

Monica FEKETE
(Universitatea Babeş-Bolyai,
Cluj-Napoca)

**Esempi di diversità etnica
e linguistica nei romanzi di Andrea
Camilleri e Giulio Angioni**

Abstract: (Examples of ethnic and linguistic diversity in the novels of Andrea Camilleri and Giulio Angioni) This contribution proposes to illustrate the linguistic and ethnic variety reflected in the novels of two contemporary authors, Andrea Camilleri and Giulio Angioni, distinguished representatives of two rich island cultures, Sicily and Sardinia. These are spatial locations traditionally destined to be crossroads, meeting points of languages, peoples and cultures. This mark is also preserved at various levels in the writing of the two authors, so that our choice focuses, on the one hand, on a Camilleri noir novel from Montalbano series in which the well-known multilingualism and exceptional linguistic invention of the Sicilian writer is reflected, and, on the other, on Angioni's latest novel, defined as a community novel, which reflects a plurality of voices, ergo of characters from various backgrounds who, under the threat of war and destruction, try to save themselves and rebuild their lives in a former leper colony.

Keywords: *diversity, multilingualism, storytelling, Camilleri, Angioni.*

Riassunto: Il contributo propone di illustrare la varietà linguistica ed etnica riflessa nei romanzi di due autori contemporanei, Andrea Camilleri e Giulio Angioni, insigni rappresentanti di due ricche culture isolate quali la Sicilia e la Sardegna. Si tratta di collocazioni spaziali destinate per tradizione a essere dei veri e propri crocevia, di punti di incontro di lingue, di popoli e di culture. Tale marchio si conserva a vario livello anche nella scrittura dei due autori, sicché la nostra scelta si incentra, da una parte, su un romanzo *noir* camilleriano della serie montalbaniana in cui si riflette il noto plurilinguismo e l'eccezionale invenzione linguistica dello scrittore siciliano, e, dall'altra, sull'ultimo romanzo di Angioni, definito romanzo comunitario, che rispecchia una pluralità di voci, ergo di personaggi di varia provenienza i quali, sotto la minaccia della guerra e della distruzione, provano a salvarsi e a rifarsi la vita in un ex lebbrosario.

Parole-chiave: *diversità, plurilinguismo, racconto, Camilleri, Angioni.*

Abbiamo scelto per l'illustrazione della diversità due scrittori contemporanei, Andrea Camilleri e Giulio Angioni, il primo molto conosciuto in Romania soprattutto grazie al successo mondiale della sua serie di libri *noir*, di cui alcuni tradotti in romeno, nonché della sua trasposizione televisiva, il secondo, invece, più noto negli ambienti accademici, nella cerchia degli italianisti e degli antropologi romeni, e meno a un pubblico più ampio, poiché, per ora, le sue opere letterarie non sono state tradotte. Ovviamente questa nostra scelta si vuole ragionata, poiché esistono numerosi elementi e aspetti che consentono l'accostamento dei due narratori, pure nella loro diversità o eterogeneità. *In primis*, i due autori appartengono a due grandi culture isolate, siciliana e sarda, nella cui storia si sono sedimentati lasciti e mescolanze di varie civiltà, nonché

a due importanti dialetti protagonisti anche sul piano letterario, aspetti che già di per sé sono espressioni di uno scarto dalla norma, quindi espressione di una diversità etnica e linguistica. Camilleri usa il dialetto siciliano nella creazione del suo “idioletto”, che diventa il marchio della sua scrittura, mentre Angioni¹ amalgama italiano e sardo in una forma particolare di italiano o, in casi rari, addirittura scrive in dialetto.

Un'altra ragione per cui non ci sembra avventato affiancare i due nomi è la loro posizione di scrittori di gialli e di romanzi storici. Ora se tutti conosciamo la saga del commissario Montalbano, forse vale la pena menzionare che Angioni, con Salvatore Mannuzzu, è considerato padre della “scuola sarda del giallo”, anche se lo scrittore affermava che “Quando mi sento definire un autore di gialli, mi sento un po’ diminuito” (Lippi 2015). Dall’inventario comune non dobbiamo di certo tralasciare la centralità dell’isola anche nelle loro opere, il loro universo referenziale restando preferenzialmente quello siciliano e sardo, e, non da ultimo elemento connettore, è da sottolineare il fantastico gusto per il raccontare storie intessute da una particolare propensione per l’oralità. La grande capacità affabulatoria di Camilleri si è sempre rivelata nei suoi scritti, infatti in numerose occasioni lo scrittore si è definito un contastorie, un marchio così poderoso da essere citato, nel momento della sua scomparsa, in centinaia di pubblicazioni: “Io racconto, nel modo per me più preciso e più aperto, una mia storia. Poi passo col cappello.”, mentre nel caso di Angioni sorprendiamo anche una funzione coagulante risultata dal raccontare più storie di vita, di certo immaginate, ma perfettamente inseribili nel quadro più ampio della Storia rivisitata.

Il nostro contributo intende tracciare brevemente, senza avere la pretesa di esaurire l’argomento, il concetto di diversità in due romanzi appartenenti a generi dissimili, un giallo e un romanzo storico, ma i quali trovano forse un nesso comune al livello della riscrittura: il diciassettesimo giallo della serie montalbaniana, *Il sorriso di Angelica* (2010), difatti una riscrittura ariostesca che conferisce un tocco particolare alla singolare invenzione linguistica di Camilleri, e l’ultimo romanzo di Angioni, *Sulla faccia della terra* (2015), definibile anche, ma non esclusivamente, un romanzo storico, una riscrittura di un preciso contesto medievale, che risale al 1258 alla guerra tra pisani e genovesi, in cui la trama viene intrecciata con i risultati di un’accurata ricerca storica, quindi si tratta di una felice congiunzione tra invenzione e fatto storico.

¹ Angioni esordisce come narratore nel 1978 con una raccolta di racconti *A fogu aintru / A fuoco dentro*, ambientati prevalentemente nella Sardegna contadina nel periodo che dal dopoguerra giunge alla seconda metà degli anni '70. Tutta la raccolta, con una notevole eccezione, è scritta in un linguaggio ricchissimo di calchi di luoghi comuni, di espressioni idiomatiche, di regionalismi a tutti i livelli, dalla sintassi, al lessico alla morfologia, di inserti di espressioni o intere frasi in dialetto basso-campidanese (Manai 2008, 7-8). L’eccezione linguistica cui si è fatto cenno è data dal racconto *Arrichetteddu*, l’unico scritto interamente in sardo (campidanese). Angioni, scomparso nel 2017, già professore di antropologia culturale presso l’Università di Cagliari, è tra i rappresentanti della nuova generazione degli scrittori sardi, inaugurata insieme con Sergio Atzeni e Salvatore Mannuzzu negli anni Ottanta, riuniti in un gruppo spontaneo basato sull’amicizia e chiamati i “modesti scrittori sardi”.

Com'è stato ben osservato, la gamma della variazione linguistica nelle opere di Camilleri in generale si dimostra estremamente diversificata e ampia, che copre

l'italiano regionale, alcuni dialetti italiani, l'italiano 'maccheronico' [...], l'italiano neostandard, la lingua mista italiano-dialetto, l'italiano parlato, l'italiano letterario e aulico di fine Ottocento, l'italiano popolare, l'italiano burocratico, l'italiano degli stranieri e tracce di lingue straniere,

ciò che denota "una consapevolezza linguistica e sociolinguistica particolarmente salda e raffinata" (Cerrato 2018, 87-88).

La lingua in cui parla il narratore e il commissario è un misto di lingue che ha ricevuto pure un nome: il vigatese, ed è, in fondo, l'esito di un raffinato gioco linguistico che si diversifica e si permea perfettamente alla storia raccontata, alla condizione sociale e intellettuale dei diversi personaggi, e pare avere l'intento chiaro di divertire e intrattenere il pubblico dei lettori, quindi si tratta di una lingua che fa scattare spontaneamente una particolare vena comica. Basti pensare a qualsiasi intervento di Catarella in cui rinasce, "pirsonalmente di pirsona", l'italiano maccheronico largamente usato nelle opere burlesche, nelle satire o nelle parodie del Quattro-Cinquecento. Una lingua che riflette l'essenza del personaggio, "Questo Catarella non era sinceramente cosa. Lento a capire, lento ad agire, era stato pigliato nella polizia certamente perché lontano parente dell'ex onnipotente onorevole Cusumano" (Camilleri 1996, 25), che impersona l'uomo incolto e fundamentalmente incapace di esprimersi logicamente in alcuna lingua (che fosse italiano o dialetto), ignaro da qualsiasi regola grammaticale. Con ironia canzonatoria, Camilleri destina Catarella a un posto che privilegia la comunicazione:

«Ah dottori dottori! Chi fa, dormiva?».

«No, Catarè, vigliante ero. Che fu?».

«Ci fu che ci fu un frutto che ci fu».

«Un furto? E pirchè veni a scassare i cabasisi a mia, eh?».

«Dottori, addimanno compressioni e pirdonanza, ma...».

[...]

«Vabbeni, il denunziante è li?».

«Li indovi sarebbi, dottori?».

«Ma in commissariato, dove vuoi che sia?».

[...]

«Cca sugno, dottori».

«Pirchè non parli?».

«Dottori, vossia non s'offenni se ci dico che io non saccio che è 'sto denunzianti?»

[...]

«Sarebbe quello che ha subito il furto, Catarè».

«Ah, quello! Ma non s'acchiama denunziante, s'acchiama Piritone». [*i.e.* in realtà, Peritore] (Camilleri 2010, 13-15).

Si tratta, in fondo, di un italiano definito dallo stesso Camilleri (1996, 54) in un precedente romanzo della serie, *Il cane di terracotta* (del 1996, già sopra citato), “bastardo”, quindi un ibrido, un misto, che attinge poi a una diversità non indifferente di registri.

Nel *Sorriso di Angelica*, l’investigazione condotta dal commissario Salvo Montalbano viene ideata sotto la forma di una intrigante mistione di una *quête*, al contempo amorosa ed eroica, che risuscita antiche memorie cavalleresche e impone la metamorfosi del commissario in una sorta di nuovo Orlando, che rischia di perdere il senno, quindi di trasformarsi dal paladino devoto al solo dovere in quello furioso ovvero immemore delle virtù topiche. Tale invenzione del *plot* deve obbligatoriamente avere un riscontro anche al livello linguistico, quindi la diversità iniziale della particolare lingua dello scrittore siciliano che impasta, con disinvoltura e trasporto, italiano e dialetto, creando una lingua personalissima che diventa il marchio e il punto di forza della sua narrazione, viene potenziata attraverso il raffinato italiano di Ariosto ovvero il fiorentino trecentesco in cui riscrive il suo poema-romanzo in funzione delle suggestioni bembiane.

Se si guarda all’insieme della produzione narrativa camilleriana,

si ha l’impressione di scorgervi una progressiva immersione nel siciliano. Soprattutto seguendo gli sviluppi del ciclo di Montalbano si può dire che dopo un avvio tutto sommato prudente, una volta che i lettori hanno preso dimestichezza con quote moderate di dialetto è stato possibile aumentare la dose, fino agli esiti estremi dei libri recenti (Matt 2020, 49).

Quindi si passa da un italiano punteggiato da elementi dialettali nella prima produzione a un vero e proprio ibrido siculo-italiano in quella successiva. Se lo stesso fenomeno non diventa forse dimostrabile per la presenza degli scrittori e delle citazioni integrata nei vari gialli, il caso di questo romanzo occupa però un posto del tutto privilegiato in ciò che riguarda la mole delle citazioni ariostesche, un fatto che si deve indubbiamente all’amorevole e duratura frequentazione del romanzo cavalleresco da parte di Camilleri.

Nel romanzo in questione, la scelta dell’intertesto ariostesco va molto oltre ai fugaci ed essenziali rinvii rintracciabili in altri romanzi della serie¹, occupando uno spazio importante e privilegiato nell’economia del racconto. La struttura del romanzo rispecchia, per più della metà del libro, l’alternanza costante della narrazione nella lingua tipicamente camilleriana, ovvero dell’investigazione di Montalbano (che fonde in un unico corpo professione e vita privata), con un citazionismo a ritmo sostenuto e a volte dilagante. È ormai una realtà incontrovertibile che la tecnica del citazionismo è diventata nella letteratura contemporanea, in particolare dopo la sua dichiarata affinità

¹ Ad esempio, in *L’odore della notte* (Palermo, Sellerio, 2001) oppure in *La paura di Montalbano* (Milano, Mondadori, 2002).

con il postmoderno, una delle opzioni predilette per esprimere un certo gusto di sperimentazione, per ribaltare le convenzioni letterarie, per adeguarsi a un evidente registro ironico, parodico e caricaturale, per elaborare innovative strategie espressive (Fekete 2023, 194-195).

Tenuto conto di un tale contesto, la presenza di Ariosto nel *Sorriso di Angelica* sembra avere una sua coerenza, e nonostante faccia un certo effetto, come abbiamo affermato in precedenza, l'accostamento tra il testo del *Furioso*, redatto secondo le norme linguistiche bembiane, e la particolare lingua dello scrittore siciliano, risultata da un'operazione peraltro filologicamente complessa, che mette insieme lingua e dialetto in un linguaggio del tutto personale, volto a recuperare elementi lessicali dialettali, ma anche a creare nuovi vocaboli (anche se tale aspetto rappresenta uno dei dibattiti più accesi tra i linguisti, ad esempio Luigi Matt (2020, 46) afferma che alla sperimentazione linguistica camilleriana è sostanzialmente estranea la pratica dell'onomaturgia).

Montalbano è l'unico personaggio che si muove a suo agio tra i personaggi che si esprimono nei modi più disparati, che sa districarsi nel magma bollente dei vari registri adoperati, che è in grado di adattarsi al modo di espressione dei suoi interlocutori, vale a dire "si esprime utilizzando la lingua della piccola borghesia siciliana, con un impasto di italiano e dialetto che coincide sostanzialmente con la lingua del narratore" (Capecchi 2000, 87). Il commissario, in realtà, condivide anche gli stessi gusti e implicitamente le stesse letture dello scrittore il quale ha scherzosamente affermato che Montalbano legge gli stessi suoi libri, ma solo dopo di lui. Quindi in tale contesto ci sembra naturale la rivisitazione di Ariosto, la quale mette in luce il fascino indelebile che l'autore rinascimentale e la sua opera avevano sempre suscitato in Salvo, ergo in Camilleri, sin dalla tenera età, un fascino spesso confessato, come si sa, in numerose interviste, quindi la riscrittura ariostesca non rispecchia semplicemente una mera tecnica narrativa combinatoria.

Proponiamo un piccolo saggio pieno di sapore di questa insolita e seducente commistione, dall'esito, evidentemente, comico che ritrae il primo incontro tra Montalbano e Angelica, apparentemente vittima di un furto, nonché il disinnamoramento finale:

La signora Cosulich era pricisa 'ntifica, 'na stampa e 'na figura, con l'Angelica dell'*Orlando furioso*, accussi come lui se l'era immaginata e spasimata viva, di carni, a sidici anni, talianno ammucciuni le illustrazioni di Gustavo Doré che sò zia gli aviva proibito.

'Na cosa 'nconcepibili, un vero e propio miracolo.
Come alla Donna egli drizzò lo sguardo,
riconobbe, quantunque di lontano,
l'angelico sembante, e quel bel volto
ch'all'amorosa rete il tenea involto.
 Angelica, oh Angelica!

Sinni era 'nnamurato completamenti perso a prima vista e pirdiva bona parti delle nottati immaginannosi di fari con lei cosi accussì vastase che non avrebbi mai avuto il coraggio di confidari manco all'amico cchiù stritto.

Ah, quante volte aviva pinsato d'essiri lui Medoro, il pastori del quali Angelica si era 'nnamurata facenno nesciri pazzo furioso al poviro Orlando! (Camilleri 2010, 76).

Che l'Angelica che aviva fatto l'amuri con lui era 'na fimmina come le altre, macari se di certo assà cchiù beddra delle altre.

Che s'aspittava?

'Na cosa a livello poema cavalleresco?

[...]

E 'veci era stata 'na cosa squasi banali, nenti di straordinario, 'na mezza sdillusioni.

[...]

Poi che fu all'esser primo ritornato

Orlando più che mai saggio e virile;

d'amor si trovò insieme liberato [...] (Camilleri 2010, 168).

Da notare che il registro ironico dell'operazione di Camilleri è accentuato dall'effetto comico e straniante dovuto alla mescolanza tra i versi ariosteschi e il suo tipico italiano sicilianizzato. Montalbano emerge nel romanzo come un connubio grottesco tra Ruggiero, vista la propria disponibilità a tradire la fidanzata Livia, e Orlando, con il quale condivide la lancinante "piaga" della gelosia e il delirio amoroso (Trovato 2018, 205).

In ogni caso, nell'istoriare l'avventura di questo moderno paladino, lo scrittore-contastorie, esprime la sua volontà di inserirsi anche in una tradizione siciliana, quella dei mastri pupari, e di adattarla a sé, vale a dire alla sua volontà di narrare le proprie storie in modo spontaneo attraverso il linguaggio appreso in famiglia: "Senza sapiri né pirchì né pircomu, s'attrova [..] vistuto [..] come un palatino dell'opira dei pupi, a cavaddo e con la lancia in resta" (Camilleri 2010, 73). Il "contastorie" Camilleri ha a disposizione le varietà del dialetto siciliano e le varietà di un italiano perennemente polimorfo, di "una *forma* linguistica nata già prima, incomparabilmente prima dell'inizio di una qualsivoglia storia nazionale: in breve, una *lingua nonna*" (La Fauci 2001, 29).

Nel caso di Angioni affrontiamo un altro tipo di diversità: il suo libro ambientato nel Duecento riscrive un agghiacciante episodio della storia sarda, vale a dire la distruzione della città di Santa Gia (o Santa Igia), capitale del giudicato di Cagliari, avvenuta nel 1258, ad opera dei pisani, in un periodo in cui la gente era ancora sottomessa anche un altro flagello rappresentato dalla lebbra. Lo scrittore sceglie questo particolare contesto storico, poiché lo faceva coincidere con la perdita della libertà dei sardi. Il terribile fatto storico farà da cornice e pretesto all'invenzione autoriale, alla fuga dei protagonisti superstiti, alla ricostruzione di un mondo e alla narrazione delle

storie. Vi si insinua un velato senso di *déjà vu*? Sembra forse echeggiare per certi versi il capolavoro di Boccaccio in cui la peste distrugge una città e una società, da cui un gruppo eletto si salva sfuggendo l'area cittadina e si trasferisce nello spazio edenico del giardino, intento a ricostruire la società, una società utopica, fondamentale sostenuta dal motivo prediletto dello scrittore, quello del "ragionare nel giardino"?

L'invenzione di Angioni prende avvio sempre dalla devastazione di un mondo e dal disfacimento dei rapporti umani, e propone la ricostituzione di un gruppo di persone spontaneamente formato, il quale diventa il germe della comunità che diventerà sempre più numerosa e più composita; un gruppo formato inizialmente da undici persone e un cane che cerca rifugio e salvezza fuori della città distrutta nel mezzo dello stagno, sull'isola dei lebbrosi ovvero sull'isola Nostra, ormai disabitata, ma la quale precedentemente funzionava come lebbrosario. L'isola è stata forzatamente abbandonata dai malati i quali, con crudele cinismo, sono stati usati come strumenti nella guerra dei pisani contro i genovesi, quindi lanciati dalle catapulte con l'intento di diffondere il contagio presso i nemici (un fatto storicamente attestato). Tale spazio della malattia e della contaminazione appare paradossalmente ai fuggiaschi come un luogo meraviglioso, appunto perché vi "regna il terrore del contagio, che protegge noi" (Angioni 2015, 34), cioè un luogo protetto grazie al pregiudizio della gente che pensa che la lebbra sia un castigo di Dio, come dice l'episcopo Gerolamo di Santa Gia: "la lebbra non è malattia, ma è colpa e punizione" (Angioni 2015, 16).

L'area estremamente ridotta e ben circoscritta di un isolotto all'interno di uno stagno dell'isola, quindi destinata per eccellenza alla separazione diventerà lo spazio della comunicazione e della libertà, dove i rifugiati vi si organizzeranno la vita, vinceranno la diffidenza e scopriranno la solidarietà. Il gruppo si rivela eterogeneo tanto dal punto di vista dell'etnia e della provenienza quanto da quello dello statuto sociale, quindi ci allontaniamo dalla privilegiata brigata boccacciana, scelta in funzione di criteri di età, di bellezza e di condizione sociale: Mannai Murenu, 17 anni, garzone del vinaio di Seui, che si finge morto durante l'attacco della città, uno dei pochi superstiti che 70 anni dopo racconta la storia e le storie (ma non sarà l'unico narratore); Paulinu da Fraus, 30 anni, servo allo scrittoio del convento Santa Maria di Cluso, pure lui finto morto per scampare, a cui alla fine, quando il modello utopico di vita si frange, gli si infligge una dura punizione; Aki, 17 anni, persiana, che parla il sardo e il toscano, diventerà sposa di Mannai, ed è una delle narratrici; Vera de Tori, sarda, di famiglia nobile che sposa il servo Paulinu e con cui avrà tre figli, la terza narratrice a cui spetta di narrare la fine della vita comunitaria creata sullo spazio del pregiudizio e della paura; Baruch, ebreo, incarna il vecchio saggio che guida sapientemente l'apertura alla vita e agli altri, portato su una sedia dai due sediaristi sardi Peppe e Jubanne Càralu; Tidoreddu, sardo, 40 anni, "nato pescatore di peschiera" (Angioni 2015, 61); tre soldati tedeschi feriti e sfuggiti alla guerra, Golo, Rainardo e Rambaldo; il fabbro bizantino fanariota Teraponto portato sull'isola perché lebbroso, dove guarirà (come anche altri malati confinati sull'isola). Successivamente vi si aggregano Simpliciu e Arega che partorirà nell'isola suo figlio Felice, Rebecca, la prostituta per la quale lo Stagno significa una

rinascita a una “vita pudica e di letizia” (Angioni 2015, 130), tre schiavi musulmani fuggitivi, il sarto Abdul, il barbiere Hossein, il saliniere Raduan e, infine, il cane Dolceacqua.

La diversità etnica e quella della posizione sociale rispecchia in fondo una ampia mescolanza di lingue, di culture, di tradizioni, di conoscenza, che non sfocia in anarchia, confusione e disordine, ma rispecchia proprio il contrario di tali tratti che contraddistinguono la realtà storica crudele da cui fuggono, quindi concorre a delineare un quadro di democrazia, di intesa e di quieto vivere:

Ed eccoci qua, diversi e tutti uguali. Viviamo in pace insieme. Se uno la fa grossa, lo prendiamo in giro, gliene diciamo quattro e basta. [...] Siamo diventati in poco tempo sapienti in differenze, in provenienze, in riconoscimenti d altri modi di stare al mondo (Angioni 2015, 123-124).

La lotta per la sopravvivenza si trasformerà a mano a mano in benessere che impone lo stabilire dei rapporti commerciali sempre più temerari con il mondo, ciò che porterà alla cancellazione di questa piccola società che prima di essere annientata ha raggiunto la cifra di 123 persone; quindi andrà in fumo la ricostruzione della società, poiché per l'esterno, fortemente gerarchizzato e ingessato in antiche convenzioni sociali, era completamente incomprensibile, perciò sarà brutalmente distrutta dalle balestre degli sgherri del conte Ugolino della Gherardesca, e dal massacro ne escono salvi in pochi: il narratore, Mannai, Paulinu, le due donne, Aki e Vera, e alcuni dei bambini.

In fondo, la loro straordinaria storia sarà raccontata a posteriori da un Mannai ormai anziano che viaggia nella propria memoria, e rimembra la loro avventura ideale e al contempo reale, riassumendo le storie e i ricordi dei personaggi o facendoli parlare direttamente. Anche se non siamo pienamente d'accordo con Mauro Pala (2021, 220) che nega l'aspetto idealizzante, almeno in senso utopico e arcadico, concordiamo con la sua osservazione secondo cui si evidenzia chiaramente l'approccio dell'antropologo Angioni che delinea un *case study*.

Angioni ha confessato che “La voglia di scrivere dei fatti legati alla distruzione di Santa Gia, della guerra tra genovesi e pisani per... aggiudicarsi il giudicato, me la porto dietro da 15 anni”¹. Infatti è interessante notare che la storia è stata già raccontata *in nuce*, nel 2002, in uno dei capitoli, intitolato *Tempi confusi*, della sua epopea sarda, *Millant'anni*, che in sedici capitoli racconta sedici personaggi, nell'arco di tremila anni di storia, dalla civiltà nuragica all'età contemporanea, anche per ricordare al lettore le innumerevoli stratificazioni della civiltà che costituiscono il passato dei sardi. Nel capitolo menzionato abbiamo gli stessi due protagonisti, Mannai e Paolino, che trovano

¹Angioni in dialogo con Paolo Lusci a San Sperate, durante l'edizione del 2015 del festival “Cuncambias”, cfr. Lippi, Francesca. 2015. “Sulla faccia della terra” ci insegna a stare Giulio Angioni, in “IlMioGiornale.org”, 15 Settembre, <https://www.ilmiogiornale.org/sulla-faccia-della-terra-ci-insegna-a-stare-giulio-angioni/>.

scampo in un isolotto al centro dello stagno, Sa Illetta, dove si radunano altri uomini e donne, a vario titolo profughi, e dove, sotto la guida di Paolino, si costituisce una comunità di liberi e uguali, che sopravvive per sei anni grazie alla protezione di Procopio, vescovo di Casteldisuso, a suo tempo salvato da Paolino dal disastro di Santa Igia. Ma il nuovo vescovo fa mettere a fuoco anche Sa Illetta e i superstiti, tra cui il narratore Mannai Murenu, Paolino, Rebecca e Baruch (nel romanzo del 2015 l'anziano ebreo muore sull'isolotto dello stagno), vengono imprigionati nelle segrete di Castel di Castro e sottoposti a duri interrogatori, volti a far emergere la natura eretica e demoniaca di quella comunità. È in buona parte tramite il resoconto di questi interrogatori che viene narrata la vicenda, ciò che si ritroverà nel romanzo del 2015 nel Grande racconto di Vera, quasi a conclusione del libro. Quindi abbiamo a che fare anche con una insolita e intrigante riscrittura di se stesso.

Il racconto della storia straordinaria fatta dal narratore si espande in numerose altre, in “frammenti di storie personali, spesso brevi e dolorose biografie”, che servono alla conoscenza reciproca, perché “condividere le narrazioni è il presupposto per il costituirsi della comunità che rifiuta qualsiasi gerarchia verticale e opta per una organizzazione orizzontale” (Curcio 2015, 113). Queste storie di vita vengono narrate in diversi modi, direttamente, indirettamente, spontaneamente, con gesti, con reticenza o con slancio, in fondo a seconda dei personaggi e delle loro esperienze travagliate:

l'autopresentazione del personaggio può avvenire con formula diretta come rivolgendosi a un pubblico, una sorta di manifestazione dell'attore a metà fra il teatro popolare e il poema cavalleresco; ma può avvenire anche in modo indiretto, attraverso la dimostrazione del proprio mestiere, e persino attraverso la propria disponibilità a fare [...] (Curcio 2015, 113-114).

Sin dall'inizio Baruch aveva proposto: “Proviamo a raccontarci, per conoscerci un po'. E a quello che facciamo qui forse gli diamo un senso, se ci raccontiamo” (Angioni 2015, 42). Lo stesso Baruch successivamente: “Tu sei persiana, Aki, parli il tuo bel farsi dell'Altopiano iranico [...] E sei compatriota della più grande narratrice al mondo, Shehrazade. Ti tocca raccontare.” (Angioni 2015, 42). Il racconto diventa l'elemento che garantisce unità all'opera e la coesione simbolica alla comunità è appunto il racconto, strumento fondamentale, il nesso tra questa piccola comunità di profughi, attraverso cui Angioni esalta, secondo Mauro Pala, “l'eterogeneità dei sopravvissuti contro la furia omologante ed esclusiva che ha portato al massacro dell'insediamento genovese di Santa Igia” (Pala 2021, p. 218):

A cena continuiamo a raccontarci. Specie i nuovi arrivati. Siamo una trentina, giovani e vecchi, donne e bambini. Arrivano più laceri e sfiniti, i bambini senza più voglia di giocare. C'è chi racconta come in un exemplum di castigo divino. O come si fa con le storie per i piccoli davanti al focolare. Chi fa succinto e secco come dal notaio. Chi dice tutto, come gli viene, come il Flùmini Mannu che cola nello Stagno ai primi temporali dell'Autunno (Angioni 2015, 109).

Proprio attraverso la pluralità dei discorsi dei personaggi, del loro felice incontrarsi “in illusione folle di eguaglianza” (Angioni 2015, 143) e di libertà, attraverso le loro esperienze e i loro sogni di sopravvissuti, Giulio Angioni ricostruisce abilmente un contesto storico lontano nel tempo e nello spazio, folle come dimostra successivamente la violenta reazione dell’inquisitore episcopale: l’inquisitore episcopale a Paulinu da Fraus:

Perché il paradiso non sarà mai più su questa terra, tanto meno in quell’isola, luogo di disperati, eretici, scismatici, avanzi di galera e di ogni luogo, dove si è abbattuta la giusta punizione dell’Eterno. E su di te eretico e scismatico. (Angioni 2015, 141)

Menavate una vita fuorilegge e nel peccato [...] Vivevate nel disordine e confusione, cristiani con ebrei e musulmani, sani e lebbrosi, liberi con servi cristiani e maomettani, in connubio tra servi e nobildonne, in illusione folle di eguaglianza, e obbligatoria” “No”, diceva Paulinu, “non era obbligo, né illusione. Era necessità che non ci fosse chi cade senza aiuto e chi prevale. (Angioni 2015, 145).

Concludiamo con questo esempio magniloquente che mette in risalto la sussistenza dell’empito comunitario e solidaristico, libertario e pacifista di Paolino e dei suoi seguaci, di varia provenienza geografica e razziale, e la “violenza repressiva di un sistema di potere basato sulla gerarchia e la violenza, che non può ammettere alcuno spazio che esuli dal suo controllo”, come aveva affermato Franco Manai (2006, 27) riferendosi all’idealizzazione sperimentata in *Tempi confusi*, proprio in quel racconto che contiene in germe il successivo romanzo per il quale rimangono perfettamente valide le osservazioni dello studioso.

Bibliografia

Testi

- Angioni, Giulio. 2015. *Sulla faccia della terra*. Milano: Feltrinelli.
 Angioni, Giulio. 2002. *Millant’anni*. Nuoro: Il Maestrato.
 Camilleri, Andrea. 2010. *Il sorriso di Angelica*. Palermo: Sellerio.
 Camilleri, Andrea. 1996. *Il cane di terracotta*. Palermo: Sellerio.

Riferimenti critici

- Capecchi, Giovanni. 2000. *Andrea Camilleri*, Fiesole: Cadmo.
 Cerrato, Mariantonia. 2018. *Oggetto di indagine: la lingua di uno scrittore sospetto*, in “Quaderni camilleriani”, n. 5, pp. 85-96.
 Curcio, Milly. 2015. *Storia e storie nei romanzi di Giulio Angioni*, in “Nuova Corvina”, n. 27, pp. 110-121.
 Fekete, Monica. 2023. *Riscritture cavalleresche nel romanzo italiano contemporaneo*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.
 La Fauci, Nunzio. 2002. *L’italiano perenne e Andrea Camilleri*, in “Prometeo”, XIX, n. 75, pp. 26-33.
 Manai, Franco. 2008. *Nota introduttiva*, in Giulio Angioni, *A fogu aintru / A fuoco dentro*. Nuoro: Illisso Edizioni, pp. 5-9.

- Manai, Franco. 2006. *L'epopea della Sardegna in Millant'anni di Giulio Angioni*, in "Italian Studies in Southern Africa / Studi d'Italianistica nell'Africa Australe", 19, n. 2, pp. 19-45.
- Matt, Luigi. 2020. *Lingua e stile nella narrativa camilleriana*, in "Quaderni camilleriani", n. 12, pp. 39-93.
- Pala, Mauro. 2021. *Per una letteratura minore e di resistenza: Giulio Angioni*, in Curcio, M.-Fekete, M. (a cura di), *Il romanzo italiano contemporaneo (1950-2021)*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, pp. 199-222.
- Trovato, Sonia. 2018. «*A chi nel mar per tanta via m'ha scorto*». *La fortuna dell'Ariosto nell'Italia contemporanea*. Roma: Carocci.

Sitografia

- Lippi, Francesca. 2015. "Sulla faccia della terra" ci insegna a stare Giulio Angioni, in "IlMioGiornale.org", 15 Settembre, <https://www.ilmiogiornale.org/sulla-faccia-della-terra-ci-insegna-a-stare-giulio-angioni/>, ultimo accesso il 16 maggio 2023.