MARCO MOROSINI

Le eredità letterarie di una «libera riduzione»

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Meridione Nero. Il Sud Italia nella letteratura della contemporaneità tra fantastico e superstizione»
a cura di C. Serafini, S. Pifferi

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

MARCO MOROSINI

Le eredità letterarie di una «libera riduzione»

L'opera postuma di Stefano D'Arrigo, Il compratore di anime morte (2024), costituisce un caso bibliografico di notevole interesse, configurandosi come una rielaborazione originale delle Anime morte di Gogol' (1842). Questo contributo indaga i meccanismi intertestuali che strutturano il testo darrighiano, con particolare attenzione alla riemersione di motivi, figure e nuclei narrativi riconducibili a un più ampio canone letterario. L'analisi si concentra sulla trasposizione e sulla declinazione di temi comuni all'interno di una Sicilia risorgimentale, osservata alla luce dei suoi autorevoli precedenti letterari. Attraverso il confronto con altri scrittori e con l'immaginario meridionale, segnato anche dal superstizioso e dal gotico, il saggio mira a delineare un sostrato antropologico e culturale che permea la coscienza collettiva e che riaffiora ogni volta che un autore contemporaneo del Sud come D'Arrigo si confronta con sensibilità e problemi di lunga durata. L'obiettivo è mettere in luce la complessità dei rapporti intertestuali e la persistenza di matrici culturali profonde nella narrativa italiana contemporanea.

L'analisi proposta vuole sfruttare la riconosciuta complessità della natura de *Il compratore di anime morte* di Stefano D'Arrigo,[1] un'opera che sfugge alle categorizzazioni tradizionali, per riflettere su alcune questioni intertestuali e intergeneriche che essa evoca. Siriana Sgavicchia, curatrice della recente *editio princeps* postuma,[2] attraverso una rigorosa indagine filologica delinea come il testo, non considerabile in senso stretto né un romanzo né una sceneggiatura, si configuri come un ibrido, attraverso il ricorso ad una narrativa essenziale improntata ad uno stile dialogico-didascalico, sebbene con un grado di elaborazione più avanzato. Tenendo presente il quadro generale della ricostruzione genetica tratteggiato dalla studiosa e negli altri interventi critici anteriori alla pubblicazione del romanzo,[3] si vuole tentare di rintracciare all'interno dell'opera un insieme di *topoi*, sostanziati in riferimenti e allusioni, consapevoli e inconsapevoli, provenienti dalla letteratura ad essa anteriore, per considerarla come un anello di una più lunga catena; inoltre, si intende evidenziare una certa continuità con la prosa narrativa ad essa coeva,[4] o conterranea, o con cui condivide i medesimi cronotopi. L'opera dello scrittore siciliano, edita da Rizzoli, ha avuto un destino simile a quello del suo 'archetipo', *Le anime morte*[5] di Nikolaj' Vasil'evič Gogol': se quest'ultima rimase incompiuta, *Il compratore*, sebbene concluso, non fu mai pubblicato *vivente auctore*. In questa sede non si vuole tanto proporre un elenco di somiglianze stilistiche o tematiche, ma piuttosto riflettere sul concetto di *rifunzionalizzazione*, che pone interrogativi su alcuni meccanismi, sia endogeni che esogeni, che agiscono sul testo della riscrittura[6] quando questo assume una forma giocoforza mutata rispetto all'originale.[7] Pertanto, è necessario che nella valutazione complessiva della consistenza di questi rimandi *intertestuali*, si tenga conto della mutazione del *contesto*, e della volontà dello scrittore di pensare

[1] S. D'ARRIGO, *Il compratore di anime morte*, Milano, Rizzoli, 2024.
[2] S. SGAVICCHIA, *Una trama d'autore* in D'Arrigo, *Il compratore di anime morte*…, 235-282.
[3] Cfr. anche D. BIAGI, *Su un'inedita "libera riduzione" di Stefano D'Arrigo:* Il compratore di anime morte, «Critica del Testo», XVIII (2015), 1, 9-30 e S. BONCIANI, *Un Bildungsroman mai pubblicato: Il compratore di anime morte*, «Finzioni», III (2022), 2, 64-77.
[4] Sgavicchia riferisce di una certa «marcatura neorealistica del *Compratore,* alla quale si unisce una vena comico-satirica e per certi versi fantastica nella rilettura di *Le anime morte*» (S. SGAVICCHIA, *Una trama d'autore…,* 246).
[5] N. V. GOGOL', *Mërtvye duši,* Mosca, 1842 (tr. it. di S. Prina, *Le anime morte*, Milano, Mondadori, 2022)
[6] Sul concetto di riscrittura applicata al caso del *Compratore,* si tenga presente il capitolo "Una riscrittura gogoliana: *Il compratore di anime morte*", in D. Biagi, *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo,* Macerata, Quodlibet, 2017, 65-92.
[7] In questo caso studio, quello di D'Arrigo, ma lo stesso potrebbe valere per la riduzione teatrale di Bulgakov (M. BULGAKOV, *Le anime morte,* a cura di B. Ronchetti, Pordenone, Studio Tesi, 1992).

al suo *testo* come una «libera riduzione».[8] L'obiettivo, dunque, è esplorare alcuni legami tra l'opera di D'Arrigo e altre che, nel loro groviglio, si è scelto di definire eredità.

Intanto, se, riferendoci al Mediterraneo antico, è corretto definire *romanizzazione* l'adattamento dell'epica di Omero al mondo latino di Andronico, per riferirsi al transito da Gogol' a D'Arrigo si potrebbe per certe ragioni proporre la nozione di *italianizzazione*. Anzitutto, lo sguardo retrospettivo dell'autore novecentesco traspone l'immaginario della Russia ottocentesca, contemporanea per il collega, in un Meridione risorgimentale, ricco di folklore e marcato da una vivace tradizione mediterranea, splendente nella sua desolazione, arido e luculliano. Ne risulta una sintesi, anche in questo emula dell'opera ispiratrice, di una tradizione sia colta che popolare: la doppia discendenza dell'epopea e della sua variante *malaja,* «sottotono», è testimoniata da elementi specifici, come la *brička* col sonaglio rispetto alla *trojka* – a sua volta reinterpretazione del mito platonico della biga alata –, e strutturali, come l'impianto comico-parodico e grottesco della diegesi.[9] In una Sicilia-*waste land*[10] colpita da morie e sopraffazioni del potere, così come nella festosa Napoli dell'incipit, si innestano il gusto gastronomico di molte 'didascalie', il rumore, la passione e la benevolenza popolare dei personaggi, in ogni gesto dei quali si compone un'etopea autorappresentativa, di gogoliana ascendenza, dalla dimensione ancora locale, ma che aspira a diventare nazionale, in una fase cruciale del Risorgimento.

Per giunta, sul fondo della vicenda si sedimenta una patina linguistico-espressiva lievemente mafioide, indagatrice del fenomeno che altri scrittori meridionali del Novecento italiano, primo fra tutti Leonardo Sciascia, hanno affrontato più sistematicamente. È possibile rintracciarla nell'omertà di alcune espressioni,[11] nel pettegolezzo a scredito delle famiglie,[12] nell'onore da difendere,[13] nell'uso sistematico degli appellativi «don» e «picciotti», nella consapevolezza che, quando si prefigurano catene di responsabili, *il terrore* - come scrive anche Gogol' «è più contagioso della peste»,[14] e, tranne in rari casi, ottunde il senso di giustizia, tema centrale nella seconda parte delle *anime morte*, rendendo colpevoli, secondo un principio di distribuzione della responsabilità, anche coloro che non sono direttamente coinvolti, ma che, di fronte a eventi compromettenti un equilibrio costituito, chiudono gli occhi per ragioni di convenienza individuale o del *clan* di appartenenza.

Inoltre, è più che plausibile immaginare che, quando scrisse le sue *anime morte,* Gogol' avesse in mente l'Italia, da lui conosciuta fra gli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, trent'anni prima del momento in cui la vicenda darrighiana è ambientata. Sussistono almeno due ragioni. La prima, più suggestiva che documentabile, deriva dall'ipotesi secondo cui sua la vicenda abbia tratto spunto da una presunta storia vera circolante in Russia proprio negli stessi anni in cui Manzoni escogitava

[8] Così D'Arrigo stesso definisce la sua opera apponendo il sottotitolo al dattiloscritto: «libera riduzione da *Le avventure di Cicikov ovvero le anime morte*». Cfr. BIAGI, *Orche e altri relitti*…, 68. La studiosa informa anche che la traduzione di Gogol' posseduta dallo scrittore siciliano e presente nella sua biblioteca, è quella di Lapenna (N. GOGOL', *Le avventure di Cicikov ovvero le anime morte*, prima traduzione integrale e conforme al testo russo con avvertenze storico-letterarie e note di Margherita Silvestri Lapenna, Firenze, Vallecchi, 1941).
[9] Cfr. BIAGI, *Orche e altri relitti*…, 88.
[10] Il concetto sublimato in poesia da T.S. Eliot è impiegato da Biagi per mettere in luce la riproposizione di un *topos* letterario, presente tanto in Gogol' (nelle *Anime morte*) quanto nella letteratura italiana meridionale dell'Otto-Novecento, con Verga (nella novella *La roba*) e D'Arrigo (nel *Compratore*): quello del «viaggiatore che torna a domandare a chi appartengano le terre che attraversa dall'alba fino al tramonto del sole» (Ivi, 85 ssg.).
[11] «Non vedetti e non seppi niente. Guardavo i carusi. Niente» (D'ARRIGO, *Il compratore di anime morte…,* 110)
[12] «c'erano i Rizzo? i Licandro? i D'Agata?» (*ibidem*).
[13] «Che ci resta ormai, caro don Vincenzo? La parola, la parola d'onore» (Ivi*,* 112).
[14] GOGOL', *Le anime morte*…, 213.

l'espediente narrativo della *storia rifatta*.[15] La seconda, universalmente nota, è che, elaborando questo soggetto, peraltro suggeritogli da Puškin, Gogol' volle riscrivere la *Commedia* di Dante Alighieri. L'opera ben si prestava al progetto, in quanto è tripartita, inclusiva, intenzionata a ragionare sul bene e sul male e sul senso della missione di un *agens* sulla Terra, e infine capace di descrivere vere e proprie sfilate carnevalesche di tipi e vizi umani: cortei come quelli del teatro delle origini o dei *Trionfi* del Petrarca, che proiettano in un secolare passato letterario la definizione che Michail Bachtin[16] diede alle *Anime morte*: «un'allegra marcia carnevalesca nell'inferno». Inoltre, il critico russo osserva che Gogol', nel riscrivere Dante, pensa anche al viaggio di Pantagruel di François Rabelais e all'inferno dei *Sueños* di Francisco Gomez de Quevedo. Con ciò, il parallelo fra le due opere pensato alla luce della tradizione letteraria può essere positivamente inserito nel circuito di riferimento prediletto da E. R. Curtius,[17] quello della letteratura europea. Tale circuito continua a mettere in crisi le distanze costruite negli ultimi scampoli della Storia fra le identità nazionali, opponendovi la vivacità di un parallelo incessante dialogo interculturale che avviene proprio nel libero spazio comune della letteratura.

Così su linee parallele potremmo collocare i dannati danteschi, i personaggi gogoliani e quelli darrighiani: ignavi, golosi, avari e prodighi, iracondi, violenti, adulatori. Lo stesso Cirillo e lo stesso Čičikov – che nel settimo capitolo è esplicitamente paragonato al Dante *viator* – potrebbero avere dei tratti propri dei barattieri. Insieme, quest'asse interletterario è capace di includere anche altre influenze otto-novecentesche: la corruzione morale e materiale, degna degli ipocriti infernali, dilaga tanto fra i *činovniki* che truffano i poveri con la beneficenza, quanto fra i funzionari e nobili del Regno delle Due Sicilie, le cui dimore fanno da teatro alle stesse opulenti feste e balli che ritroviamo nel *Gattopardo*. Ancora, i personaggi mossi dal vizio dell'accumulo richiamano il Mazzarò della novella *La Roba* di Giovanni Verga. L'autore siciliano, influenzato anche dai russi attraverso i francesi, funge da anello in questa catena. Le somiglianze con l'autore dei *Malavoglia,* mutuate da Gogol', emergono nel ritratto di una società in guerriglia, come in *Libertà*,[18] nel percorso di un Vinto che tenta di scalare le gerarchie sociali, radiografate nella loro duttile stratificazione, nella critica al progresso economico, contrapposto ai valori tradizionali della famiglia e del buon senso. Anche il ricorso ai proverbi popolari, che fanno capo agli studi di Giuseppe Pitrè,[19] e l'uso del discorso indiretto libero[20] sono elementi che D'Arrigo, maggiormente indulgente al dialetto, condivide con Verga.

Il compratore di anime morte, che trae linfa vitale dalla mitologia garibaldina, si può collocare, inoltre, entro una costellazione di romanzi italiani contemporanei di ambientazione risorgimentale che include sia opere più o meno consolidate della tradizione[21] sia altri tentativi più recenti che ne

---

[15] S. PRINA, *Introduzione* in N. Gogol', *Le anime morte*, Milano, Mondadori, 2022, 5-46.
[16] M. BACHTIN, *Rabelais e Gogol'. Arte della parola e cultura comica popolare,* in Id., *Estetica e romanzo,* 1975, (trad. it. di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979, 483-495).
[17] E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948, (trad. it. di R. Antonelli, Macerata, Quodlibet, 2022)
[18] SGAVICCHIA, *Una trama d'autore*…, 270.
[19] G. PITRÈ, *Proverbi siciliani, raccolti e confrontati con quelli degli altri dialetti d'Italia,* Palermo, L. Pedone-Lauriel editore, 1880.
[20] La nozione di 'discorso indiretto libero' risale, come è noto, ad un contributo fondamentale per la stilistica contemporanea: L. SPITZER, *Kleine Beiträge zur Entstehung der sog. «erlebten Rede»*, «Germanisch-romanische Monatsschrift», XVI iul. (1928).
[21] *Evangelia Guerri. Episodio della rivoluzione in Sicilia* di Baccio Emanuele Maineri, *I mille di Marsala* di Giacomo Oddo, *I mille* di Giuseppe Bandi, *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Piccolo mondo antico* di Antonio Fogazzaro, *Le confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo e *I Viceré* di Federico De Roberto, *I vecchi e i giovani* di Luigi Pirandello. Cfr. SGAVICCHIA, *Una trama d'autore*…, 266-267.

confermano la continuità.[22] Fra queste, l'opera di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, al netto della dibattuta cronologia, contiene ulteriori affinità. Don Calogero Sedara, per quanto grossolano e avventato, incarna alla perfezione il modello di *homo novus*. Il sindaco di Donnafugata ha infatti ottenuto una posizione rilevante proprio grazie all'unione fra la camaleontica abilità di penetrare il mondo dei nobili in sicura rovina, e le risorse economiche accumulate grazie all'intelligenza pratica propria della classe borghese alla ribalta. Sono queste le stesse caratteristiche che si riscontrano, con tutte le dovute distinzioni, in Čičikov e in Cirillo. Allo stesso modo, la volontà di Cirillo di accogliere la temperie garibaldina non può non ricordare quella di Tancredi, sebbene la spinta al cambiamento del personaggio lampedusiano, sostanziatasi nell'azione bellica, sia mossa dalla necessità di salvaguardare uno *status,* mentre per il trovatello napoletano può rappresentare un'occasione per emergere e porre radici sicure nella nuova società di un Paese appena liberato e unito, speculare a quella dell'epoca postbellica cui si tende a datare il romanzo.

Esistono numerosi punti di contatto fra le due opere qui in analisi. Sia Čičikov che Cirillo sono degli arrivisti che cercano di far leva sui punti deboli dei bersagli che capitano loro a tiro, molti dei quali temono ripercussioni da parte della Legge. Entrambi gli scrittori nutrono un particolare gusto per l'*enumeratio*: ne sono prova i cataloghi funebri che contengono particolari circa le identità e le occupazioni dei defunti, esattamente come nell'*Antologia di Spoon River* di E.L. Masters. Ma al di là di evidenti affinità narrative,[23] è bene rilevare quelle strutturali. Entrambi gli autori scelgono il *qui-pro-quo* come motore narrativo; e ancora, come retorica, l'*understatement*; come motivo di indagine etica, il dilemma che scaturisce dal contrasto fra *pravda*, la verità dimostrabile razionalmente, e *istina*, il dogma;[24] infine, come bersaglio storico-satirico, il potere da smascherare.

Tuttavia, non si possono ignorare alcune differenze che riguardano i due protagonisti – ammesso che Čičikov sia definibile come tale, dato che, per quanto riguarda l'opera gogoliana, sarebbe più corretto pensare ad una focalizzazione interna variabile. Čičikov, introdotto dall'autore *in medias res,* è un funzionario dinamico e ambizioso che cerca di migliorare la sua posizione socioeconomica, mentre Cirillo, le cui sorti sono narrate a partire dall'infanzia, è un umile scrivano,[25] la cui alienazione ricorda personaggi come il Bartleby di Melville o il Belluca di Pirandello. Ma ancor prima, è un orfano, e dell'orfano emarginato mantiene la mentalità anche quando, *homo fictus* di secondo grado, agli occhi di tutti diventa un Principe. L'eroe[26] de *Le anime morte* ha invece un padre, che menziona quando vuole esprimergli riconoscenza per avergli impartito un'educazione significativa.[27] Comune a entrambi è poi il senso di adattamento, ma Cirillo è più spregiudicato e meno incline alle crisi morali che affliggono il suo omologo. Volendo infine ascrivere le due opere al filone odeporico, i due personaggi differiscono anche sulla base dei viaggi che intraprendono: D'Arrigo sembra ridurre al grado reale gli spazi metafisici di Gogol'. Uno, ripercorrendo all'inverso uno dei tratti del percorso di Ulisse

[22] *Il sorriso dell'ignoto Marinaio* di Vincenzo Consolo e la saga dei *Leoni di Sicilia,* di Stefania Auci, da cui è stata tratta una serie televisiva diretta da Paolo Genovese. Cfr. *ibidem.*

[23] Si noti la corrispondenza fra coppie di personaggi darrighiani-gogoliani: Cirillo/Čičikov, Filomeno/Selifan, il duca Lisitano/Manilov, donna Lisandra/Koròbočka, Mazzù/Nozdrëv, Papandrea/Sobakevič, Turi Borruso/Pljuškin, Principe Enzuccio Brancatello/Tentetnikov, il Viceré e la Viceregina/il governatore e la governatoressa. L'impianto generale è mantenuto, pur con alcune differenze, la principale delle quali è rappresentata dall'inedita framiglia Traina (cfr. BIAGI, *Orche e altri relitti*…, 74-75).

[24] Cfr. PRINA, *Introduzione…,* V.

[25] In vari modi, figure-simbolo dell'alienazione da lavoro nella letteratura otto-novecentesca.

[26] Così è tradotto l'appellativo impiegato dallo scrittore ucraino secondo la narratologia russa di stampo strutturalista.

[27] Con ciò si rianima un *topos* antichissimo della letteratura occidentale che risale addirittura a Orazio (*Satire,* I).

compiuto nell'*Odissea*, esplora la Sicilia dopo un viaggio di sola andata da Napoli; l'altro, che curiosamente proviene da una città abbreviata nel testo in N., gravita in una Russia i cui confini sembrano sfociare nell'Universo, soprattutto nel celebre volo di Selifàn, cocchiere alter-ego a volte un po' maltrattato di Filomeno. A proposito della compresenza di un aiutante che possa anche assumere le vesti di servitore, oltre al Sancho Panza di *Don Chisciotte*,[28] la letteratura potrebbe ricordare innumerevoli altri esempi.[29]

Diversi elementi dell'opera di Gogol' – come il dettaglio demoniaco-infernale di matrice dantesca, il grottesco, la religiosità ancestrale, la superstizione e il pregiudizio popolare – trovano corrispondenza nella letteratura dell'Italia meridionale e in particolare in D'Arrigo. È possibile dunque confermare ciò che testimoniano scrittori, viaggiatori, antropologi e studiosi del costume di ogni epoca.[30] La vicenda di un uomo che vuole arricchirsi investendo su dei contadini defunti, a volte chiamati «fantasmi» e paragonati a degli «ortaggi», è già di per sé grottesca; e tocca il tema del doppio, di cui Luigi Pirandello, per quanto riguarda la letteratura contemporanea dell'Italia Meridionale, è riconosciuto come modello e maestro. Nelle pagine del *Compratore* si istaura un confine sottilissimo tra la vita e la morte: i defunti sembrano a volte ancora vivi, e l'immaginario notturno è popolato di streghe, fuochi e vivide superstizioni che fanno credere ai personaggi sulla scena che un ospite che arriva di notte in cerca di morti sia almeno un giacobino «riscaldato», o quasi certamente un messo infernale, se non l'Anticristo in persona. I personaggi vivono la loro realtà affidandosi alla logica primordiale dell'istinto, che si condensa nella paura, nella difesa aggressiva del proprio confine, nel rischio, nell'ambizione che prelude al riscatto. Cirillo è un *Malpelo* condannato alla sua natura demonica per alcuni, ma è anche un fortunato «Figlio della Madonna» per altri; i creditori riescono a convogliare energie negative sugli altri come gelidi iettatori. La famiglia si fa tribù; i santi, invocati di continuo, regolano la sorte degli uomini a guisa di antichi dèi pagani. Per questo il Cirillo/Čičikov deve fronteggiare un processo che ha la strada come aula di tribunale, dove l'accusa coincide col cicaleccio, e la difesa con la scaltrezza che conduce al raggiro.[31]

Nella parte iniziale del romanzo, emergono anche affinità con Matilde Serao.[32] Qui è descritto il momento in cui Cirillo sfrutta la persuasione del popolo che lo vuole depositario di un'energia superiore, propiziatoria, al gioco. Serao è rievocata non solo attraverso il folklore e il personaggio di

[28] Il parallelo fra Čičikov e Don Chisciotte, e dunque fra Filomeno e Sancho Panza, è già suggerito da P. GOBETTI, *Gogol',* in *Paradosso dello spirito russo,* in Id., *Avanti nella lotta amore mio! Scritture* 1918-1926, a cura di P. di Paolo, Milano, Feltrinelli, 2016 (cfr. SGAVICCHIA, *Una trama d'autore*…, 255).

[29] Basti ricordare quelli di Venerdì di Defoe, Passepartout di Verne, Sam Weller di Dickens, Wagner di Goethe… La figura, che fonda le sue radici in quella del servo del teatro classico, cui quello della modernità è debitrice, è forse da considerare la rappresentazione più compiuta di quella propensione alla costruzione in diadi propria della letteratura occidentale, di cui solo alcuni esempi evidenti (per limitarsi ai personaggi senza considerare i temi), sono le coppie Achille-Patroclo, nell'inferno della guerra e dell'onore eterno, Dante-Virgilio, nel tortuoso cammino della redenzione e Orlando-Astolfo, nell'apertura al metafisico per la riconquista del razionale.

[30] Basterebbe ricordare lo sguardo di uno fra i più celebri fra i *Grand Tourists* (cfr. J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia* (1975), trad. it. di A. Oberdorfer, Novara, EDIPEM, 1973, 163-228) e, ancor più, gli studi di Sebastiano Aglianò (cfr. S. AGLIANÒ, *Cos'è questa Sicilia: saggio di analisi psicologica collettiva,* Milano, Mondadori, 1945), il quale fotografa quella "sicilitudine" dai molti echi negli autori siciliani del Novecento: Sciascia, Consolo, Bufalino, Camilleri, Tomasi di Lampedusa.

[31] Gli ambienti in cui si muovono sono stravolti dalle notizie che circolano, e le varie ipotesi si moltiplicano in un amalgama in cui si confondono con le storie locali.

[32] In SGAVICCHIA, *Una trama d'autore…,* 270 è notato un parallelismo fra «la rappresentazione dei vicoli e delle piazze brulicanti di voci e di odori» e *Il ventre di Napoli,* così come fra il personaggio Terno Secco di D'Arrigo e il titolo del racconto della scrittrice greco-campana.

Terno Secco, ma anche dalla sequenza narrativa sulla devozione a San Gennaro, dalla presenza *spiriti* che suggeriscono agli *assistiti* i numeri fortunati al gioco del Lotto,[33] dal fatto che il vizio del gioco tocca tutte le classi sociali,[34] dal popolino al barone/Barone Mazzù, alter ego di Nozdrëv.[35]

D'Arrigo non si sottrae a giudizi sulla Storia, e fa permeare all'interno del suo romanzo la storiografia, citando persino fra le sue pagine uno stralcio di *Una protesta del popolo delle due Sicilie* di Luigi Settembrini,[36] allo stesso modo in cui Manzoni citava Ripamonti, Tadino e le sue altre fonti storiche. In particolare, Settembrini è chiamato in causa per osservare le cattive condizioni in cui versava l'agricoltura al tempo di Ferdinando II, il cui clima di insicurezza generale è reso a tinte fosche. Viene criticato il fatto che il regime borbonico sapeva prendere facilmente il controllo di questa umanità quasi ancestrale, corrispondente grosso modo alla servitù della gleba osservata da Gogol': i soprusi che perpetrava su di essa erano nascosti sotto una coltre di feste comandate, e il riguardo per le apparenze importava di più di quello per la Legge. L'enfasi posta sui dettagli storici potrebbe indicare che nelle volontà del *Compratore* c'era quella di satirizzare il fascismo, di cui D'Arrigo fu critico, e di denunciare le condizioni a cui il regime sottopose il Paese e la Sicilia nel periodo postbellico. Come osserva Sgavicchia, tale ipotesi sembrerebbe avvalorata dal parallelo esplicito presente nella Presentazione dell'Editore nel volume di Settembrini in possesso di D'Arrigo.[37] La Russia e la Sicilia sono unite nel segno della modernizzazione, dissonante con logiche feudali ancora vive tanto nello scenario zarista gogoliano quanto in quello borbonico darrighiano, ipostasi letteraria del rudere parastatale fascista ancora ingombrante nella prima Repubblica.[38]

Come in Gogol' è citato Napoleone*,* anche in D'Arrigo sentiamo risuonare nomi significativi della Storia, come quelli del generale Lanza e di Giuseppe Garibaldi che sta per sbarcare a Marsala nella concitata conclusione del romanzo, quando Cirillo sceglie di rimanere con la sua nuova famiglia. La Storia, quella con la S maiuscola, va dunque a mescolarsi alle storie con la minuscola e i loro elementi di colore locale, come ne *La Storia* di Elsa Morante e, ancor prima, in Manzoni. Più volte l'autore milanese si cela nel romanzo di *(de-)formazione* darrighiano. Lo troviamo, ad esempio, nel Vero storico che caratterizza la vicenda ma che arretra in secondo piano, lasciando spazio a protagonisti emarginati, in continua frizione col potere; nel costante dialogo metaletterario col lettore; nella già gogoliana polifonia; nel pregiudizio nei confronti dei rivoluzionari portatori di peste e avvelenatori d'acqua; nel parossismo di una 'notte degli imbrogli' in miniatura; nel clima di una dominazione straniera che in un caso è storicizzata nell'esperienza austriaca, nell'altro si sta per concludere, a vantaggio all'Italia unita e libera. Non a caso si è voluto impiegare *(de-)formazione* come termine classificatorio per il romanzo darrighiano. La finzione letteraria – e, all'interno di essa, la condotta falsificante del protagonista – è capace di distorcere la realtà, deformandola e sovvertendo ogni sua regola e convenzione sociale; inoltre, già Bonciani, nel suo studio citato, propone la definizione di *Bildungsroman* da applicare al *Compratore*, in ragione della decisione finale di Cirillo, di tono vagamente borghese, di porre fine alla sua peregrinazione, come maggior segno della distanza con le *Anime morte,* in cui invece la redenzione del protagonista – palesata nel progetto dell'autore di rifunzionalizzare la

[33] Ciò è quanto si può leggere, ad esempio, in M. SERAO, *Gli altarini,* in *Il ventre di Napoli,* Milano, Treves, 1884, 32-43.
[34] M. SERAO, *Il Lotto*, ivi, 44-54.
[35] Una profonda analogia fra *Il Compratore* e le *Anime morte* risiede nell'uso di nomi parlanti (BIAGI, *Orche e altri relitti*…, 82 ssg).
[36] La citazione occorre in D'ARRIGO*, Il Compratore*…, 23.
[37] SGAVICCHIA, *Una trama d'autore*…, 260 ssg.
[38] Su questi aspetti ragiona Daria Biagi nel paragrafo *Gogol' moderno* in *Orche e altri relitti*…, 75 ssg, così come sulla sovrapposizione nel *Compratore* fra il Risorgimento e la Resistenza.

Commedia dantesca – non si compie con altrettanta chiarezza. Il mare in cui sfocia il presunto percorso formativo del protagonista è però contaminato dall'illiceità delle sue azioni; più che giustificare quella che risulta la soluzione migliore fra le possibili, risaltandone i valori etici positivi, il romanzo percorre la vicenda di un arricchito inserita in un quadro sociale ben più rilevante; allora, per la mancata pubblicazione del romanzo da parte del suo autore, un'ipotesi ulteriore rispetto a quella, pur valida, dell'incompatibilità col modello dell'inetto novecentesco, potrebbe allora risiedere nella scarsa coerenza fra la spregiudicatezza caratteristica del personaggio e il suo ravvedimento finale, oltre alle incertezze sulla destinazione testuale dell'elaborato, rimasto ad uno stato ibrido fra un romanzo e una sceneggiatura. La scaltrezza del personaggio non è sufficiente da sola a marcare la distanza con l'opera di provenienza, ammesso che questa non sia piuttosto l'esito di un consapevole tentativo di rappresentazione, quello di un tipo umano con dei tratti connotati nel quadro della letteratura del Meridione italiano. Esso è teso in fondo a giustificare un'etica del compromesso, della connivenza morale tra fini nobili e mezzi deplorevoli, in particolarissime aree liminari e incerte della Storia che mettono alla prova gli individui e le loro responsabilità civili. Le divergenze fra le due opere, ben illustrate insieme alle affinità all'interno del saggio dello studioso,[39] meglio si misurano nell'abilità di D'Arrigo – autore pur ben consapevole di una tradizione letteraria risorgimentale di per sé fertile per la narrativa di formazione – di appropriarsi del testo del passato, per intervenirvi con delle modifiche funzionali alle proprie sensibilità ed esigenze espressive.

Si auspica che questo intervento possa stimolare ricerche più approfondite, a partire proprio dal concetto di eredità letteraria, anche per provare, con il sostegno di prove convincenti per il caso esaminato, ciò che sosteneva T.S. Eliot: «*Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour* […]».[40] E se è vero che questo «lavoro» deve essere sostenuto dall'*historical sense*, un «senso storico» che sia consapevolezza del passato per una connessione più efficace con la contemporaneità, allora *Il compratore di anime morte* ha designato il suo autore come un degno erede.

[39] Ad esempio, uno stile meno allusivo e più frontale di D'Arrigo rispetto a Gogol'; la presenza di personaggi inediti, o di loro diversi comportamenti; la mancanza di «pretese di eroismo» e l'influenza della «logica novecentesca dell'antieroe» (BONCIANI, *Un Bildungsroman mai pubblicato*…, 69)

[40] Si cita da T.S. ELIOT, *Tradition and the individual talent* (1920) in Id., *The Sacred Wood. Essays on poetry and criticism,* London, Methuen, 1920, 42-53: 43.