

## I LABIRINTI NARRATIVI DI MARCELLA CIONI

**Paolo Vanelli**

### **Abstract**

*In Marcella Cioni's narrative, a competitive psychological tension prevails between the limits imposed by official culture and the desire for free and complete expression of the "I". Her characters are all in search of their own identity and, after having discovered its coordinates, they make desperate attempts to give form to their profound feelings. Her women characters seem more able and more willing to take risks than the men, indeed they sometimes display an extreme, irrational desire for self-affirmation. The male characters are more conditioned by their socio-historical roles and their journeys are more complicated and more intellectual. Cioni's ambitious narrative project is given germane expression by the intelligent, linguistically and structurally elaborate plots devised by this new Italian writer.*

La critica ufficiale non ha ancora colto l'alta cifra stilistica e la complessa struttura narrativa dei due romanzi di Marcella Cioni: *La Corimante* e *Il Narciso di Rembrandt*<sup>1</sup>. In queste pagine si tenta quindi di individuare gli aspetti tematici e costituzionali delle due opere, nella presunzione di tracciare le linee di forza di questa narratrice, di focalizzarla meglio, per darle una prima

---

<sup>1</sup> M. Cioni, *La Corimante*, Sellerio, Palermo, 1993; M. Cioni, *Il Narciso di Rembrandt*, Sellerio, Palermo, 1993.

collocazione all'interno del panorama letterario italiano degli ultimi anni.

In questa scrittrice si avverte l'ansia ermeneutico-filosofica che sembra investire certe tendenze della più recente narrativa italiana, e che pare abbia trovato in molte scrittrici l'espressione, a tutt'oggi, più avvincente<sup>2</sup>. Dal livello tematico dei romanzi della Cioni, emergono temi "forti" che provengono da una non superficiale frequentazione della psicologia e della filosofia.

Prevale certamente il tema della donna (si pensi alle bellissime figure di Ione, la *Corimante*, e di Zelia, nel *Narciso*, oltre a tante altre interessanti), che lotta con forza inconscia, ma talvolta accompagnata anche da lucida consapevolezza, per affermare la propria identità femminile.

Pare di capire che per la scrittrice l'essere donna — cioè appunto l'identità femminile — sia una dimensione che nella nostra civiltà è stata definita e schematizzata dalla cultura maschile: la Chiesa, la filosofia, Freud hanno definito, voluto, raccontato la donna in base al modello maschile. Tant'è vero che quando la donna ha iniziato a lottare per conseguire la propria autonomia (non ancora l'identità!) si è confrontata conflittualmente col mondo maschile, ha finito per integrarsi proprio nei suoi schemi e, infine, nel gioco dei suoi interessi.

---

2 Forse perché più dotate di quell'elemento psichico (femminile) votato alla conciliazione degli opposti e quindi maggiormente disposte a comprendere lo smagliamento del mondo e a insinuarsi nelle pieghe più misteriose dell'esistenza: in particolare si ricordano le squisite opere di Paola Capriolo (*La grande Eulalia*, 1988; *Il Nocchiero*, 1989; *Il doppio regno*, 1991) e di Marta Morazzoni (*La ragazza col turbante*, 1986; *L'invenzione della verità*, 1988), l'opera prima di Anna Berardinelli (*Specchio di terra*, 1995), oppure il taglio sofferto e l'impianto sapiente dei racconti di Laura Pariani (*Di corno o d'oro*, 1993 e *Il pettine*, 1995), senza dimenticare le opere più importanti di quella che si potrebbe chiamare la musa, la maestra, di questa nuova narrativa femminile, cioè Francesca Sanvitale (*Il cuore borghese*, 1972; *Madre e figlia*, 1980; *L'uomo del parco*, 1984).

Le figure femminili della Cioni si sentono conculcate, castrate, represses nella loro identità autentica, che non coincide coi modelli prefissati (o della madre, o della bambola, o della selvaggia, o dell'angelo, o della fatale o della donna in carriera); esse non possono e non vogliono adeguarsi all'"altro", per non rinunciare al loro sentire e al loro essere, cioè a loro stesse. Questa richiesta di autentica identità le rende "diverse" e sembra quasi dotarle di una fisicità particolare, nonché di una sensibilità strana, acutissima, che le tiene difficilmente in equilibrio sulla linea di demarcazione tra normalità e patologia. Vivono infatti difficili situazioni patologiche, (come Ottilia e Ada nella *Corimante*, come Zelia e le donne pugliesi nel *Narciso*), che servono loro come mezzo per parlare, per esprimere all'esterno la propria insoddisfazione e per gridare la propria unicità. Sono donne che devono inventarsi cose impensabili per esprimersi, cioè per affermare la propria identità: Ione — *La Corimante* — è una donna che cura, è la *maga-terapeuta*; nel *Narciso* le donne dei paesini pugliesi scelgono l'espressione religiosa, quindi la *santità* (spesso anche falsa), per poter esternare il proprio travaglio interiore e per dare una forma alla propria identità sessuale femminile. Sembra che per la Cioni le categorie della donna "terapeuta-corimante" o della "santa" siano due tra le poche (se non le uniche possibili) per la donna che non riesce a coincidere coi modelli normativi, poiché sente di eccedere psicologicamente dai canoni ufficiali di una società regolata da moduli maschili e tuttavia vuole rimanere fedele alla propria identità femminile: che significa essere capaci di sostenere il proprio "centro" psicosessuale e di sopportarlo fino all'esaurimento, senza venire a patti con la realtà e senza cedere a compromessi esterni.

La più bella e poetica espressione di questa “resistenza alla propria identità” è certo Zelia, nel *Narciso*, metafora della donna che si chiude in sé, quasi restringendosi fino a scomparire. Zelia è anoressica e questa patologia denuncia proprio il rifiuto di entrare nei ruoli normativi della donna, fatti di rotondità e morbidezze, che evocano il desiderio maschile. La sua patologia è, per assurdo, strumento di potere, con quel corpo che scompare, svincolato dalle esigenze della nutrizione e dalla fame di sentimenti (ridotti a coercizione di cui liberarsi), simbolizzate dal cibo. Zelia non vuole offrire all'uomo le ragioni del desiderio, né avere il pene e, di conseguenza, il bambino; in un certo senso abbatte lo stereotipo classico, presentandosi con forme androgine, a volte pare un essere asessuato, in cui sembra consistere un'idea di perfezione e di interezza.

La società però non sopporta questa immagine stilizzata della perfezione, e quindi o la rimuove (si pensi alle figure della monache asessuate nel convento, nel *Narciso*) o la elimina: nel *Narciso* viene raccontata una *Dannazione di Faust* rappresentata al Comunale di Bologna, in cui il Cristo in Croce è un celebre ermafrodito (150).

Il viaggio che Zelia compie da Venezia a Lecce è — come tutti i viaggi letterari — metafora di un viaggio della coscienza, in questo caso verso il centro del sé, al termine del quale la ragazza, che è riuscita ad evitare la morte per acqua in un canale delle Valli Comacchiesi (morte legata all'archetipo della femmina, e quindi alla discesa nella libido, al gorgo dell'inconscio che cattura e trascina nel fondo), rimarrà chiusa in una stanza di Palazzo Galeati, dove morirà, metaforicamente imprigionata nel proprio “centro-sé” (163).

Il viaggio all'interno di se stessi, conseguente al trauma conflittuale col mondo, parte da una rinuncia o da una perdita

della realtà, ovvero dall'incapacità o dal rifiuto di investire eroticamente gli oggetti esterni, e può risolversi in un puro investimento libidico dell'io, cioè nella progressiva chiusura in una prigione, da cui non si può uscire, come appunto le "corimanti", le "sante", le "tarantolate", perennemente legate e logorate da questa estrema fedeltà alla propria natura inesprimibile all'esterno.

Il caso estremo di questa condizione è certamente quello di Ada, la figlia autistica del professore, deuteragonista della *Corimante*: la ragazzina è chiusa, raggomitolata su se stessa, ed esprime il rifiuto totale della vita che finisce per identificarsi con la morte. Ma, nonostante questo, la vita la violenterà, proprio sotto le forme del pene che la penetra e la rende madre di un bambino. L'ancestrale violenza della civiltà del maschio non rispetta l'inafferrabile e misteriosa figura di un essere femminile diverso, chiuso nella sua enigmatica impossibilità a esistere, perché incapace di identificarsi al di fuori di quella condizione primaria indifferenziata che è stata la situazione prenatale (e nella quale, in un certo senso, Ada tenta di regredire).

Le figure femminili della Cioni aprono quindi un altro tema, che andrebbe analizzato scientificamente, quindi ben al di là di un tentativo di interpretazione letteraria: il tema del paranormale, della magia e della malattia. Ione è una corimante; Ottilia, dopo essersi espressa con la musica, quando anche quella le viene tolta, si lascia scivolare indifferentemente verso la morte; Ada è autistica; Zelia è anoressica; Alma finirà per fare la santa; attorno a Zelia e ad Alma (nel *Narciso*) vivono le innumerevoli "sante" e "tarantolate" pugliesi.

Nel *Narciso* Diego, attraverso la filosofia e gli insegnamenti del suo precettore Cesare, viene a contatto con la filosofia platonica, quindi con l'idea di un mondo perfetto, di un'esistenza

compiuta e intera (l'idea dell'unità dell'Essere), che poi si è rotta: il mondo non è altro che la frattura dell'unità iniziale e l'uomo cerca ancora di recuperare quella perfezione (83-84), poiché è questa "ferita" a generare il dolore, la malattia, la pazzia, la paura, la solitudine, l'atroce senso della morte. E per curarla quelle donne — corimanti, sante, malate — cercano di contrapporre illusioni di santità (esorcismi, fatture, magia, sortilegi, incantesimi) che non sono altro che recite istrionesche, altri scenari di morte. La ferita si vorrebbe sanare con ex-voto, preghiere, pellegrinaggi, oggetti magici e reliquie, di cui abbiamo un espressivo campionario nella raccolta che Cesare ha composto e catalogato nel suo Museo Galeati e che Diego ricostruisce in Brasile (12-17 e 85-87): ma tutte quelle espressioni si rivelano ben presto come nuove espansioni di dolore e di impotenza, orme di una vita che era viva altrove. La ricerca del divino, ossia il superamento della scissione dell'unità, non approda che a finzioni (copie di santità) o all'arte, anch'essa finzione, in quanto copia di un'idea o copia di bellezza: e questa soluzione critica stempera l'ebbrezza "dionisiaca", che attraversa molte delle tematiche e dei personaggi della Cioni.

L'unica unità possibile è la conquista e la resistenza al proprio sé, che poi, come si è visto, porta a chiudersi in una prigione, da cui non si può uscire, se non per la morte: è il caso di Zelia che si chiude nel Palazzo di Lecce e delle monache che si chiudono nel convento, estensioni analogiche della grande metafora contenuta nel mito di Narciso, simbolo dell'autocontemplazione e dell'atteggiamento introverso e assoluto, che crede di scoprire l'altro ma trova il sé, e in questo sé si perde attraverso un'esperienza metafisica che confonde l'io con l'Essere.

Soprattutto nel *Narciso* è evidente il tema del “doppio”. Mentre le figure femminili scendono al loro centro, riflettendosi su se stesse, rimanendo fedeli al proprio sé, quelle maschili pare abbiano necessità di un elemento esterno in cui sdoppiarsi. Ciò forse è un effetto della cultura, che ha identificato il maschile nell’*homo faber*, il quale tende a creare sempre altre forme, altre copie, altre espressioni per avvicinarsi all’idea platonica. C’è insomma un’ossessione di fare e rifare, di ricercare forme che esprimano ciò che si è intravisto, con cui poi scontrarsi drammaticamente. Mentre le figure femminili scendono labirinticamente verso il centro del sé, le maschili operano un continuo movimento eccentrico, verso l’esterno, verso gli altri: benché anch’esso si riveli, poi, un viaggio verso il proprio centro, che, immancabilmente, si conclude nella “prigione”. Diego infatti finirà chiuso nella clinica brasiliana di Manaus, prigioniero dei suoi doppi (165), mentre Alvisè, come Zelia, finirà chiuso nelle stanze di Palazzo Galeati (181). Però, prima di giungere a questa soluzione, c’è il compimento di un lungo percorso, che conduce ad investire delle proprie pulsioni la realtà, quindi a ricercare l’altro, per riconoscere nell’altro se stessi.

I personaggi maschili espandono il proprio io all’esterno, tentando di adattarsi alla realtà e di istituire con essa un rapporto armonico: in effetti ricercano figure o oggetti che abbiano interessi e impulsi uguali ai loro. Alla base della loro costituzione psichica (come anche nelle figure femminili) c’è una cicatrice narcisistica: il loro super-ego gli imporrebbe di accettare gli ideali e le norme che regolano la realtà, ma questo creerebbe un senso di perdita, di rinuncia, anzi un vero senso di colpa dovuto alla frattura che si determinerebbe tra la totalità del loro essere (la loro identità profonda) e il loro comportamento. In ogni caso la soluzione sarebbe uno stato di disagio e di tensione permanente.

Questo trauma, questa angoscia di castrazione, dovuta all'integrità originaria minacciata, può essere superata, o meglio sopita, solo se, espandendosi all'esterno, l'io sarà catturato da un'identità speculare, cioè da una forma fondata sulla illusione (da mantenere) che l'"altro" sia identico a "sé". Il minimo scarto produrrebbe alienazione e concorrenza aggressiva col proprio doppio.

Questo fenomeno si vede benissimo nel *Narciso*, dove Diego, nella prima parte del romanzo, per sopire terapeuticamente la sua cicatrice narcisistica, si sdoppia rispecchiandosi in tre figure che costituiscono quello che potremmo chiamare il "triangolo perfetto della verginità" (da intendersi come asessualità, androginia, perfezione dell'indivisibile): in Cesare, la sacralità dell'idea indivisibile; in Zelia, la perfezione della compiutezza androgina; in Alma, la verginità mistica della "santa", che si sacrifica per il fratello. Ma, scomparse le figure del doppio (ossia l'identificazione del sé) Diego rimane come sconvolto dalla sua identità nuda, non riesce ancora a reggerla, cerca di rispecchiarsi nel *noi* (gruppi, associazioni, compagnie), che lo portano in Sud America, dove finalmente potrà ripetere la condizione del doppio originale, in una copia che riproduce perfettamente il "triangolo della verginità": Cesare è ricopiato nella raccolta degli oggetti di culto esoterico che ripete il Fondo Galeati creato a Lecce; Alma è rifatta in una persona che la ricopia fedelmente e la villa si chiama Villalma; Zelia è riprodotta nelle anamorfosi (di Zelia) che Diego ha acquistato da Alvise; Diego stesso si ricopia in Santedomingo.

A questo punto emerge il grande tema dell'arte, come tema narcisistico, come doppio del reale, come tentativo di perfezione, di unità, di indivisibilità, di "verginità", come aspirazione al



sublime: arte che nasce dalla scoperta del centro, dell'unità indivisibile dell'idea e che si produce nell'agonismo estetico per ricondursi a riprodurre l'illuminazione germinale e a rifondere la contingenzialità spazio-temporale del Divenire, in cui ogni elemento è immerso, con l'assolutezza dell'Essere — in altri termini a immergere il corpo di Narciso nell'acqua che contiene il suo doppio. Di qui la faticosa elaborazione di forme, di copie, che vogliono avvicinarsi sempre più al modello; di qui la ripetizione degli eventi, della storia, delle cose, in un rifacimento ossessivo, che vuole arrivare all'esecuzione perfetta. Ma una volta che ci si è sdoppiati, pare che qualunque tentativo di unità sia utopistico; l'idea, la perfezione dell'indivisibile continuamente sfuggono. Ogni copia dell'idea unitaria risulta falsa, precaria, oppure ammorbata da un senso di decadente estetismo.

Diego-Santedomingo è ormai ossessionato dal centro doloroso del suo essere, che non riesce più a rispecchiare in un autentico doppio, poiché quei doppi in cui prima si era rispecchiato erano forme vive, vere, autentiche, che avevano realizzato in sé tale perfezione — sessuale (Zelia), intellettuale (Cesare), spirituale (Alma). L'arte, invece, nelle forme della professionalità come in quelle della creatività, si rivela un semplice palliativo.

Al tema delle donne che si riflettono su se stesse e rimangono fedeli al proprio centro, rispecchiandosi in esso, e trovando quindi di se stesse il modulo che unifica in sé la contingenzialità e l'assoluto — quindi un'opera d'arte — si oppone il tema degli uomini che cercano all'esterno la completezza di se stessi, e finiscono per produrre una progressione di "opere", nelle quali la loro storia e il loro mito sembrano fondersi in situazioni piene e centrali, talvolta quasi in un'intensità religiosa, ma all'origine viziate dalla precarietà della

finzione e dall'artificiosità su cui esse poggiano la loro stessa essenza.

L'arte allora non salva; la ricerca labirintica di forme, di moduli unitari, pieni, in cui rispecchiarsi si sfalda in una miriade di forme che non riusciamo mai a mettere a fuoco completamente; l'arte è una deformazione prospettica della verità inattingibile. Solo Zelia — che ha in sé il femminile e il maschile nella sua forma androgina — coglie il vero senso dell'arte, attraverso le sue "anamorfosi", quadretti che rappresentano la realtà in una deformazione prospettica, in modo che la visione corretta può avvenire solo da un determinato punto di vista, che non è mai quello frontale.

L'anamorfosi, quindi, potrebbe essere la metafora della scrittura della Cioni: un labirinto di eventi, un associazionismo di stati narrativi e di scorci psicologici, una spirale di scene che apparentemente deformano la realtà, ma che presuppongono un punto di vista particolare, una focalizzazione marginale, per essere compresi. Anche la grafia del *Narciso* evidenzia la presenza di due diverse focalizzazioni: una sezione del racconto è fatta in prima persona da Alvise ormai giunto alla prigionia finale, ed è scritta in corsivo; l'altra, in terza persona, scritta con grafia normale, è voce del narratore che interviene a spiegare la trama nelle sue logiche successioni temporali. Mentre Alvise racconta "di sghimbescio", in maniera obliqua, dall'interno dei fatti, nel labirinto dell'esistenza, quindi da una prospettiva parziale, deformante, quasi tentando di puntellare con varie strategie il turbine degli eventi, evidenziando e nascondendo, secondo le sue esigenze psicologiche, il narratore, cerca di "raddrizzare" la "fabula" e la "trama", osservando gli eventi con una "lente esterna" e componendoli secondo una prospettiva spazio-temporale.

Ma (e questo è il dato caratteristico) le due parti non si saldano mai, non confluiscono in un'unica voce narrante, poiché qualcosa eccede sempre. Il romanzo si struttura quindi in un modulo binario — focalizzazione interna della voce narrante in prima persona e focalizzazione esterna del narratore in terza persona — che da una parte allude all'agonismo espressivo tra l'indeterminato degli eventi (racconto "labirintico" di Alvisè, assimilabile alle anamorfosi di Zelia) e la determinatezza della narrazione (la "forma" che il narratore vuole — e deve — dare ai fatti con la sua lente che guarda dall'esterno); dall'altra sembra sottintendere l'impossibilità di giungere ad una narrazione unitaria, che possa fondere in un'unica voce la labirintica plurivocità e la polivalenza del reale.

Ci vuol dire forse la Cioni che l'arte non può toccare la verità? Non credo. A me pare che voglia suggerire al lettore di collaborare col narratore a ricomporre la verità, a trovare il punto giusto di osservazione, la chiave per entrare nel labirinto. La narrazione in sé non può che essere struttura, associazione, composizione di elementi, non "forma", nel senso idealistico del termine; qualunque forma sarebbe finzione e copia, cioè una falsa unità, una velleitaria perfezione statica nella quale non può essere contenuto il senso enigmatico e labirintico del divenire. Solo il gioco strutturale delle parti, l'angolazione delle scene, le associazioni, i rimandi, le analogie, le allusioni, le tecniche linguistiche possono suggerirci il punto giusto di osservazione: e da quello noi possiamo mettere a fuoco il testo e sentirne la verità di fondo.

Narciso cercava la completezza nel doppio e l'unità in una forma frontale che lo riproducesse nella pienezza della sua situazione; Zelia invece rincorreva se stessa nella poliedrica

trasformazione della realtà, prima di esaurirsi nella propria centralità.

A parte le diversità strutturali, — nel *Narciso* predomina un modulo binario, che mette in crisi l'idea tradizionale della forma-romanzo; *La Corimante* è invece composta in maniera tradizionale con una voce narrante che racconta in prima persona — in entrambi i romanzi ci troviamo di fronte ad alcune figure — maschili e femminili — chiuse nevroticamente sul proprio sé, nelle quali le energie inconsce non riescono ad oggettivarsi nella realtà ma tendono sempre a convergere su se stesse. Si può parlare cioè di nevrosi psichica, di ferita narcisistica, cioè di una preponderanza delle componenti pulsionali su quelle sociali, quindi di un fallimento evolutivo, che non ha permesso il passaggio dall'io solipsistico, narcisistico, infantile all'io collegato e relazionato tipico della persona matura. Per costoro, se di genere maschile, l'esterno si riduce ad uno specchio su cui rifrangere continuamente se stessi, per elaborare attraverso il doppio un supporto ideale ovvero un transfert idealizzante, che sia la conferma narcisistica e la valorizzazione formale del proprio sé; se si tratta di figure femminili, non si attua invece il fenomeno del doppio e del rispecchiamento, ma si ha una fedele e patologica resistenza nel proprio "centro", che si scatena in una forte energia pulsionale (nel caso di alcune protagoniste in forme di isteria, di malattia o fantasmatiche).

Non è un viaggio lineare nello spazio e nel tempo che conduce verso un approdo diverso dal punto di partenza, ma un continuo ritorcersi su se stessi per arrivare al "centro", con un percorso che può essere una caduta nell'interno (nelle donne) o un andamento spiraliforme che si conclude come un turbine nel centro dell'anima.

Due figure sembrano contraddire la struttura tematica di cui si è finora parlato: sono le figure femminili di Ione e di Anna nella *Corimante*.

Ione compie due viaggi: uno la porta alla Sicilia, dove il professore — aderente all'archetipo maschile — identifica il centro mitico del mondo e del sé nella creazione artistica e nell'arte poetica<sup>3</sup>; l'altro invece la fa uscire di lì e la riporta al nord a contatto con la realtà, col dolore, con la storia e con gli altri. Da quel momento Ione cambia e le sue pulsioni investiranno un'altra sfera, quella dell'umanità; la sua magia non sarà solo espressione di una soggettiva sensibilità psichica, ma diventerà strumento per aiutare gli altri; la sua vita stessa verrà offerta perché qualcun altro possa vivere. Ione è uscita dal *labirinto* solipsistico e il *viaggio* l'ha condotta dall'inaccessibilità dell'io verso il mondo.

Anche Anna è sempre in viaggio, a contatto con la vita, con i dolori dell'umanità e la sua opera costruttiva investe di benefiche azioni il mondo che soffre. I suoi viaggi di tanto in tanto la riportano alla Sicilia (al mito e al "centro"), ma per uscirne e riprendere il viaggio: è, insomma, la figura femminile in cui l'anima e la coscienza si sono perfettamente equilibrate nell'io.

Si potrebbe azzardare l'ipotesi che il *Narciso* (pubblicato qualche mese dopo *La Corimante*) in realtà preceda tematicamente *La Corimante*. Infatti questo libro è costituzionalmente fondato sui temi che alludono ad una visione autocontemplativa, nevrotica ed egotistica degli impulsi vitali, quindi ad un continuo risucchiamento dell'io verso una monade originaria — che può essere l'illusione o la tensione ad una

---

<sup>3</sup> *Corimante*, cit., tutto il Capitolo I.

perfezione primigenia, ma che in realtà si traduce in un fenomeno autodistruttivo, cioè nella morte morale o fisica: i viaggi del *Narciso* conducono sempre al centro labirinto dell'esperienza psicologica e anche gli spostamenti geografici — da Venezia a Lecce o da Roma al Brasile — sono solo segmenti che uniscono luoghi chiusi, nei quali avviene il vero viaggio nel labirinto del Sé. Nella *Corimante* invece pare che questa visione narcisistica e luttuosa, labirintica e libidica, sia ormai superata. Mentre Ada è ancora la sorella più infelice delle figure femminili del *Narciso*, mentre il professore vive ancora in un narcisismo intellettuale e continua a sdoppiarsi nelle mitiche figure della poesia e dell'arte, che gli offrono l'illusione dell'onnipotenza del pensiero e della parola (per esserne poi distrutto), Ione e Anna testimoniano invece l'uscita dalla prigione e dal labirinto e la conquista di una dimensione umana più completa, quella in cui il sé si attua nell'unione di due parti, ma non nella forma astratta e iperuranica dell'androgino, bensì in figure umane in continuo movimento, dove le energie del logos e della morale incidono su quelle dell'eros e dell'anima e viceversa, scambiandosi gli impulsi, trasformandosi e trasformando la vita e la personalità.

A livello diegetico-figurativo *La Corimante* sviluppa, attraverso la storia di Ione, giovane corimante al servizio di un raffinato professore di lettere, ebreo, isolato dal contesto storico (siamo nel periodo del ventennio fascista), il rapporto tra Parola, Storia e Magia.

Nella prima macrosequenza Ione, ragazza non colta, ma esperta di filtri e di arti magiche, passando al servizio del professore viene iniziata alla *parola*, all'*espressione*, al *ritmo* del discorso, alla *poesia*, alla *fedeltà alla meraviglia*. Il professore, di educazione idealistico-crociana, crede nella forza della parola, di cui mette in luce due valenze fondamentali: la parola come

restitutrice di grazia, di dignità e di *innocenza*, e la parola come strumento per dare *ordine* al caos e alla storia. Ma già in questa macrosequenza un elemento sembra incrinare le certezze del professore: il silenzio autistico della figlia, Ada, che non viene né riscattato, né compreso, né spiegato da alcuna parola.

Nella seconda macrosequenza assistiamo al crollo dell'idealismo del professore: la storia percorre strade che sfuggono ad ogni controllo della *ratio* e del *verbum*. Il fascismo sta incalzando con la violenza e con la morte. È la perdita dell'innocenza e dell'ordine; è la sconfitta della parola, che non riesce più a dare nome e ordine alla storia. Al tema della Parola, dominante nella prima macrosequenza, si contrappone il tema del Silenzio e della Morte (e il professore troverà la morte).

Nella terza macrosequenza emerge la figura di Otilia, depositaria di un altro strumento di espressione: la Musica, che è forma impalpabile del sé, ma anche figura della tragedia umana, del baratro in cui tutto sta precipitando. Sul silenzio vibrano le note del pianoforte di Otilia. Ma per poco, perché anch'esse saranno fatte tacere: prima con la violenza fatta alle mani di Otilia, poi con la caduta del pianoforte nei gorgi marini. Di nuovo la storia con le sue forze disumane trionfa, mentre intelletto e arte soccombono.

Nella quarta macrosequenza assistiamo al viaggio di Ione e Otilia dalla Sicilia al Tirolo: si ritorna alla natura, a contatto con gli elementi primordiali della vita; Ione ritorna alla magia, alla ricerca di erbe, e le pare di capire che nelle essenze delle erbe, nei loro nomi strani, nei segreti delle piante, come nei suoni di certe parole cabalistiche può essere nascosto il ritmo segreto, il disegno primo, il senso che regge le cose. È la ri-scoperta della magia: intesa come nuova saggezza, che permette di individuare le simmetrie tra le cose, le coincidenze, le forme prime che la

natura non fa altro che copiare e ricopiare, riproducendo un modello ancestrale. La magia è la possibilità di vedere “il primo generarsi di tale schema” (191-201). Ione cioè scopre la “fratellanza di magia, cura e poesia”. Sul silenzio e sulla morte sembra ora trionfare la Magia.

Nell'ultima macrosequenza Ione ci narra come lei non sia rimasta imprigionata dalla magia, come il professore dalla parola o come Ada dal labirintico silenzio del suo sé. Ione ha unito le energie esoteriche della sua anima magica con quelle del logos e della morale (e qui c'è l'influsso dell'esperienza etico-politica di Anna). La sua magia si trasforma così da un'arte iniziatica, visionaria, isterica e misterica ad un'arte terapeutica, salvifica, etica e umana, mescolandosi alla Pietà<sup>4</sup>, che culmina nella scena finale sul treno, quando Ione salva il presunto figlio di Ada.

Ione non è più un'autentica maga, né tantomeno una tarantolata chiusa nel bozzolo delle visioni, dei deliri e della veggenza; rinuncia a vivere in *trance* e a dare voce attraverso le formule esoteriche alla volontà misteriosa di Dio (“non illudersi più d'essere delirio di Dio che piange attraverso la tua bocca” 203); come pure non vuole che il suo corpo e le sue parole si uniscano nell'urlo profetante simile a quello della Pizia nel momento sublime della veggenza. Non vuole cioè chiudersi nella prigione del delirio del sé attraverso un'esperienza transumanante che fa coincidere l'io con l'Essere. Ione ha scoperto la dimensione più umana della magia e il suo racconto è appunto la narrazione di questo viaggio e del conseguente approdo.

---

4 *Corimante*, cit., dove si legge “non m'abbandonai del tutto alla parola che slabbra il corpo in oscurità, non mi lasciai tentare del tutto dal fare della mia bocca una grotta di suoni sciamannati” (201).



In questo senso mi pare che *La Corimante* segni una tappa successiva al *Narciso*, ossia il superamento del delirio di onnipotenza del sé, verso una visione più morale e più saggia, meno “sublime” (e verticale) ma più “positiva” (e orizzontale) dell’esperienza interiore.

Se è vero che ogni grande racconto è una parabola, che cosa significa questa della Cioni? Io credo che la scrittrice voglia farci riflettere ancora sull’arte, sulla creatività e sulla parola. In questo romanzo ci sono due temi speculari: quello della poesia (interpretato dal professore) e quello della magia (interpretato da Ione). Poesia e magia hanno qualcosa in comune: entrambe ricercano il senso ultimo delle cose, il mistero nascosto sotto le apparenze, gli eterni ritmi della realtà. Così, come viene indicato un limite alla magia, se si vuole che essa torni ad essere una terapia benefica per l’umanità, e non solo un urlo delirante o un’esperienza divinatoria e visionaria, anche l’arte della parola non dovrà essere quella che si abbandona irrazionalisticamente al delirio della visionarietà e dell’incantamento, facendosi “inganno di veggenza” (201). La creatività deve avere dei limiti, non cedere all’illusione del “potere di Dio” (200) e riconvertire il linguaggio verso la moralità, saldandosi con la storia in una superiore unità del mondo interiore, inteso come fusione di anima e di spirito.

Al potere assoluto, sublime e metafisico della parola poetica dove “parola e realtà bruciano assieme” come “in un urlo dove corpo e parole sono il medesimo” (204), la Cioni preferisce la narrazione, quindi sceglie la comunicazione, il dialogo, addirittura la favola (come Ione quando sul treno racconta la “favola” della propria vita), rinunciando alle potenzialità estreme del linguaggio, perché improponibili a livello referenziale. Ma la scelta della narrazione non significa venir meno alla “magia”

della parola, bensì trovare un linguaggio che equilibri “espressività” e “comunicatività”: così come Ione non viene meno alla fascinazione della “magia”, ma la esercita equilibrando l’esoterismo mistico con la pietà umana.

Tutto questo spiega allora il dato forse più rilevante dei testi di Cioni: cioè la costruzione di un linguaggio nuovo, ardito, espressivo, poetico, irto e contemporaneamente narrativo e referenziale. Un linguaggio che nel caso della *Corimante*, è voce della protagonista Ione, che narra in prima persona e che continuamente contempera le esigenze narrative con il senso di attonita meraviglia di fronte alle cose. La sintassi talvolta è spezzata, talvolta melodica, talvolta paratattica, in sintonia con lo sguardo di Ione, curioso e saltellante sulle cose, e con le emozioni che inturgidiscono o anebbiano la sua vista. Il discorso sembra voglia seguire il progressivo formarsi delle idee nella mente della voce narrante e quindi la frase si contorce, scavando e segnando il processo mentale che lievita e prende forma nella parola. Il codice semantico in entrambi i romanzi, è una contaminazione di lingua dotta e di parole più umili, che componendosi insieme formano sintagmi assai espressivi. Nei momenti in cui il pensiero perviene alla scoperta di una verità, allora l’anima magica riesce a fondere i ritmi dell’intelletto con le risorse dell’immaginazione, e il concetto si trasforma in brevi, sintetiche immagini, dove la parola della Cioni, nulla perdendo di chiarezza e di comunicatività, si concentra nella sua forza evocativa e poetica, giungendo a gradi elevati di espressività, che sono la cifra luminosa di questa originale narratrice.

Ma, come si è cercato di spiegare, i due romanzi evidenziano pure un diverso modo di porsi di fronte alla narrazione: nel *Narciso* prevale la volontà di scoprire il “senso” enigmatico delle cose e l’anamorficità delle esperienze, cioè la loro unicità e

soggettività, quindi la narratrice rinuncia a dare una forma assoluta all'opera e sceglie di focalizzarla da diversi punti di vista e di illuminarla da più prospettive, in modo che il lettore, aiutato dalle rifrazioni del testo, penetri da solo con la sua sensibilità nell'impalpabile dell'esperienza, intraducibile in forme definitive e geometriche; nella *Corimante* prevale invece la volontà di trasmettere un "significato", che è la *summa* di un'esperienza e ha a che fare con l'eticità e la socialità dell'individuo, e quindi la narratrice può scegliere la forma-romanzo sviluppandola in grandi, drammatiche macrosequenze: tappe di un viaggio verso la conquista del Sé, che non si esaurisce nella ricerca della identità egoica, ma è da intendersi anche nella compiuta accezione di amore e di coscienza morale, cioè nella fusione dialettica del Sé con "l'altro da Sé".