quel periodo che Gioia non vuole, non può ricordare, in quanto è proprio la dimenticanza del desiderio avverato a costituire la pena per aver osato violare i confini del Paese magico, di quell'infanzia che urla e impreca d'amore dai cunicoli di *Pozzoromolo*. In entrambe le versioni della leggenda un'unica persona ha osato sfidare l'oscurità della discesa infernale e questa persona, nella trasposizione narrativa, assume su di sé anche il ruolo del demone custode del tesoro:

Sono io il demone potente del pozzo. Nascosto sotto le coperte, dentro al letto, io sono l'uno soltanto [...] È probabile, anzi è una cosa certa, che io non sia nel-

la mia stanza ma sul fondo del pozzo a custodire il mio tesoro. Sono io il demone a guardia del mio ricordo perché, nonna mia, ho deciso che devo restare là sotto. Fa un poco freddo ma è meglio che stare quassù dove mi domandano tante cose che io non so rispondere, non so trovare le parole e mi metto con la faccia al muro [...] Ma sì che è vero, sono io l'unico che è risalito, me lo ricordo, non è che mi sono dimenticato. È solo che, solo che sono impazzito per salvarmi. (*ibid.*: 127)

Il flusso scomposto delle parole scende come colata lavica a incidere lo sdoppiamento della persona e lo straniamento spaziale: l'“io” anfibio ora afferma di essere “dentro al letto”, ora si rappresenta “sul fondo del pozzo”, demone “a guardia” del proprio inviolabile ricordo. E anche se ha deciso di rimanere negli abissi, successivamente si colloca “quassù”, marcando la dicotomia “giù/su” e privilegiando la mota infernale a quelle domande che, oltre il buio, esigono risposte per lui impossibili. Nell'andirivieni della scrittura tra la notte dell'inconscio e i lampeggiamenti della realtà, un ulteriore rovesciamento: il soggetto dichiara di essere risalito e, soprattutto, di ricordare, trasgredendo gli imperativi della leggenda popolare, che invece vengono rispettati nella professione di follia, prezzo pagato per la salvezza.

A metà del romanzo al lettore viene dunque consegnata una possibile chiave d'interpretazione del titolo che, guarda caso, rimanda anche al secondo nome dell'autore, ma non alla protagonista, evidenziando dunque l'inclinazione fortemente autobiografica del racconto, tentazione aggirata dalla scelta del nome, Gioia, che se per ipotesi fosse stato il nome dell'autore declinato al femminile avrebbe immediatamente collocato il romanzo all'interno del genere autobiografico, come ben sappiamo dalle indicazioni di Lejeune (1986), acuto iniziatore degli studi sulla scrittura del Sé.

3. GIOIA, SPECCHIO DEFORMATO DEL TRASCORRERE

Gioia, nome proprio che inizialmente si recepisce passivamente senza coglierne l'ambiguità sessuale, nel corso della narrazione e della lettura si carica di valenze polisemiche, che indirizzano verso l'attesa di sempre nuove sorprese e rovesciamenti. Gioia, nome lapidato dall'irrisione tragica del proprio destino, si presenta in data “34 gennaio”, data assente da qualsiasi calendario, ma funzionale a manifestare l'azzeramento del tempo o l'anomalia di un tempo psichico riscritto secondo il ritmo di lancette immaginarie che si muovono dentro un quadrante squisitamente simbolico: “Io sono Gioia. Perché io porto felicità. Io sono l'amore. Io sono l'amore che prende un autobus, cioè io prendo l'autobus davanti alla scuola e sono l'amore, l'autobus che mi porta alla stazione di Napoli” (*ibid.*: 27).

Gioia, l'apportatrice di felicità, assume su di sé la polivalenza drammatica della protagonista dagli afasici anatemi; Gioia, l'amore, un amore che si disegna in fuga, tra ammissioni di colpa, professioni d'innocenza e caparbie denegazioni. Splendido è l'autoritratto che la protagonista traccia del suo 'trascorrere', del suo diventare altro nello spazio e nel tempo:

Non sono così complicata. Io sono semplice, tanto semplice da sembrare una tragedia del poco. Io trascorro. Dalla finestra della mia stanza passano i fiori, le primavere, i frutti che l'autunno vedrà marcire. Poi di nuovo l'inverno. Poi una primavera ancora. Ho perduto la mia vocazione a essere felice, il mio giro di stagioni. Essere felice è la capacità di riuscire a soffrire un po' di più. Tutti hanno sempre la certezza di riconoscere la sofferenza e il dolore, mai la Gioia. Nemmeno tu Mario, mi hai riconosciuto. (*ibid.*: 49)

Il nome proprio finisce per farsi sostantivo e reificarsi in un oggetto (la Gioia, rappresentata con l'iniziale maiuscola per non tradire l'ambivalenza del personaggio), che nel non riconoscimento da parte dell'altro perde la sua valenza umana, fino a rimanere spogliato della sua stessa identità, mentre l'"io" assiste passivamente allo srotolarsi del tempo nel corso dell'avvicendamento stagionale. Del resto, a Gioia non sembra consentito avere alternative:

Se tu fai tu, se tu fai quello che sei, quello che ti senti, quello che la testa ti dice, allora diventi troppo [...] Se tu sei troppo allora ti mettono nel letto legata, piena di mostri nelle vene, piena di calma seduta nelle vene, piena di niente nelle braccia, nel corpo, nelle gambe [...] non ti riconosci più nemmeno la faccia quando la guardi allo specchio del bagno. (*ibid.*: 52)

Nella pendolarità continua tra il 'poco' e il 'troppo', tra la mancanza e l'eccesso, che scandisce le giornate all'interno dell'OPG e lo stesso andamento del romanzo, Gioia a volte perde la sua stessa identità piagata. Contemporaneamente anche il linguaggio si fa sofferto e la sintassi risulta stratonata a sangue dall'alternarsi funzionale di registri linguistici diversi, ma idonei a tradurre quell'anatema alla vita che grida dal fondo del pozzo e si scrive sulla pagina ora a chiare lettere, ora in brivido taciuto, ora in supina accettazione ora in ribellione rabbiosa:

A volte penso che io non dovevo nascere, non dovevo venire al mondo. A volte penso che il dottore abbia ragione, che sono tutta un errore. Altre volte, invece, mi sale una rabbia che mi fa tremare i polsi, avrei solo voglia di alzarmi, dargli uno schiaffo, uscire dalla stanza senza salutarlo, andarmene via, oltre il muro. (*ibid.*: 53)

Gioia non manca di compiere il suo tentativo di spaziare lo sguardo oltre la siepe della malattia mentale, oltre lo spazio recintato dell'OPG e, quando ciò avviene, in fondo all'orizzonte balugina il suo calvario di amore mancato,

ignorato, negato, vilipeso. Tornano a profilarsi le figure amate e contemporaneamente odiate dei suoi genitori, insieme alla ragnatela di rapporti, parentali e non, registi invisibili delle sue colpe e della sua tragica innocenza di agnello sacrificale: “[...] guardo lontano oltre il muro di cinta, allungo il collo per guardare oltre il muro e mi viene una malinconia che vorrei cavare fuori dal petto a mani nude e so che è passata, tutto a un tratto, tutto a un tratto so che la mia vita se n’è andata” (*ibid.*: 74).

L’ansia conoscitiva che spinge la poesia di Eugenio Montale a varcare l’*hortus conclusus* dei recinti precostituiti si coniuga qui con un violento sentimento di malinconia, mentre la ripetizione viene messa in campo dalla scrittura a marcare lo scacco, l’ineluttabilità di un destino tutto racchiuso in quel nome proprio, Gioia, che irride blasfemo dallo specchio di un’identità scissa e maledetta. Protagonista della propria “tragedia del poco”, a fasi alterne, Gioia si perde e si ritrova nel nontempo del suo solo apparente sragionare intermittente. Quando le accade di ritrovare le tracce del Sé affidate dalla scrittura al computer, viene colta da una sorta di delirio narcissico (“Sono brava. Sono una grande scrittrice, una poetessa. Sono sprecata per il mondo. Indispensabile”; *ibid.*: 68), da uno stato di autoesaltazione onnipotente che le conferiscono doti quasi demiurgiche, mentre la narrazione sembra sospendersi in un’acuta riflessione metalinguistica:

Sono io il rito, io sono tutta la premura che ci ho messo per definire la liturgia della mia memoria. Sono io l’omicidio delle dita, la cinematica del mio delitto, la marionetta dei miei fili, sono io la cerimonia di qualsiasi intento, tutta quanta la bellezza di questo lamento sottovoce e stampato, detto, scritto a mano. (*ibid.*: 97)

Gioia è dunque il rito di *TempoSanto*, qui materiato in un nome, in un corpo, in azioni che rappresentano drammaticamente, in altri termini e secondo tragitti diversi, ma simili, “questa atroce offesa che è la vita” (Carrino 2006: 84). In continua oscillazione tra mancanza ed eccesso, tra un cieco delirio narcissico e una disistima che arriva a sconfinare nel castigo dell’autoannullamento, Gioia non è dunque soltanto l’officiante di questa cruenta cerimonia mneseo-narrativa che la vede anche vittima sacrificale, ma si fa rito stesso, “cerimonia di qualsiasi intento”, regista e attore del “lamento sottovoce” proiettato sul sudario della pagina bianca. Attraverso una proliferazione linguistica che ricorda certe luminose realizzazioni campaniane, senza tuttavia raggiungere – se non raramente – l’asemanticità tipica di alcuni passaggi linguistici dei *Canti orfici* (Ferri 1985), le parole precipitano rimbaudianamente nei gironi infernali della memoria-pozzo ed è creativa vertigine del Senso. Quindi, purificate, esse risalgono alla superficie e consegnano al computer la lucida consapevolezza conquistata lungo quel cammino di coscienza e conoscenza

che è la discesa negli anfratti del pozzo e nello specchio della scrittura, quella stessa regione infernale abitata dai cinque demoni di *Tempo Santo*.

Il lettore si fa strada nell'“inferno bianco” della rappresentazione e in questo spazio labirintico si ritrova insieme alle tante ombre che lo abitano, fino ad esserne coinvolto emozionalmente e a partecipare al coro tragico che si leva dal romanzo. Un popolo di fantasmi, dagli atteggiamenti e dai comportamenti ora materici al limite di un realismo esasperato, ora scorporati e deformati dal ricordo e dalla follia, si affolla lungo i gironi della narrazione diaristica. Il flusso linguistico, governato dall'anafora e dall'iterazione, scandisce la domanda che sale dai recessi della memoria fino a farsi, lungo il tragitto, urlo soffocato e bestemmia d'amore.

Il racconto si sviluppa nello specchio deformato di un'identità sessuale incerta, nel farsi e disfarsi di un ricordo guadagnato e composto a strappi, a brandelli, nel lungo pianto di un “c'era c'era”, che si fa poesia e imprecazione, buio e lampo accecante di saldatrice, mentre non smette di incidere col bulino il lamento dell'Assenza. La bellezza tragica della protagonista si proietta nello specchio infedele e deformante della scrittura per catturare la “verità” che la lastra rimanda, ma sono solo baluginii intermittenti a palesarne piccole schegge, a volte perfette al limite della maniacalità a volte informi, ora lucide ora torbide, tasselli che la stessa scrittura compone, scompone e ricompono di continuo nel tentativo di compattarle nel *puzzle* del suo desiderio.

Sul letto di contenzione della pagina bianca il grido, estrapolato dall'inferno delle stelle fredde, si scioglie in parole intirizzite di rabbia, una rabbia che implora amore. Nel contempo la scrittura, demone infernale, vive e rappresenta la morte luciferina, orfica portatrice di luce, affidandosi alla narrazione di una semprestoria. Essa affonda le sue radici, il suo “c'era una volta”, nel pianto incontenibile, a volte pudico a volte urlato, dell'infanzia violata e tradita, che torna nel riproporsi immancabile della scena primaria. Tradotta in epifanie ed enunciati, prima timidi, poi via via sempre più chiaramente esplicitati, la profanazione dell'innocenza assume fattezze e connotati sempre più precisi e rappresenta come il *refrain* tragico del destino di Gioia: “C'era c'era zio Giggino con noi sempre quasi. C'era c'era zio Giggino. C'era c'era zio Giggino e tu non c'eri” (*ibid.*: 153).

La favola nera che riaffiora dai cunicoli bui del pozzo, mentre incide l'ingombrante presenza del profanatore, scrive anche l'assenza del padre, verso cui una costatazione irreversibile punta l'indice accusatore (“e tu non c'eri”). La memoria retrospettiva procede per affermazioni e negazioni, accompagnata e scandita dal ritmo psicotico del linguaggio che dà corpo alla narrazione. L'alternanza dei registri linguistici, la ricca commistione lessicale, quella sintassi ora deformata ora limpida e scorrevole, ripropongono la lacerazione della lingua, una devastazione che traduce in maniera esemplare l'inferno di

Gioia, un Averno in cui, insieme al gran fiume di sangue, corrono anche il ricordo struggente, la dolcezza pudica e sommessa di certi momenti. Quasi a compensare “le cose brutte”, ecco infatti l’abbraccio della nonna, il farsi largo sotterico di tanti *petits riens* di montaliana memoria, il cui profumo riemerge dal passato a disegnare una scheggia di serenità all’interno del mosaico di orrore sapientemente composto dalla narrazione:

Le cose brutte, brutte assai, come la notte il terremoto la morte, vogliono un abbraccio forte per andarsene lontano. La masseria, i filari di fave e di piselli, le prugne nel secchio bionde come la pelle, le caramelle di zucchero colato e una carezza mai più dimenticata.

La nonna nell’aia di marzo a orlare, ricamare sempre lo stesso centrino, aspettando l’inizio delle fatiche. Le dolcezze, i biscotti di Pasqua fatti tutti insieme. Tutto il calore di maggio, con i compagni sulla loggia, a sfidare i tremori delle oscurità e a guardare le stelle. E negli occhi scuri di tutti noi bambini ci restavano le stelle così lontane, i pianeti che sognavamo di visitare, gli alieni che sognavamo di incontrare. I falò con le sarcine ammassate nell’aia, i falò di sant’Antonio nelle notti tenere di giugno, le stranezze delle civette a luglio, il nido ad agosto delle vespe sul vetro della finestra in camera da letto, il sabato con le attese di padre, le domeniche del coniglio a testa in giù, appeso per le zampe. (*ibid.*: 122)

Nel ricordo di Gioia il tempo azzurro dell’infanzia è marcato da sineddocchi inscenati a rappresentare giugno, luglio, agosto, i sabati e le domeniche: un tempo rigorosamente scandito da piccoli rituali domestici, da passatempi infantili e dalle ineludibili esigenze della natura e dei lavori rurali. Si tratta di schegge memoriali che, composte di luci (i falò), di suoni (le civette, le vespe), di emozioni (l’attesa, il coniglio ammazzato), parlano una lingua fanciulla, una lingua su cui opera la censura là dove omette di usare il possessivo quando viene citato il padre (“le attese di padre”). Questa lingua del ricordo procede per libere associazioni e materia una eloquente anafora letteraria (il celeberrimo nido pascoliano del *X agosto*), che si coniuga con le presenze e i ritmi della natura (“il nido ad agosto delle vespe”). Spesso tra le righe non mancano di accendersi le scintille dell’elettrodo della saldatrice presso cui, nel presente storico mummificato della memoria, lavora il grande Assente, quel padre la cui disperata evocazione pervade l’intero romanzo, a tratti venata di brividi di paura, a tratti vibrante di una nostalgia senza nome.

4. 10 AGOSTO, ANAFORA ED EMBLEMA DELLA PERDITA

A questa data l’andamento diaristico, veloce, della narrazione subisce una sorta di pausa che dilata iperbolicamente il tempo, quel nontempo che in

precedenza imbizarrisce la datazione e che invece in certi casi si fa estremamente puntuale per rispecchiare fedelmente il calendario e i suoi imperativi. Tuttavia il giorno, anzi la notte di San Lorenzo si concretizza sulla pagina ben prima di quanto si preveda, in quanto nella improbabile data del “41 febbraio” la caduta inaspettata o soltanto immaginata delle stelle cadenti già inscena colui che le celebrò luminosamente in versi, Giovanni Pascoli. Il richiamo intertestuale, sebbene si avvalga anche di una sotterranea eco carducciana, elegge il poeta di San Mauro, presenza costante lungo il romanzo, a Modello lessicale privilegiato di questa scrittura: “Ho la notte di San Lorenzo nel palmo della mano [...] Ho un pianto di stelle nel mio cuore antico che nessuno conosce [...]”. (*ibid.*: 64-5)

Il 10 agosto occupa ben 41 pagine, uno spazio enorme che tradisce la valenza simbolica attribuita a questo giorno dal noto rimando intertestuale. Emblema di un assassinio rimasto impunito, di una Perdita che gronda sangue non solo nei versi delle *Myricae*, ma in larga parte della produzione pascoliana, anafora della cicatrice immedicabile causata dal maledetto sparo senza volto, rammarico senza voce della vendetta incompiuta, il giorno di San Lorenzo colloca la scrittura di Gioia all’interno di un raffinato ordito costituito da incredibili affinità metaforiche con il celebre richiamo letterario. Del resto, Giovanni Pascoli è autore caro alla scrittura di Carrino, che già in *Tempo Santo* (Carrino 2006: 24) inscena nei suoi versi il tenero diminutivo “Zvani”, proveniente da *La voce dei Canti di Castelvecchio*.

Anche il padre di Gioia è stato vittima di una sorta di sparo, di un assassinio, cioè del tradimento da parte della moglie. Questo padre è stato ammazzato, ovvero tradito, mentre era intento a lavorare per la sua famiglia, proprio come la rondine pascoliana che, quando “cadde tra spini”, “aveva nel becco un insetto: / la cena de’ suoi rondinini”. Anche questo genitore senza nome vive solo nella distanza incolmabile dell’abbandono e Gioia, come il Modello di riferimento, ne piange ininterrottamente la lontananza e soffre con lui del tradimento, dei tradimenti subiti. La protagonista ne patisce a tal punto da arrivare perfino a uccidere Vittorio, l’amante della madre che ha preso il posto del precedente, di quel Saverio da lei scelto come padre putativo. Non è chiaro se l’assassinio sia stato realmente compiuto dalla protagonista o si tratti soltanto di un desiderio avverato nel sogno della pagina scritta, ma non importa. Si tratta di una verità linguistica, in quanto il crimine viene confessato, sia pure in stato allucinatorio, e consegnato alla scrittura.

L’ombra di Giovanni Pascoli, affidata lungo il romanzo a una sapiente disseminazione dei diminutivi, a una lingua fanciulla spesso eco di filastrocche infantili, di canzoncine, di spot pubblicitari, qui si fa maestosa nella sua riconoscibilità, grazie a questa data e grazie a quel gran “pianto” di stelle che “nel concavo cielo sfavilla”. Un flash accende di colpa la scrittura e nello scenario

stellare si staglia la figura del padre, riproposto come giustiziere impietoso e violento dei piccoli e grandi delitti di cui si incolpa e si discolpa Gioia: “Sul davanzale, seduta, ci sono sbarre alla finestra della mia stanza. Mario e zio Giggino, uno di fianco all’altro. Papà mi viene incontro, mi afferra per le braccia. Vuole picchiarmi. Lo lascio fare e guardo le stelle che cadono”. (*ibid.*: 215)

Oltre alla sensazione di mancanza causata dall’assenza, oltre all’emozione della perdita, che spesso si manifesta in un sofferto *j’accuse*, è la paura il sentimento che più frequentemente la protagonista associa alla persona del genitore. Il racconto delle varie trasgressioni compiute o soltanto immaginate è talmente convincente da rendere verosimile il comportamento censorio del padre, le punizioni fisiche da lui messe in atto e quindi la conseguente condizione di terrore di Gioia. Si tratta di uno stato così invasivo da finire per assediare la protagonista che, in cerca di un’identità, non esita a riconoscersi in tale spavento totalizzante: “La notte è la paura di bambino sopravvissuta alla crescita. Solo al mattino si ritorna grandi, solo al mattino l’oscurità della notte appena passata non ci spaventa più. Ma non è vero. Io sono sempre spavento, sempre paura, sempre io tremo tutto quanto il buio che nascondo sotto le lenzuola”. (*ibid.*: 222)

Il terrore che schiaccia Gioia fino a possederla completamente ha radici antiche, che hanno trovato un *humus* fertile nell’abbandono subito, nella successiva condizione di mancanza, nella conseguente sensazione di bisogno e infine nel sentimento di colpa. Tutta la vita piagata della protagonista torna a proiettarsi impietosamente nel processo di identificazione con la paura, come si legge poco dopo:

Sono terrorizzata. Sono paura. Sono morta sotto il capanno degli attrezzi, sono morta sotto il telaio di tabacco, sono morta e arrabbiata da sola con la mamma, sono morta nella masseria dei nonni, morta nei filari di tabacco, morta sulla via della Pisana, morta sotto la quercia, morta con l’ago sulla mano, sono morta con il corpetto di Gianna, sono morta nella sala tempo libero, sono morta nel bagno con Luca, sono morta di paura in questa stanza, sono morta morta. Morta. (*ibid.*: 223-4)

Il periodo trascorso alla masseria dei nonni non riporta dunque soltanto il profumo della nostalgia, il ricordo del calore affettivo emanato dalle due figure sostitutive, di cui si è parlato poc’anzi, ma torna a disegnare anche la violenza di cui Gioia è stata vittima in quei luoghi. Così, insieme allo zio Giggino, una folla di ombre spesso minacciose risalgono dal pozzo e dà corpo alla paura, che s’impasta di colpa e di incubi terrificanti: il piccolo Luca annegato nella vasca da bagno, forse per mano proprio della sorella, Mario e la sua morte altrettanto aperta a soluzioni interpretative, la messa in vendita coatta del proprio corpo “sulla via della Pisana”. Anche le stesse vite finiscono per confondersi: quel-

la vissuta ai margini dell'amore fuori dell'OPG e l'altra che sta trascorrendo all'interno dell'ospedale, tra fogli di diario affidati al pc e subdole, tiranniche terapie psichiatriche. Né il tempo né lo spazio hanno più un volto nel grembo della paura: vittime e carnefici si alternano, vorticosamente intercambiabili nel ricordo, mentre il terrore si traduce in una condizione mortale governata dal doppio. Doppia infatti non è solo l'identità psichica e sessuale della protagonista, ma ogni rappresentazione che la scrittura ci offre e perfino le fattezze emozionali di quei latitanti genitori, sulle cui presenze nel corso del romanzo vengono proiettati sentimenti antitetici. Dalla "germinazione infetta" dello sguardo di Mnemosine, dalla "camera ardente" dell'infanzia, dal passato torna una scheggia allucinata e sulla pagina si profila un certo Natale:

Al centro [della stanza, *n.d.r.*] mio padre, indossa un paio di guanti per non scottarsi le mani con le scintille zshzshzsh della sua saldatrice, incendierà la stanza e bruceremo tutti. Salda senza maschera protettiva, sorride alla mamma seduta sulla sedia a rotelle. La mamma gli manda un bacio, papà le porta un elettrodo scintillante lungo quanto un ago gigante, quanto un bengala. È Natale: siamo tutti fuori sul balcone e io canto *tu scendi dalle stelle*. La mamma si alza dalla sedia, vuole bucarmi le mani con l'ago di fuoco. Zio Giggino ai piedi del letto la ferma. Si sbottona i pantaloni. Vittorio è a terra, si protegge con le mani, io sono quella che non si ferma fino a quando Vittorio non si muove più. (*ibid.*: 222-3)

Il ricordo, che sempre in data 10 agosto la scrittura compone sulla pagina, ha il ritmo psicotico di un'allucinazione. Luigi Romolo Carrino, con sapienza narrativa, per inscenare colpe e delitti, punizioni e reati, ricorre proprio al giorno di Natale, festività che per antonomasia si vorrebbe dedicata alla celebrazione dell'amore. A fare da sfondo alla rappresentazione si avvertono il rumore della saldatrice, riprodotto non casualmente da un'onomatopea ("zshzshzsh"), figura retorica cara a Giovanni Pascoli e il candido *tu scendi dalle stelle*, intonato ossimoricamente dalla protagonista. Questi segni sonori causano uno stridore semantico, un brivido perturbante nel lettore, frustrato nelle sue attese e costretto a deporre le sue rassicuranti certezze relative a quella festività e alle anafore religiose ad essa connesse. Tali echi, apparentemente informi e innocenti, che risuonano da un tempo lapidato, pervadono il testo di una sensazione di inquietante familiarità, mentre la paura di Gioia non può non trasmettersi a chi legge. Il padre, collocato da L.R. Carrino con sapienza semiotica al centro della stanza, rischia di bruciare la valenza di tutti i presenti, quei fantasmi aggrovigliati in nodo d'angoscia che si levano come dannati infernali a suggerire la tragedia di un'esistenza. Nel contempo un "ago di fuoco" ripropone il castigo antico e delinea le figure genitoriali strette all'interno di uno stesso atteggiamento punitivo.

Paradossalmente è il profanatore, lo zio Giggino, a impedire alla madre di bucare le mani di Gioia, che pietrifica l'immagine del suo presunto salvatore nell'atto osceno di sbottonarsi i pantaloni. Alla figura paterna si sostituisce quindi quella di Vittorio, amante della madre, vittima sacrificata sull'altare dell'istituzione dal reato, presunto o reale, perpetrato dalla giovane. Tra il dire e il non dire, tra il sacro e il profano, tra sentimenti di colpa e violenze subite e/o perpetrate continua a snodarsi la narrazione, magistralmente tramata dall'Autore, che attribuisce alla stessa scrittura, allo stesso racconto, la pendolarità conflittuale che connota la protagonista.

Detriti memoriali e scorie emozionali risalgono dal pozzo, mentre sempre più velenoso, letale si fa il sapore dello zucchero filato: esso invischia mente e anima in un clima da thriller psicologico che pervade la lettura di orrore e pietà. E, come è proprio dell'atmosfera tragica, il lettore rimane imprigionato nel dire di Gioia, antitetico alla stregua della stessa protagonista, donna in corpo di uomo, vittima e carnefice insieme. Ora governato da una lucida attenzione formale che arriva a inclinare alla poesia, ora smozzicato da un fluire sintattico singhiozzante, stratonato dall'incertezza e dalle ripetizioni, il racconto in data 10 agosto non riesce a liberarsi da quel nodo che lo imprigiona alla figura paterna e ai vari fantasmi vagolanti nel fondo melmoso del pozzo sacro. E, com'è tipico di ogni rito purificatore, la cerimonia che vede Gioia officiante e vittima sacrificale dello stesso rito linguistico raggiunge la sua celebrazione più alta, il suo compimento, nell'esito catartico, nell'assoluzione di quel padre censore tanto cercato e tanto disperatamente amato.

5. PADRE E MADRE, SINEDDOCHI INTERMITTENTI DELLA FASCINAZIONE

Inadeguato, questo padre percorre tutto il romanzo con il suo non-esserci, spesso affidato alla sineddoche della saldatrice e dei suoi bagliori, che sembrano riprodurre le intermittenze del ricordo, il va e vieni che caratterizza la sua presenza all'interno della vita di Gioia e nel labirinto di quell'"inferno bianco" dove la protagonista è stata internata:

Questo è il luogo della gente pericolosa per sé e per gli altri e so bene dove sto. Questo è il vuoto della mia memoria. Questo è il luogo dove vivo con un vuoto nella mia memoria e anche questo lo so. Questo è l'ospedale psichiatrico giudiziario, la mia casa, la casa di cura per criminali malati di mente, questo è il posto dove risiedono i prosciolti che hanno commesso un reato e non sapevano di commetterlo quando lo hanno commesso: so anche questo. (*ibid.*: 14)

La ripetizione del deittico spaziale che insiste ad anafora (“Questo”) sembra non tanto essere indirizzata al lettore per precisargli l’ambientazione del racconto, quanto piuttosto voler offrire alla stessa Gioia la motivazione della sua permanenza in quel luogo, uno spazio che si scrive come “vuoto” memoriale da riempire, come pozzo della dimenticanza da cui piano piano, a fatica, si levano delle ombre. Una di queste è appunto il padre:

Un po’ alla volta sono riuscita a mettere in fila le facce dei miei parenti, conoscenti, mio fratello Luca. Di mia madre no, non riesco a ricordarne il viso, perché la sua ombra ha il volto scuro, non si mostra mai interamente. Di mio padre non ricordo il nome, quando penso a mio padre mi viene in mente una scena precisa, forse due, qualche sprazzo, niente di più. Lui di solito sta con la saldatrice e con i suoi elettrodi, sorride dietro una mascherina nera, gli serve per proteggerli gli occhi dalle scintille. (*ibid.*: 42)

E successivamente, in data 17 febbraio, dalla notte tornano a germinare entrambe le figure genitoriali, partorite dal grembo del buio. Anche l’epifania materna si concretizza sulla pagina attraverso delle sineddochi, parti di un tutto che l’io narrante mai riuscirà a catturare nella sua interezza:

Una caviglia, una gamba, un vestito a fiori gialli: mia madre s’è seduta sulla sedia a rotelle. È tornata da un tempo lontanissimo, torna ogni volta [...] Siete voi? Lo so che siete voi, non potete mentirmi. Sono qui da tanto tempo, so riconoscervi. Mi accado da tanto tempo [...] io mi allontano e mi avvicino a tutta la verità che noi siamo, che voi siete. Siete voi, lo so che siete, lo so. Sono qui, da tanto tempo inchiodata su una sedia a rotelle, mi splendo e mi specchio [...] Non fate male a me, nella luce sulla parete, nelle scintille dell’elettrodo, nell’angolo dello zucchero filato, nella sigaretta spenta sulla faccia, non fate male a me. (*ibid.*: 54)

Nell’oscurità si scoliscono alcuni segni importanti di questa madre troppo interessata a se stessa e poco incline a esercitare il ruolo di genitrice. Ciononostante Gioia si rispecchia in lei e, a tal punto, da rappresentarsi anche lei seduta, anzi “inchiodata” su una sedia a rotelle, così come l’occhio della sua immaginazione compone l’icona della madre, quasi a volerla fermare e fissare in una posizione stabile da cui le possa risultare impossibile fuggire. Altre sineddochi (le scintille dell’elettrodo, la sigaretta) provvedono a disegnare il padre, mentre tutte queste schegge memoriali, che si susseguono in maniera commatica per accumulazione, riportano in superficie un’unica verità incontrovertibile associata alle figure genitoriali: il violento sentimento di paura.

Figure privilegiate dell’assenza e dell’intermittenza, i genitori sono i protagonisti principali del racconto che si srotola a partire dal “c’era c’era”. Questo *incipit* favolistico, deludendo le aspettative del lettore e gli imperativi del genere letterario di appartenenza, prelude a una sorta di fiaba rovesciata, in

quanto concretizza il riaccendersi per lampi memoriali del dramma privato e familiare di Gioia: “C’era c’era, c’eri tu e papà nella fabbrica di mattoni tutto il giorno, c’era papà la sera con le bibite e gli schiocchi [...] C’era c’era papà la sera con le bibite e il popcorn nel cinema sotto casa” (*ibid.*: 80). E ancora: “C’era c’era, ora mi ricordo che c’era, uno spazio grande la domenica pomeriggio pieno di cacca di piccioni, c’era c’era pure i piccioni [...] Perché c’era c’era pure c’era qui un fratellino, ma c’era solo per poco. C’era c’era, tu che tutti i giorni vai via [...]”. (*ibid.*: 87)

La sintassi improbabile, ferita a sangue da irrispettose concordanze, traduce un flusso linguistico ossessivo, psicotico, tutto rappreso intorno al reiterato imperfetto indicativo, un passato che si fa raggelato presente storico per quel che concerne la distanza dei genitori, il loro indifferente non-esserci. Il presente, del resto, è l’unico tempo che Gioia si può permettere, come lei stessa dice non senza aggressività al dottor Mancuso, riflesso deformato di quel suo padre senza nome. Parimenti, anche la genitrice, il cui viso rimane sprofondato nel pozzo, trova una sorta di sostituta in Anna, soprattutto nelle funzioni di sorveglianza e di cura attente da lei esercitate con partecipazione.

Lungo tutto il romanzo la scrittura muove a scolpire sulla pagina la genitrice, a bloccarne i movimenti per conferirle quell’auspicata, sacra fissità di dipinto (“Ferma, come in un dipinto, ferma come una Madonna”; *ibid.*: 267), che ne restituirebbe a Gioia la presenza e l’assolverebbe dalla colpa del desiderio incestuoso, che viene espresso senza remore quando il percorso iniziatico sta per giungere a conclusione, quando a parlare dal e sul nastro è la parte maschile della protagonista:

Legato al letto [...] la luce proviene dall’alto come un’annunciazione per accendere la nascita delle nostre azioni. E a vedermi entrare, a vedermi entrare così spaurito, innamorato di te perdutamente, con l’ansia nel corpo che pronuncia tutta la volontà e il desiderio di farmi amare da te, mi commuove. (*ibid.*: 266)

Questo amore impossibile, sussurrato quando il rito sta volgendo a compimento, incide sulla pagina il tabù, così l’orfana sceglie la quercia e la sua voce pacificatrice per farne emblema sostitutivo di protezione costante, mito cui indirizzare senza pudori la sua antica richiesta proibita sublimata in poesia, braccia entro cui riparare ogni inferno, desiderio e/o colpa:

Voglio il tuo profumo, dammi tutto il tuo sapore e dammi la luce che ti fa i raggi lucenti [...] Le tue radici sono nella terra, ogni momento dell’anno [...] A febbraio ti amo di più, quando mi fai la prima carezza della vita nuova che stai per generare, a febbraio io sento la tua voce che mi calma tutti i pensieri, la nascita di ogni tua foglia mi abbraccia i pensieri. (*ibid.*: 46)

Profumo, sapore, luce, si fanno quindi segni sinestetici di un sentimento dalle increspature incestuose, perciò tabuizzato – come accade nella migliore tradizione letteraria –, che tuttavia viene reclamato a chiare lettere. E sono proprio questi emblemi della fascinazione proibita a comporre la figurazione incorporea, dunque pura e consentita, di questa madre dal rigoglio arboreo, che nel gioco della scrittura si fa “quercia nel petto” (*ibid.*: 92). Il padre manca di un corrispettivo altrettanto inamovibile e neutro e viene invece evocato nel grido senza risposta che percorre sotterraneamente l’intera narrazione, per farsi implorazione manifesta nel REC 3 (“Papà? Papà dove sei?; *ibid.*: 233) o impietosa accusa senza veli:

Non capisci, non puoi, non sei in grado di comprendere le mie parole, sono parole troppo complicate per te, capisci solo il dialetto, capisci solo quando mi faccio piccolo. Torna a scintillare la tua indifferenza, torna a proteggerti dietro la tua maschera, torna a sistemare il tuo tempo ai piedi del mio letto, torna a saldare al buio tutte le braccia che non mi hai aperto. (*ibid.*: 258)

Grazie al miracolo compiuto dalla scrittura e alle prove superate lungo la discesa negli anfratti tentacolari del pozzo, a questo *j'accuse* fa seguito più avanti la professione d’amore, un amore che, anch’esso dalle caratteristiche non solo filiali, ma ibridamente incestuose, parla la lingua violenta della dannazione:

[...] se ti dico che mi manchi tanto adesso che hai un nuovo figlio maschio tu a me non mi credi [...] se ti dico che voglio fare l’amore con te a me non mi credi [...] Mi uccidi, papà non te ne accorgi ma così uccidi, mi stai facendo tutti punti di sutura dentro la testa e io sono ancora piccolo, sono un adesso che capisce tutto il bene che ti voglio [...]. (*ibid.*: 260-1)

Il romanzo può essere letto dunque anche come l’inferno della riconciliazione: una discesa orfica compiuta con il fiatone della disperazione per arrivare a trovare la verità, a riconoscere il bisogno, a confessare il reato e infine a guadagnare quell’assoluzione da ogni colpa, privata e collettiva, che costituisce il proppiano oggetto magico di cui la scrittura tende alla conquista lungo questa splendida professione di amore impossibile che è *Pozzoromolo*. Visitata dal *δαίμων* baluginante dal pozzo magico, Gioia ha finalmente trovato e inciso la sua verità in questi REC, che interrompono la scansione diaristica affidata a muti grafemi per consegnare alla voce delle ombre il canto del disordine. Un disordine che, impastato aristotelicamente di orrore e pietà, viene sublimato in letteratura grazie all’armonia della dissonanza, cifra di *Pozzoromolo* e della poesia che lo abita.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, R. (1975), *Il piacere del testo*, trad. it., Torino, Einaudi.
- Carrino, L. R. (2006), *TempoSanto. Liturgia della Memoria*, introd. di T. Ferri, Genova, Liberodiscrivere.
- Carrino, L. R. (2008), *Acqua storta*, Padova, Meridiano zero.
- Carrino, L. R. (2009), *Pozzoromolo*, Padova, Meridiano zero.
- Ferri, T. (1985), *Dino Campana. L'infinito del sogno*, prefaz. di N. Bonifazi, Roma, Bulzoni.
- Lejeune, Ph. (1986), *Il patto autobiografico*, trad. it., Bologna, Il Mulino.
- Remmert, E. (2009), "Una follia di Carrino. Le colpe di Gioia", *Tuttolibri de La Stampa* (sabato 21 novembre), IV.

ABSTRACT

Pozzoromolo is the second novel by the promising young writer Luigi Romolo Carrino. The novel, which has been shortlisted for the Premio Strega, is analyzed in this essay by applying linguistic-symbolical parameters. It is shown that these, already in the ambivalence of the protagonist, underline how language, characters, style, and narrative underlie the novel's structure. Starting with the title and the name of the first-person narrator, the novel's most important themes are analyzed. From the function of parental figures and a series of obvious intertextual echoes, one cannot but conclude that the main character's split personality, distorted by the nature of the writing, also finds expression in the novel's idiolectal solutions. It is in these that one can perceive the writer's stylistic acrobatics, the consistent fragmentation of the diaristic narrative, and the interesting linguistic blend, which is made up of irregular sentences, intertextual echoes of literary and popular sources, original formal results and lyrical representations.