

# DOMENICO ANTONIO CUSATO

## DI CIALTRONI, IMPOSTORI E PSEUDO-LETTERATI (A PROPOSITO DI *LEONARDO PASQUONZO*, DI ROCCO FUTIA\*)

Credo che sia una cosa salutare, non solo per la cultura, ma anche per la morale, puntare il dito sugli impostori che si atteggiavano a letterati e metterli alla berlina. Il *Leonardo Pasquonzo* di Futia nasce con questo proposito; vale a dire, con il proposito di screditare quella sorta di pseudo-erudito di paese che a volte, con poca sensibilità letteraria e nessun senso del pudore, cerca di imporsi nel panorama della cultura locale, incoronandosi vate.

Come Cervantes, dunque, anche Futia cerca di mettere in atto, attraverso il procedimento della carnevalizzazione, la demolizione di un tipo e di una letteratura da subcultura.

Lo scrittore iberico, come tutti ricordano, attaccò quei *Libros de caballerías* (scritti, appunto, da cialtroni) che si contrapponevano alla più seria epopea proposta nei *Romances*, e ironizzò sulla figura di un particolare tipo di cavaliere errante. Allo stesso modo, Futia attacca ora un certo genere di pubblicazioni sedicenti letterarie e ironizza sulla figura del “rampollo letterato” che, non accettando confronti (non per timore, ma per vanità) si autoincensa e si ritiene il super-eroe della vita.

L'accostamento con il grande artista spagnolo non vuole certamente essere adulatorio nei confronti di Futia: è solamente una constatazione – dovuta, peraltro – in quanto, prima ancora che il testo ce lo suggerisca, l'apparato paratestuale ci invita a tener conto dell'opera cervantina; infatti, i brani citati in epigrafe nel volume di cui ci occupiamo sono tratti dalla storia di *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

Ma come non bastano un ronzino e una lancia per diventare cavaliere, così non bastano una penna e una vicenda da raccontare per diventare scrittore. L'opera letteraria non nasce dal semplice desiderio di scriverla, né da un'idea in embrione, per quanto promettente possa essere. Ci vuole ben altro.

Paradossalmente, poi, per essere originali, è necessario tenere sempre presenti i classici (e non soltanto quelli del passato), e conoscere anche le

---

\* Rocco Futia, *Leonardo Pasquonzo (rampollo, letterato...)*, romanzo a episodi, Messina, Andrea Lippolis Editore, 1998.

tecniche della narrazione. Nessuno scrittore consacrato dei nostri giorni, per esempio, si sognerebbe mai di adottare nei suoi lavori quella linearità logico-cronologica (tipica dei romanzi degli inizi del secolo), in cui si fa fatica a distinguere la fabula dall'intreccio. Ed eviterebbe di farlo non certamente per seguire una moda, ma perché sa che così si appiattirebbe qualsiasi, seppur interessante, storia. Non bisogna dimenticare che gli scrittori contemporanei di respiro internazionale sono grandi non soltanto per i temi proposti nelle loro opere, ma anche per l'aspetto formale con cui hanno li hanno espressi. Penso, per esempio, ai dialoghi incrociati su piani spaziali e temporali diversi dei romanzi di Mario Vargas Llosa; alle sfasature analettiche ben congegnate delle opere di Italo Calvino; allo spazio in continuo movimento della più recente narrativa di Alessandro Baricco. O ancora, alla perfetta architettura delle narrazioni di Umberto Eco; per non parlare poi di quello scrittore di eccezionale talento che è Gabriel García Márquez il quale, grazie a un naturale talento, riesce a creare originali impalcature per i suoi romanzi, anche quando non ha una storia concreta da narrare (si pensi a *Crónica de una muerte anunciada*).

Non bisogna, dunque, dimenticare tutto questo, quando si vuol uscire fuori da un ristretto ambito locale e cercare orizzonti più vasti. Altrimenti si corre il rischio di fare come Pasquonzo, che ha le storie da raccontare (invero, storie di paese e di chiacchiericcio), ma non riesce poi a metterle sulla carta per mancanza di mestiere.

Mi pare che Futia, invece, tenga presenti tutti questi elementi, a cominciare dalla conoscenza dei classici, riuscendo a dimostrare che ben conosce l'arte di scrivere. Si può essere d'accordo o no sui temi da lui utilizzati, ma non si può eccepire nulla sulla strutturazione della sua opera, che obiettivamente risulta uniforme nel suo insieme e alquanto originale.

Che cos'è l'originalità?

L'idea della storia rinvenuta in uno scritto altrui (quello di Jean-François Beauvais, nel nostro caso) è già presente in opere di altri scrittori. Cito per primo il Cervantes dell'epigrafe: infatti tutti sappiamo che il suo *Don Quijote* prende l'avvio dall'espedito del manoscritto ritrovato. Ma, oltre al Cervantes, non bisogna dimenticare altri autori più recenti (i classici contemporanei a cui mi riferivo prima), come Camilo José Cela (vincitore di un premio "Nobel"), che pure utilizza lo stesso artificio per scrivere *La familia de Pascual Duarte*; e ancora il nostro Umberto Eco, che ne *Il nome della rosa* dichiara di aver rinvenuto il manoscritto in cui si narrava la storia da lui proposta. Dunque l'idea di riportare la narrazione come se fosse d'altri non è nuova.

E forse non è nuova neanche l'idea di costruire una storia con le tecniche di scrittura del saggio. Tutti ricordiamo gli artifici sperimentati in tal senso da Jorge Luis Borges.

Aggiungerei ancora che non è nuova l'idea di un volume articolato in vari capitoli che hanno singolarmente una struttura conclusa, visto che sono varie storie legate tra di loro dalla presenza di un personaggio quasi archetipico. Infatti, tutto ciò era già stato proposto da altri, e in tempi più recenti da Paolo Villaggio, i cui libri su Fantozzi hanno da tempo lasciato i confini nazionali e si sono imposti, così come l'aggettivo "fantozziano", anche in molti paesi stranieri.

Allora, viene spontaneo chiedersi: dov'è l'originalità di Futia? Da quanto si è detto finora sarebbe da considerare piuttosto un plagiatario.

Se così fosse, però, dovremmo accusare di plagio anche i grandi nomi sopra citati: Umberto Eco, per esempio, che utilizza abbondantemente i simboli di Jorge Luis Borges (a partire da quelli del labirinto e della biblioteca); ed è così forte nello scrittore italiano l'influenza del narratore bonaerense che il bibliotecario del suo primo romanzo, *Il nome della rosa*, porta – lievemente alterato – il nome del grande vecchio della letteratura di lingua castigliana (Jorge da Burgos, in realtà, non è altri che Jorge Luis Borges). E non dimentichiamo Cervantes, ancora quel Cervantes dell'epigrafe, che nel suo *Don Quijote* ha continuamente presenti Ariosto, Boiardo, Pulci, Sacchetti (da cui trae quasi pari pari un episodio del Ser Gherardo), oltre che il *Romancero*, i *Libros de caballerías*, la *Chanson de geste*...

È evidente che lo studio delle fonti letterarie di un'opera valida non deve servire per verificare ciò che questa "copia", scontandoglielo dall'originalità (può fare questo soltanto chi non comprende da che cosa sia veramente costituita l'invenzione artistica). L'esame delle fonti deve piuttosto servire proprio per il contrario; vale a dire, per vedere come il pensiero del poeta si eleva al di sopra delle sue fonti, come si emancipa da esse, le valorizza e le supera.

Il riferimento alle fonti di Futia mi è servito soltanto per ribadire la mia tesi iniziale; e cioè che non si può essere scrittori originali (e sottolineo l'aggettivo originale) senza tenere presente i classici, da cui poi, eventualmente, distaccarsi. Altrimenti, si potrebbe anche correre il rischio di fare come Pierre Menard, uno dei personaggi di Borges, che senza rendersene conto riscrive (ma lui ritiene "con originalità") il *Don Quijote*.

Futia, dunque, si distacca da tutti i nomi sopra citati, pur prendendo insegnamento – invero con grande umiltà – da ognuno di essi (contrariamente a quanto fa il suo personaggio, Pasquonzo).

\* \* \*

Il presente lavoro non pretende di essere una puntuale analisi dell'opera di Futia: ci sarebbe molto da dire sia per la quantità di suggestioni che suscita sia per l'approfondimento che ogni singola suggestione merita.

Voglio però fare un rapido riferimento ad alcuni elementi che considero interessanti, e che potrebbero costituire degli spunti per un eventuale dibattito: uno di essi è l'artificio delle elencazioni, un altro si riferisce all'aspetto numerologico, e l'ultimo allo spazio dell'ambientazione.

\*

Per quanto riguarda le elencazioni, devo dire che inizialmente avevo considerato che queste rendevano l'opera eccessivamente greve. E, se devo essere sincero, alla prima lettura ho saltato tutti gli elenchi (anche perché la mia curiosità era stuzzicata dalla narrazione e non vedevo l'ora di conoscere la fine di ogni singolo episodio). Successivamente, però, mi sono ricreduto: l'apparente gravità forse poteva emergere dal contrasto con la scioltezza della sintassi. Vale a dire: essendo il ritmo del discorso di Futia molto scorrevole, la staticità delle elencazioni poteva far pensare, in un certo qual modo, a una rottura della fluidità. Tuttavia, lo stile barocco (o, più precisamente, neo-barocco) dell'autore, in realtà non contrasta con le elencazioni, che si amalgamano armonicamente con il resto del testo. Esse, infatti, servono, tra le altre cose, a creare spazi di digressione (così come le lunghe proposizioni incise, racchiuse da parentesi o da trattini); a creare cioè quelle forme espressive così care allo stile neo-barocco di Futia. A dir il vero, dopo aver letto gli elenchi, devo confessare che mi hanno oltremodo divertito, per l'originalità e la pungente ironia che vi si coglie. Inoltre, la cura con cui Futia li propone ci induce a pensare alla meticolosa ricerca alla quale si è sottoposto per trovare quella sequela di parole o di espressioni a volte sinonimiche, altre volte contrastanti, spesso neologiche, accostate sempre e comunque per un'associazione mentale e mai alla rinfusa.

Valga, per tutti, una sola (e ridotta) esemplificazione. All'investitura di Pasquonzo, troviamo che:

Sono presenti le più alte cariche politiche e amministrative di Grigionia [dove vivono le persone grigie], di Fregiorotto [dove vive chi non si può fregiare di

niente], di Capocollo [il quale si fa dal maiale] e Durocallo [qui, oltre che nel senso della parola scomposta, “duro” “callo”, il termine viene usato anche per l’effetto di parallelismo fonico che deriva dall’allitterazione con il lemma precedente] [...] la più alta rappresentanza religiosa del Tempio di Loscoinake [losco, appunto], il Grande esponente del Loggiato di Partunia [il Loggiato fa riferimento alle Logge delle associazioni esoteriche] [...] la madre superiora e le badesse di Copulione [da copulare], le ancelle della Gran Madre della Groppa [la groppa su cui si cavalca in senso metaforico] [...] (p. 50).

Anche nelle elencazioni, Futia si richiama a precedenti illustri. Basta citare due soli nomi: Jorge Luis Borges ed Umberto Eco (delle cui opere è superflua ogni citazione).

\*

Per quanto riguarda l’aspetto numerologico, bisogna constatare che Futia si mantiene originale e fedele a se stesso. Come in tutte le sue opere, anche in *Leonardo Pasquonzo* vi è infatti una ricorrenza quasi ossessiva di alcune cifre, in particolare del 3, del 7 e dei loro multipli; e tale ricorrenza rientra volutamente nel codice della trasgressività utilizzato dallo scrittore. Infatti la trasgressione – evidente, tra l’altro, nell’elenco su citato – viene attuata anche sibillinamente, utilizzando in modo quasi scaramantico quei numeri considerati ‘perfetti’ e ‘sacri’. Il 3, come ci dice Ciriot, è quella cifra sulla quale, non si insisterà mai abbastanza, dato il suo straordinario dinamismo e la ricchezza simbolica. Al 7, poi, è stato attribuito un valore eccezionale, in quanto è composto dall’unione del ternario e del quaternario. Inoltre, tali cifre (con i loro multipli) sono quelle più frequenti e di più alto valore simbolico in tutti gli scritti sacri.

Nell’opera di Futia, come si è detto, questi numeri vengono proposti con insistenza. Per quanto riguarda il numero 3, esso viene sempre richiamato da un suo multiplo: basti pensare che il volume che oggi si presenta consta di dodici capitoli (un multiplo di tre, dunque); il frate a cui si inaugura un monumento ha una originale tesi sui quattro punti cardinali della Chiesa, che nel dubbio diventano “ventiquattro” (multiplo di tre); le ristampe di *Ritorno a Binario* sono “dodici più dodici”, di seicentomila esemplari ognuna.

Per quanto riguarda il numero 7, bisogna ricordare che tante sono le diocesi presenti negli elenchi cronologici; 7 sono pure i figli di Francesco Pasquonzo,

padre di Leonardo; l'articolo del *Codice sorrognino* citato è il n. 77 (un multiplo, dunque); i pavoneggiamenti del personaggio sono 777 (che, indirettamente, richiama anche il 666, che è il numero della bestia dell'*Apocalisse* di Giovanni). In ogni modo, per limitare le esemplificazioni, aggiungo soltanto che 7 sono anche i nomi con cui è chiamata la città su cui si svolge l'azione: Krilonia, Sorrogne, Gnomello, Petulania, Fetorno, Sivonaro, Rimollano.

\*

E veniamo quindi alla città.

Finora, le ambientazioni delle opere di Futia erano costituite da spazi evanescenti e poco determinati. E anche in quei rari casi in cui essi hanno avuto un nome ben preciso – Babele, per esempio, è lo spazio su cui si svolge uno dei suoi drammi teatrali (*Lasciare Babele?*) –, la topografia è stata sempre molto vaga e sfocata. Ciò, evidentemente, è stato determinato da una scelta ben precisa dello scrittore: la tenuità con cui egli dipingeva la geografia della diegesi, infatti, gli serviva a dirottare l'attenzione del lettore più distratto sulla speculazione filosofica che sottendeva il testo. La mancanza di una precisa caratterizzazione dello spazio, rendeva inoltre misterioso, e pertanto suggestivo, lo scenario: si configurava così un mondo quasi esoterico, che trasformava in metafora qualunque evento in esso si svolgesse.

Questa volta, però, ci troviamo davanti a una circostanza diversa. Sorrogne è un paese ben determinato: sorge sulla costa magnogreca e, verosimilmente, potrebbe anche essere identificabile (visto che se ne menziona il nome: Mocta Invidiae). Ma chi, dopo aver letto l'opera, ha creduto con soddisfazione di aver fatto una scoperta di vitale importanza storico-filologica, in realtà è rimasto ben lontano dai livelli di lettura medi di un testo, cogliendone solo quello più primitivo.

È evidente che ogni scrittore sfrutta le proprie presupposizioni enciclopediche – che sono formate non soltanto da letture ma anche da esperienze vissute – per trarre vantaggio nell'arte della finzione letteraria: uno spazio o una storia individuabili, tuttavia, non sempre sono indicativi di riproduzione di una certa realtà. Il più delle volte sono solo degli spunti da cui far partire una narrazione che vuole abbracciare orizzonti ben più vasti. Lo stesso Borges (così caro a Futia, d'altra parte) ha sempre sostenuto che nessuno scrittore ha mai inventato nulla. E dunque, può anche essere probabile che lo spunto per la costruzione dello spazio dell'opera che ci occupa sia rintracciabile.

Va però ricordato che finora Futia ha sempre rifuggito da ogni affabulazione che si proponesse in termini regionalistici; e perciò mi sembra poco probabile che adesso voglia fare un passo indietro. Non dimentichiamo che persino i nomi dei suoi personaggi sono sempre stati orientaleggianti, proprio per sottolineare una distanza, non solo geografica ma anche culturale, da un localismo che sicuramente aborrisce.

Ma poiché nel processo di comunicazione letteraria ogni emittenza presuppone una ricezione, non bisogna prescindere dall'importante figura del lettore e dalla sua possibilità di elaborare il messaggio del testo. Non va dimenticato, però, che ognuno legge sempre se stesso; vale a dire che le proprie presupposizioni enciclopediche personali spesso condizionano l'interpretazione dell'opera. È per questo che diventa molto arduo distinguere la vera volontà dell'autore dalla percezione di quel co-autore, in cui ognuno di noi più o meno deliberatamente si trasforma quando affronta la lettura di un testo narrativo.

Con frequenza, infatti, ciò che abbiamo creduto di individuare è dovuto al nostro esclusivo bagaglio culturale. E non lo dico affatto in senso ironico o unicamente negativo, per fare riferimento a una supposta limitatezza di bagaglio culturale; penso, infatti, anche a quei critici che [forse per eccesso di cultura] hanno determinato il successo di alcune opere, accrescendole di simboli, tematiche o riferimenti mitici di cui magari gli stessi autori ignoravano l'esistenza.

E allora, quantunque lo spazio della narrazione possa essere determinabile, io preferisco tenere in considerazione soltanto quello metaforico, senz'altro più interessante; e giudicare mitica, vale a dire "riconducibile ad un àmbito di esemplare idealizzazione fantastica", la città teatro dell'opera. Sorrogne si assomma così, come la Comala di Rulfo, la Macondo di García Márquez, a quegli spazi che in realtà sono raffigurazione ed epitome del mondo. Poco importa che lo scrittore messicano avesse in mente Sayula, o che quello colombiano pensasse ad Aracataca. Così come poco importa che Futia abbia pensato a un determinato luogo geografico: la storia che si svolge nel microcosmo di Sorrogne riassume, in forma metaforica, allusiva e un po' surreale, la condizione umana di tutto il mondo.

\* \* \*

È doveroso fare un riconoscimento a Futia anche per la scioltezza della sua sintassi, che non ha davvero nulla da invidiare a quella dei migliori narratori



contemporanei. Soltanto chi è lontano dal mestiere di scrivere, infatti, può non rendersi conto che la musicalità e il ritmo così ben curati, che trapelano da una redazione apparentemente spontanea, sono il frutto di un perseverante e ostinato lavoro di limatura, costato all'autore sicuramente non poca fatica. Per usare un'espressione di Maria Luisa Spaziani, che sottolinea quanto sia difficile redigere un testo in modo scorrevole, direi che Rocco Futia è come un ballerino che, mentre danza, mostra solo leggiadria, sublimando tutto lo sforzo dei muscoli.

E, fortunatamente, avremo presto modo di ritrovare la scorrevolezza della sua affabulazione nel prossimo libro, *Leonardo Pasquonzo (quasi illustre)*, già in corso di stampa.

DOMENICO ANTONIO CUSATO  
*Ordinario di Lingua  
e letterature ispano-americane  
- Università di Catania -*