

SALVATORE INGLESE

Epidemie immaginate.
Raoul Maria de Angelis,
La peste a Urana (1943)

«... la gente si salutava da lontano, senza stringersi la mano, i gruppi sulle soglie dei caffè erano spariti, e i camerieri si guardavano negli specchi pallidi».

R.M. de Angelis, 1943

Ricordare, per cominciare...

Nell'estate del 1975 mi aggiravo lungo le strade asciutte e severe di Oran, che ricordo claustrale per l'assenza di verde e le sue spalle al mare. Iniziavo una passeggiata *psicogeografica* seguendo le coordinate urbane del romanzo di Albert Camus – pagine inquietanti scandite dalle curve statistiche di un'epidemia letale¹. La narrazione incalzante mi toglieva il respiro, fino al punto di sentirmi accompagnato *davvero* dagli spettri albinici di una popolazione falciata a opera di un morbo in grado di oltraggiarne i corpi fino alla ripugnanza.

Con buon anticipo sulla trama cupa dello scrittore franco-algerino, Raoul Maria De Angelis racconta il contagio del morbo in due paesi immaginari della sua Calabria: *Urana* e *Lupigna*².

¹ Albert Camus, *La peste*, Gallimard, Paris 1947.

² Raoul Maria de Angelis, *La peste a Urana*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1943.

Per larghi tratti, a quel tempo, la regione è ancora soffocata dai miasmi delle paludi malariche oltre che cinta dall'assedio *verde* di una vegetazione pullulante di esseri, ombre e intenzioni.

Il nome Urana conserva un'allusività ambivalente. Nella letteratura di fantascienza, ad esempio, indica il lontano estremo, identificato con lo spazio profondo e il tempo avvittato intorno alla lunga durata (*millenni* per la storia umana; *eoni* per la scala geologica). In questo caso, invece, l'*arcaismo* idiomatico sembra prevalere sul *neologismo* linguistico. De Angelis lancia Urana al di là degli orizzonti conosciuti, ma non in direzione di un nuovo universo, sfuggente verso l'alto alla presa gravitazionale. Il toponimo, piuttosto, flette dal lato di una terra *primigenia* descritta nel momento in cui sta sprofondando sotto il peso di umori viscosi e stagnanti. Il suo conio rinvia a un dio *ciclotimico* (Urano) dalla *melanconia* scura e pesante, ma che diventa estatico e furioso in un subitaneo viraggio contropolare. Non sapendo apparecchiare un futuro, Urana è destinata a giacere su un trapassato remoto interminabile, in animazione sospesa rispetto al presente storico. Per questo, l'antichità della radice linguistica – *Ur* – affonda in un sottosuolo umido e buio piuttosto che indirizzarsi verso le stelle luminescenti e caldissime di un cosmo rarefatto.

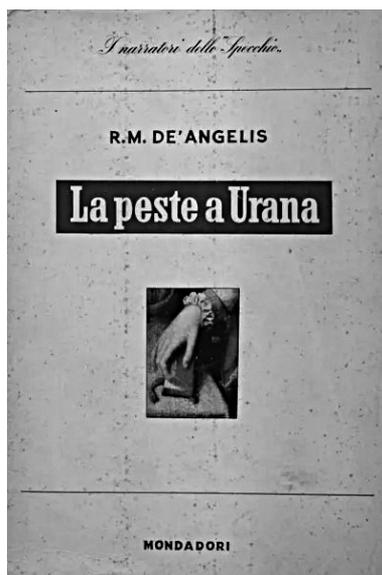
Per le sue risonanze narrative anche Lupigna è un nome ben scelto nonostante suoni desueto all'orecchio del lettore odierno. *Terra lupesca* è una definizione circondata da un'aura totemica. I suoi abitanti potrebbero riconoscere come antenati gli animali corsari, che fermano le invisibili scorribande quotidiane solo per ululare alla luna da cui si fanno ascoltati e che li accarezza con i suoi pallidi raggi. Questi predatori irrequieti filano per monti e valli, naso a terra, in presa olfattoria sulle essenze emanate dalla crosta superficiale dei loro territori di caccia. Si spronano a perdifiato nelle battute in *branco* e, per orientarsi, inalano gli odori inebrianti sprigionati dalla superficie calpestata. Da questi sentori indovnano lo stato emozionale degli altri viventi, uomini compresi,

assimilando, decodificando e reagendo anche a quelli dei loro congeneri. Essi esistono ormai solo nel mito di fondazione di Lupigna perché sono stati rimpiazzati, nelle sue contrade, da mute mordaci di cani randagi, che ringhiano contro il viandante ubriaco o tentano di azzannare un fuggitivo bugiardo e senza meta, cavalcato dalla vergogna.

Il romanzo *La peste a Urana* viene pubblicato nel luglio del 1943 da Arnoldo Mondadori Editore senza ricevere, neanche nella riedizione più recente, l'attenzione e i favori che la critica e il pubblico riservano al *sofia* d'oltralpe, diventato motivo di una controversia per plagio³.

Intorno al 2014 Vittorio Cappelli mi segnala il titolo *uranico* di de Angelis, personaggio sul quale aveva avviato da tempo un accurato esame storiografico, incastonandone l'istinto creativo nel quadro delle numerose e temerarie intelligenze calabresi, nate in paesi minuscoli ma capaci di proiettarsi a distanze impossibili⁴.

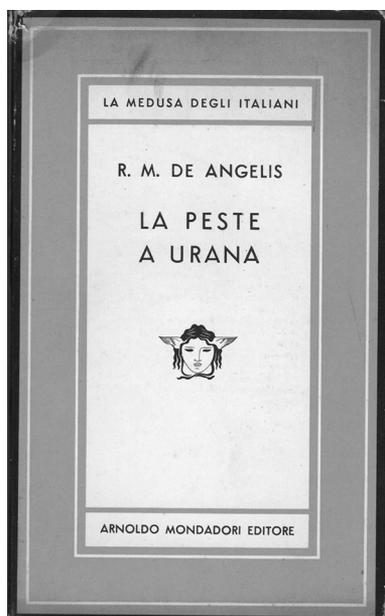
Allora non potevamo immaginare che il romanzo, invecchiato senza rumore, sarebbe tornato di attualità. Nel gennaio del 2020, le autorità sanitarie mondiali certificano il *salto* di un'epidemia dal piano della *fantasia* probabilistica a quello della cruda *realtà* contabile di una nuova pandemia (virus: COV2; sindrome: COVID19; luogo di partenza: Wuhan).



Prima edizione del 1943

³ Raoul Maria de Angelis, *La peste a Urana*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006.

⁴ Vittorio Cappelli, *Dalla palude alla foresta. Raoul Maria De Angelis o del barocco calabro-brasiliano*, in Vittorio Cappelli, *Storie di italiani nelle altre Americhe*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009, pp. 123-134.



Seconda edizione del 1949

Sono trascorsi quattro anni dalla data d'inizio di questo ulteriore contagio, sulla cui natura, causa e modalità d'insorgenza si continua a discutere, spesso con distorsioni polemiche spinte fino al negazionismo. Il perdurare di un simile scenario biopolitico invita a rivisitare la città di Urana e passare nei paraggi di Lupigna per riflettere sugli eventi immaginati da de Angelis (Terranova di Sibari 1908 - Roma 1990) – fabulatore prodigioso, pittore originale, critico letterario d'eccezione, giornalista sempre all'erta, viaggiatore instancabile – al tempo di una peste del tutto

inventata, oltremodo perturbante per i suoi effetti realistici.

Intendo proporre alcune osservazioni sulle circostanze eccezionali descritte dall'autore. Offro questi pensieri per sollecitare l'interesse del lettore e motivarlo alla scoperta di un'opera da sottrarre al cono d'ombra della memoria o destinata, daccapo, all'oblio. Le mie riflessioni riguardano i comportamenti sociali, i riflessi psicologici e i tratti antropologici di un peculiare mondo-ambiente, catturati dal narratore in una trama articolata e incalzante.

Motivi, personaggi, ambiente

La scrittura del romanzo cade in piena Seconda guerra mondiale. L'autore si allontana dalla catastrofe causata *integralmente* dalla volontà totalitaria di un regime ideologico e politico sterminatore per concentrarsi sugli eventi provocati da un invisibile agente non-umano, capace di propagare estremo disordine tra le comunità locali.

De Angelis illustra le azioni, gli affetti e le relazioni di coloro che incontrano un ente assassino senza forma né sostanza e, ancor più, autonomo dalla volontà degli uomini. La soggettività degli attori sociali, in tale contingenza critica, non emerge come un dato primario e incondizionato. Il loro agire intenzionale dipende, innanzitutto, dalla sopravvivenza *casuale* agli effetti di un *veleno* (virus) micidiale. L'andamento del racconto registra la sensibilità *ecosociale* dello scrittore, sviluppata in presa diretta con ambienti dominati da un'energia *fisica*, soggiacente e spropositata. La potenza materiale della natura riversa la propria ostilità sull'ospite umano, incapace di contrastarla con i propri strumenti culturali, fabbricati all'interno di una peculiare dimensione antropologica.

Il romanzo *inizia* a Urana con un primo caso – un vecchio mendicante rinvenuto esanime in strada «col volto rosato da un male bizzarro»⁵ – ed elegge a protagonista Giovanni, ingenuo ginnasiale, ignaro del mondo e senza traccia apparente di decadimento morale né di degradazione fisica. La condizione nativa del personaggio viene travolta dal marasma epidemico. Una pagina dopo l'altra, mentre si lanciano allarmi sull'incremento dei casi e si diffonde l'angoscia per l'ingente numero di decessi, il giovanotto si trasforma in un concentrato di *brame*. Il romanzo lo rivela come centro di attrazione erotica e sentimentale per le figure femminili più diverse, da cui viene concupito o che decide di sedurre (giovinette insicure, serve avviliti, donne d'età colme di passione, prostitute di paese, anziane usuraie, girovaghe irresistibili...). Donne conturbanti colonizzano i suoi sogni notturni con le loro forme procaci, i desideri voraci, i movimenti lascivi. Negli appuntamenti onirici esse si prestano ad amplessi promiscui e tradiscono i propri uomini a causa del *pungolo* sconosciuto che le tormenta (*oistros*)⁶.

⁵ R.M. De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 14.

⁶ Ernesto de Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano 1961.

L'adolescente si sveglia alla vita tra le lenzuola sdrucite di una rustica alcova, dove si agita un coetaneo insieme alla giovanissima amante che, con baci infuocati e in pose scomposte, richiede protezione ai due compagni perché fuori sta imperversando la tempesta epidemica. La ragazza è spaventata dal morbo ma, ancor più, dalla probabile irruzione di malintenzionati, incuranti della malattia e agitati da una furia dei sensi che può armarli a profanarne il corpo. Al colmo dell'agitazione riconosce tutti gli uomini come «messaggeri della morte»⁷. I due amici l'abbandonano quasi subito, al pensiero che la febbre tremula da cui è assalita significhi sicura pestilenza e non il travaglio abortivo della creatura, debolmente indovata nel suo grembo acerbo e malnutrito, concepita con l'innamorato fanciullo. I primi personaggi della vicenda hanno un piede nell'infanzia ma sono costretti a maturare in fretta. Nelle società del Mezzogiorno sbocciano di continuo nuove generazioni poi dissipate nel corso di guerre e migrazioni.

Il racconto *termina* a Lupigna con la festa in cui viene battezzato il frutto di un *peccato* ordito, nella società *alta*, contro la morale convenzionale, le filiazioni legittime e il diritto ereditario.

Alla cerimonia convergono i maggiorenti di Urana e, a debita distanza, vi assiste in silenzio anche il popolo minuto, rassegnato a perpetuare la propria posizione servile. La società locale è dominata da una grande proprietaria terriera, un'anziana *virgo* aristocratica, carica di gioielli sfavillanti e preziosi come un idolo pagano, mai dimentica che in giovinezza si lanciava a cavallo nelle battute di caccia selvana, alla maniera di una mitologica amazzone.

Ricolma dell'avidità costituzionale della nobiltà latifondista, stringe un capestro usurario intorno ai debiti contratti dagli sventurati contadini, in stato di perenne bisogno, e li espropria dei legittimi beni, scarsi quanto necessari. La festa

⁷ R.M. De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 28.

si trasforma in un *baccanale* che risucchia gli invitati eccellenti nella scia di una licenziosità disinibita.

Urana e Lupigna hanno l'estensione di torpide province, dotate di stazione ferroviaria, ospedale, scuole, carcere. Sono collegate tra loro da binari filiformi e l'orario dei treni scandisce un tempo lento, implacabile, misurato dai rintocchi monotoni del campanile. Esse si attardano nella vita quotidiana senza riferirsi a città più grandi e lontane, facendo così a meno di *conoscenza geografica* e *coscienza storica*.

Forse per questo motivo, de Angelis racconta la peste quale stato *latente* di un universo *chiuso* e non una sciagura *eccezionale* che vi si abbatte dall'*esterno*. Il romanzo non descrive l'esistenza di un soggetto estraneo e sconosciuto che trasmette il morbo a uno domestico e familiare. La forza offensiva dell'alterità patologica (peste) non si scatena *da fuori*, ma sembra organicamente *interna* a questo ambiente che, ironicamente, trasmette la malattia ai *forestieri* provenienti da un altrove imprecisato (una compagnia di attori s'infetta sul treno da Urana a Lupigna). Richiamando l'episodio, de Angelis rovescia la prospettiva *xenofobica* che accusa sempre gli altri di fungere da *untori*. Siamo quindi distanti dalle versioni paranoicali propalate dalle ideologie cospirazioniste. La manifestazione imprevista del morbo dipende da una sorta d'*immanenza*, riconducibile alla condizione naturale dell'ambiente e all'organizzazione delle società locali. La peste trasuda dal sottosuolo, si addensa ed esplose all'improvviso, senza prodromi comportamentali né segni premonitori (bizzarrie teriomorfe, eventi enigmatici).

La tragedia rimane contenuta in uno spazio a frontiere ravvicinate e punteggiate da dogane lubriche dove si acquatano guardie dall'aspetto e con la fibra morale dei grassatori di passo. Anche solo per capriccio, i sorveglianti vessano e depredano gente timorosa di essere colta in fallo quando, per necessità, contrabbanda qualcosa. Il malcapitato è costretto a infilare le mani nelle proprie tasche segrete per cedere l'obolo che solleva la sbarra. Qui vive un cetto nobile parassitario e decrepito, dedito a dissipare i beni accumulati per

generazioni e il cui ammontare è tanto spropositato da suscitare *spavento* quando viene rivelato pubblicamente.

Nonostante sporadiche visioni apocalittiche, il morbo non prefigura una fine del mondo né una palingenesi, non sovverte né restaura, ma spinge i giorni in avanti per poi scomparire all'improvviso.

Folla, erotismo e violenza

La progressione narrativa delinea una realtà contraddittoria delle epidemie: a varie latitudini geoculturali e in diverse epoche storico-mitiche, il ritiro degli umani nell'isolamento sociale difensivo è contrastato dall'opposta tendenza a fondersi in masse interagenti a oltranza.

Le epidemie non allentano il gregarismo dei gruppi umani, decisi a restare in contatto mentre provano a cautelarsi con una trascurabile sorveglianza profilattica. L'aggregazione di tali gruppi è sostenuta da una forza di attrazione irriducibile. De Angelis individua nel *magnetismo* erotico questa energia di attrazione, circolazione, fusione, scambio di corpi e passioni. Contro di essa possono davvero poco le ragioni del buon senso, la persuasione morale o la deterrenza giudiziaria.

Il distanziamento degli individui nelle comunità esposte a contagio non sorge dalla struttura profonda di queste ultime, ma discende dall'imposizione di autorità esterne (sanitarie, politiche), spesso vissute come aliene e portatrici di interessi inconfessabili. L'epidemia sembra esaltare il movimento centripeto degli attori sociali. Da soli o in gruppi, gli uni si dirigono verso gli altri come guidati da un imperativo pratico.

L'impulso a ricercare la prossimità con il simile, anche solo per interagirvi o goderne, non resta appannaggio di un preciso tipo personologico o culturale. La forza primaria della sessualità, pronta a farsi atto, agita *tutti* gli abitanti di Urana, infiltrandone i *generi*, le *generazioni* e le *concezioni del mondo*. Una sessualità diffusa e condivisa, spontanea o reattiva, fa fremere uomini e donne, scorrendo nel corpo dei

giovani al culmine della loro vitalità, in quello di adulti vigorosi e irruenti o ponderati e responsabili, oppure in quello ormai stanco degli anziani. Il desiderio d'amore non si avvilisce nemmeno tra coloro che difendono la conservazione del mondo tradizionale né si estingue tra quelli smaniosi di correre verso orizzonti insondati.

L'arretratezza di un contesto periferico non mortifica l'istanza di sfuggire alla subalternità attraverso l'emancipazione sociopolitica o con la conquista graduale di un'istruzione formalizzata: nel fondo di un mondo invaginato da secoli si accumulano e si nascondono *libri* che lasciano filtrare saperi eruditi, goccia a goccia, nel sostrato mentale degli abitanti di luoghi reconditi. I testi scritti e letti in volumi rilegati raffinanano l'argomentazione con cui, ad esempio, una giudiziosa donna di campagna decide di non rimanere più illibata (*figlia di Maria*) e di immergersi, come dea lunare, nel murmure fluviale dell'amore terreno. Con giochi amorosi semplici e istintivi, resi lievissimi da un romantico chiaroscuro, si lega all'innamorato prescelto che si trasforma in bigamo soddisfatto e futuro padre felice. Altrettanto, una compagnia di attori, sgangherati malfattori d'occasione, reciterà in modo sublime il copione di *Giulietta e Romeo* – l'amore oltre la morte – inondando il palcoscenico rurale con i fasci caleidoscopici dei teatri cittadini.

De Angelis descrive in ogni capitolo una spinta fisiologica al piacere, rivendicato come un diritto naturale esigibile. La sua scrittura non traccia nessuna linea d'ombra – un *negativo* – della sessualità, nemmeno in tempo di peste: l'erotismo sgorga come un flusso fisiologico che la legge morale non riesce ad assoggettare. L'erotismo positivo e prorompente – *arcaico* – diventa una modalità sorprendente con cui i vari personaggi interpretano la realtà e impiegano la leva di forza della vitalità corporea, resa oltremodo virulenta dalla morte in rapido avvicinamento. Su tale erotismo si addensa un'energia intatta e illimitata: scaturita dalla sua fonte originaria, tutti possono attingervi perché *nessuno* riesce a esaurirla.

La scrittura di de Angelis scorre nell'alveo naturalistico di una *fisicità* in ebollizione, per febbre somatica e desiderio sensoriale, sulla quale gli abitanti di Urana e Lupigna versano liquidi afrodisiaci (vino abbondante, acido e spumeggiante; rutilante sangue animale). Nemmeno il papavero – miscelato dalle mogli di Lupigna per estinguere le voglie dei mariti – induce il sopore, anzi risveglia e potenzia l'irruenza degli uomini. I corpi, così, passano a vie di fatto per rimpiazzare l'amore svogliato con l'urto di organi tumescenti e beanti. L'eroticismo è la forza motrice spontanea di un mondo naturale e culturale in cui l'atmosfera stagnante favorisce una proliferazione *ileomorfica* prorompente.

Le due parti del romanzo (*La peste a Urana; Recita straordinaria*) colgono questo dinamismo già attraverso la successione, intrecciata e senza pause, di personaggi e situazioni. Lo scenario d'insieme rappresenta un morbo che decurta il numero degli umani mentre rende incalcolabile quello dei roditori che, in un momento rabbrividente, balzano fuori dal sottosuolo. La massa animale corre in ogni direzione solo dopo che a Urana si è accumulata quella dei cadaveri abbandonati in case sbarrate dall'esterno.

Il romanzo non insiste sulle cause reali dell'epidemia, lasciate agli oneri dell'investigazione scientifica. Solo tangenzialmente, le logiche e i provvedimenti delle autorità sanitarie rimbalzano dallo sfondo della narrazione (la cronaca puntuale del medico protagonista, invece, organizza il romanzo di Camus). Queste autorità non hanno un nome proprio né una fisionomia, restando astratte e impersonali quando appongono il sigillo bluastro a certificazioni e ordinanze. Solo il Borgomastro di Lupigna si fa volto e persona per testimoniare che anche l'autorità di governo non è immune dal desiderio appassionato ed è ben felice di inchinarsi alla *malia* d'amore.

De Angelis preferisce adombrare, talvolta, le fantasie di qualche voce narrante che attribuisce la contaminazione al tracimare, nella pubblica via, del sangue infetto degli animali abbattuti al macello. Durante la mattanza, donne macilente bevono tazze di sangue fumante da gorge che zampillano a

getto, senza curarsi se il liquido rigenerante sia fonte di contagio. Una seconda spiegazione, sussurrata con un brivido nella voce, attribuisce il male alla bava delle lumache selvatiche che sembrano spuntare da ogni recesso. Le visioni idiosincrasiche dei protagonisti servono all'autore per agganciarsi alle concezioni nosologiche popolari, sottoinsieme specifico di una visione antropologica più generale e ancora vigente in tali società. In effetti, sulla superficie di questa «terra rossa e lasciva»⁸, suscettibile a farsi «verminosa» e «incancrenita»⁹, la modernità non sconfigge il potere del «demonio» né dissolve l'incombenza dei sortilegi e del «malocchio»¹⁰. Non riesce nemmeno a silenziare il ritmo battuto con ciottoli levigati dai pastori in transumanza o a impedire la composizione di filtri e pozioni che annullano l'autodeterminazione delle vittime designate.

Di padre calabrese e madre *arbëreshe*, de Angelis è plasmato dall'incrocio tra culture regionali, minoritarie e subalterne, che gli forniscono un particolare combustibile ideologico. Provvede a trasportarne l'energia retorica nei grandi contesti internazionali con la risolutezza delle avanguardie artistiche di un'epoca dagli impeti rivoluzionari, massimamente violenta e dedicata al *massacro* di popoli interi¹¹.

Tangenzialmente, penso alla funzione di trasduttore che lo scrittore ha esercitato nell'attraversamento di mondi culturali eterogenei. Si dedica alla sua missione, ad esempio, allacciando legami con le realtà afrobrasiliane e le comunità ebraiche dell'Europa continentale, oltre che dialogando con importanti figure dell'intellettualità cosmopolita (Maria Zambrano). Andrebbero meglio valutate le sue qualità osservative e descrittive, sintonizzate con le convulsioni di un'epo-

⁸ R.M. De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 146.

⁹ R.M. De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 46.

¹⁰ R.M. De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 155.

¹¹ Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelle per un massacro*, Guanda, Milano, 1981 (ed. or. 1937).

ca dominata da masse, folle e moltitudini. Nelle sue pagine romanzate troviamo vari motivi corrispondenti alle rappresentazioni analitiche di grandi testimoni del Novecento¹².

Anche da Lupigna e Urana traligna la perniciosità di folle che si esaltano periodicamente nella pratica dell'assassinio in combutta. Più in generale, il *linciaggio* ne rappresenta la variante occasionale (*calda*) mentre lo *sterminio* pianificato la modalità burocratica e tecnica (*fredda*).

Nei loro abitanti esiste una predisposizione alla violenza *congiunta* da indirizzare, talvolta, contro individui isolati o piccoli gruppi marginali. La fucilazione di un pugno di detenuti – diventati assassini quando evadono dal penitenziario perché terrorizzati dalla peste – coincide con la fine dell'epidemia a Urana. La loro messa a morte allude alla modalità sempiterna con cui un sacrificio purificatore consente alla comunità di spegnere il male versando, secondo legge, il sangue di un capro espiatorio. L'esecuzione pubblica diventa lo spettacolo della morte comminata, *finalmente*, da esseri umani, fungendo da antidoto alla follia incipiente del popolo soggiogato da un'entità non umana. Al tacere degli spari, una torma infuriata avanza per compiere uno scempio a mani nude sui corpi ormai esanimi dei prigionieri. L'incedere dei facinorosi viene sbarrato da soldati che circondano gli uccisi in modo da preservarne l'integrità e difendere l'intangibilità di esseri ormai *sacri*¹³.

La salva dei moschetti *esplosione* insieme alla rivelazione dell'ufficiale sanitario sul ruolo dei ratti, vettori e vittime intermedie della falce epidemica. Nella città, intanto, si spande la putredine delle loro carcasse. La caccia ai topi scatta

¹² Elias Canetti, *Massa e potere*, Rizzoli, Milano 1972 (ed. or. 1960); Sigmund Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, in Sigmund Freud, *Opere*, Vol. 9, Boringhieri, Torino 1977, pp. 257-330 (ed. or. 1921); Siegfried Kracauer, *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1996 (ed. or. 1928); Wilhelm Reich, *Psicologia di massa del fascismo*, SugarCo, Milano 1971 (ed. or. 1933).

¹³ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 2005, p. 101.

subitanea, con ogni metodo e mezzo, fino ad arderli vivi dopo averli intrisi di petrolio. In ogni quartiere, i battitori si esaltano con la percussione invasata di tamburi metallici e partecipano alla «orgiastica esecuzione»¹⁴. Sembrano i Cureti del mito e i Coribanti del rito che proteggono Dioniso dietro un muro di frastuono ritmato. I roditori vengono seppelliti sotto mucchi di calce viva e si conquistano zone franche, proprio come in una guerra contro un esercito invasore finalmente in ritirata. Nella confusione generale e pugnace, si diffonde tra le donne fertili e le gravide l'incubo di poter generare figli con il muso di topo. I roditori fuggono da Urana, obbedienti all'unisono al demone muto che ordina loro di trasferire altrove il contagio. Di fronte alla spettacolare ritirata di massa, l'autorità sanitaria e il popolo esultano perché è infine giunto il giorno della liberazione.

A Lupigna, invece, il morbo viene debellato da un'orda di spose che scagliano sassi taglienti (*lapidazione*) contro le attrici della scalcinata compagnia teatrale. Nel loro slancio offensivo emettono sibili acuti – al modo delle Baccanti – come quelli delle «serpi» e delle «vipere» di cui abbondano le pietraie e il sottobosco dei dintorni¹⁵. Sono selvaggiamente risolte ad appiccare fuoco al bosco dove sono confinati gli attori, circondati da cavalli di frisia, senza calcolare che l'atto piromanico mette a repentaglio la vita dei loro uomini, riuniti a convegno tra le fronde insieme alle amanti ricompensate in soldo e in natura. Imprevedibilmente, il muro incendiario costringe alla fuga i roditori che, ritiratisi da Urana, si erano rifugiati tra la fitta vegetazione.

La *prova del fuoco* sancisce che bisogna bruciare il male incarnato in esseri immondi per ripristinare l'ordine morale della società. Questa lezione, crudele quanto definitiva, proviene dal retaggio antico delle comunità umane e si diffonde velocemente come intima convinzione di molti. Essa diventa il

¹⁴ R.M. De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 105.

¹⁵ R.M. De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 185.

tema edificante di un sermone in chiesa in cui si giustifica che la mano giustiziera è stata armata dalla provvidenza divina.

Tassonomie e proliferazione

La sensibilità di de Angelis intercetta i funzionamenti della natura insieme alle dinamiche implicite delle società. Di tali meccanismi coglie un segreto: *moltitudini generano moltitudini*, interagenti tra loro eseguendo spartiti occulti. Lo scrittore raccoglie in un catalogo aperto tali insiemi giganteschi, aggregati in sincizi vitali di enorme volume, e descrive le modalità con cui intervengono negli affari umani. Nell'organizzare l'operazione tassonomica sembra posseduto da un genio darwiniano. Generi e specie, di vario ordine e grado, sostituiscono quelli precedenti e inaugurano nuovi rapporti reciproci di cooperazione e competizione. Dal ciclo calabrese a quello brasiliano, l'attenzione di de Angelis si sposta tra gli ambienti naturali, ne richiama le parti in dettaglio, le assembla fino a ricrearne la totalità ideale. Animali, vegetali e minerali di taglia forte o insignificante saturano i suoi racconti e lo spingono a indovinare il loro ruolo nelle vicende umane.

De Angelis guarda l'espressione istantanea della vita, sapendo cogliere l'intelligenza e la potenza generativa della natura. La sua visione narrativa sembra scaturire dalle stesse facoltà possedute dagli sciamani amazzonici che sintonizzano e modificano il proprio *sentire* a contatto con quello di animali, piante e spiriti della selva. Tali specialisti tecnico-rituali si immergono in ambienti strutturalmente complessi, attraversati da flussi pulsanti incontrollabili e popolati da entità eterogenee, simbiotiche o confliggenti. Per muoversi nel caos originario e in variazione continua, gli sciamani sviluppano abilità mnemotecniche stupefacenti con cui classificano, raccontano e convocano innumerevoli esseri senza imprigionarli nella scrittura, bastando loro il canto modulato con cui sonorizzano orazioni codificate e iterative.

Anche la fantasia di de Angelis *empatizza* con la natu-

ra primordiale, come testimonia il suo esordio letterario¹⁶. I viaggi in Brasile raffinano poi questa predisposizione e convertono la sua memoria in una lastra fotografica estesa quanto il Paese in cui si è trasferito. Di queste terre riproduce le forme innumerevoli, restituendole ad alta definizione, amplificandone il potere evocativo attraverso infiniti aloni allegorici¹⁷. In questo regno fantasmagorico del caucciù, lo scrittore ricerca una convergenza ideale con soggettività affini alla propria, capaci di assimilare e metabolizzare, grazie alla sublimazione creativa, ambienti naturali e culturali multiformi quanto perturbanti. La stratificazione naturale e culturale di simili ambienti ispira il postulato *scandaloso* di importanti circoli artistici del Brasile multietnico e meticcio. Tali collettivi discutono l'ibridazione dei loro popoli, valorizzandone le caratteristiche originarie e originali quale risultato di un pasto *cannibalico* interculturale, consumato negli ultimi secoli in mezzo a una natura ugualmente *affamata*¹⁸. La risonanza di queste concezioni giunge fino a noi e stimola la sensibilità ontologica delle attuali ricerche etnologiche sulle realtà naturali sovrastanti il soggetto umano¹⁹.

A Urana, la visione eco-cosmica di de Angelis promana dalla *physis* sovrana, pullulante di animali (es., lupi, cani, tori, mucche, montoni, pecore, capre, topi, anatre, api, vespe, serpenti di terra e acquatici, lumache, pesci di ogni misura e colore) e dei loro derivati alimentari (es., uova e frittate, mie-

¹⁶ Raoul Maria de Angelis, *Inverno in palude*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1936.

¹⁷ R.M. de Angelis, *Nel paese del caucciù: viaggio nel Brasile*, Società Editrice Internazionale, Torino 1942; *Foresta Vergine*, Partenia, Roma 1945; *Miraggio del Brasile*, Atlantica, Roma 1945; *Panche gialle - Sangue Negro*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1950.

¹⁸ Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago*, in Oswald de Andrade, *Obras completas VI. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978, pp. 11-19 (ed. or. 1928).

¹⁹ Eduardo Kohn, *Come pensano le foreste. Per un'antropologia oltre l'umano*, Nottetempo, Milano 2021 (ed. or. 2013).

le e salsicce, ricotta e formaggi che, una volta *mangiati*, trasferiscono la loro potenza energetica da una vita all'altra per trasformazione di succhi nutrienti: uova e sangue sprizzano una seconda volta come latte e secreti seminali). La vegetazione è ovunque abbondante e aggrovigliata inestricabilmente: alberi a perdita d'occhio, piantati in terra a formare boschi, selve e foreste su distese d'erba *formicolante*; colonie di funghi odorosi, vellutati al palato ma anche in grado di avvelenare; foglie, alghe, muschi avidi di ossigeno e che distillano acqua; orti, giardini, coltivazioni estensive; vigne e aranceti da cui si spremono estratti rossi come il sangue; cactus svettanti o addossati tra loro in gobbe multiple con cui evitare un contatto inesperto o incauto. Tutto diventa *cornucopia*: offerta traboccante di frutta fresca o secca, di corone e ghirlande di peperoncini rossi, di vino primitivo spillato in boccali.

Sul paesaggio cangiante brillano astri diurni e si riconoscono gli effetti di quelli notturni – sole urticante, lune cicliche, stelle luccicanti – masse orbitanti e coniugate da cui irradiano *campi magnetici* in grado di influenzare l'umore e il comportamento degli esseri viventi in una terra sempre gravida. I venti vi smuovono umide falde pneumatiche che richiamano le *anime* dei morti. La vita degli esseri umani è agitata, di continuo, da fenomeni comuni quanto intensi: i morsi della fame, la gola riarsa dalla sete, il ritiro nel sonno, il vaneggiamento nei sogni, il deliquio carnale. La narrazione di de Angelis viaggia alla stessa velocità dell'impeto visionario con cui i futuristi italiani esaltano i meccanismi a giorno, le sfolgoranti livree e le fulminee accelerazioni delle *macchine*.

Lo scrittore ci accompagna dentro una matrice naturale tanto variegata quanto indifferente ai destini dell'umano. L'universo descritto sa fare a meno degli uomini perché da loro non dipende nessun significato necessario o capitale. Il cosmo si struttura come *contenitore* generale, immenso e potente, di questa specie singolare quanto sconcertante e non un *contenuto* particolare concepito nella testa dei suoi sapienti. La natura *naturans* non innalza l'umano né gli assicura una

posizione privilegiata rispetto al resto dei viventi possibili o già esistenti; anzi, gli uomini continuano a dipendere dalla natura nonostante abbiano conquistato abilità strabilianti.

Scene in tempo di peste

La capacità di adattamento delle popolazioni calabresi si associa alla resistenza, acquisita nel tempo, con cui sanno incassare le sferzate della sventura o i colpi di maglio della catastrofe. Da tempi andati, in quest'area geoculturale imperversano malattie endemiche (malaria perniciosa, febbri maligne e senza nome, tubercolosi, malnutrizione, inedia), che non conoscono un rimedio alternativo alla selezione naturale. La regione viene scossa anche da *tremuoti* periodici la cui brutalità sussultoria modifica la morfologia del territorio e annienta vite a migliaia²⁰.

De Angelis congegnava una serie di scene che illustrano come e quanto l'epidemia catalizzi, in molti personaggi e in interi strati sociali, il desiderio di salvaguardare la coesione delle comunità locali. Nel momento del massimo pericolo epidemico, i gruppi umani sembrano ancora più riluttanti a disperdersi e a frammentarsi, temendo il distacco definitivo di ogni individuo dal proprio simile. L'autore allinea in prima fila le tendenze finalizzate al contatto sociale e potenziate da stati passionali che galvanizzano la vita fino a torcerla in tumulto.

Per esemplificare queste tendenze richiamo solo alcuni quadri particolarmente significativi.

La prima scena si svolge nel laboratorio di un sarto: Amedeo, esteta di provincia, audace e innocente, invaghito culto-

²⁰ Piero Bevilacqua, *Catastrofi, continuità, rotture nella storia del Mezzogiorno*, in Nino Calice (a cura di), *Calabria e Lucania. La memoria dei tempi lunghi*, Calice editori, Roma, 1994, pp. 63-84; Norman Douglas, *Malaria*, in Norman Douglas, *Vecchia Calabria*, Edizioni La Conchiglia, Capri 2004 (ed. or. 1915), pp. 457-468; Augusto Placanica, *Il filosofo e la catastrofe. Un terremoto del Settecento*, Einaudi, Torino 1985.

re degli stili di grido che, per vie tortuose e polverose, arrivano da Parigi fino a Urana. L'artigiano di talento si prepara a morire collocando in strada conturbanti manichini femminili, che assumono posizioni provocatorie e indecenti quasi fossero mossi da un esibizionismo interno alla loro materia inerte. Preso da un raptus disperato quanto istrionico, il sarto versa o vaporizza davanti all'atelier profumi francesi – acqua di colonia «Coty» – mentre il grammofono diffonde un ultimo tango struggente. Si prepara a morire in modo «chic», cercando di contrastare con le sue frivole essenze l'odore asfissiante dell'acido fenico sovrapposto a quello nauseabondo dei cadaveri²¹. Nel retrobottega del sarto, Giovanni ha un sussulto febbrile e cade in stato confusionale, ricordando poi malamente di essere finito tra le braccia di una navigata professionista e di aver tentato di pagarne, con una manciata di bottoni, le prestazioni grevi e frettolose.

Un secondo momento narrativo ci consente l'accesso alla bottega di un falegname, dove si riuniscono clandestinamente i virgulti muscolosi di Urana. Alla luce delle fiaccole e calpestando un tappeto di morbida segatura, si sfidano a corpo nudo nella lotta greco-romana. Con massaggi rapidi ed energici, spalmano vaselina abbondante uno sul tronco dell'altro. Il lubrificante lucida la loro armatura somatica, rendendoli scivolosi e sfuggenti alle prese più costrittive. Hanno modi e movenze rudi; ostentano una forza debordante e, aspirando l'odore di colle e vernici, dilatano le narici, irritate dalla polvere in sospensione, come torelli nervosi. Dalla gazzarra vociante e dalla matassa delle loro figure si leva una sorta di «vento caldo e collerico»²². Siamo dentro una specie di spettacolo circense reso più eccitante dal divieto di riunirsi in ambienti chiusi e affollati. I giovanotti giustificano con l'agonismo ribelle l'ammirazione dei corpi e l'intimità reciproca. A fuggare ambiguità palpabili, i lottatori ruggiscono le loro

²¹ R.M. De Angelis, *La peste a Urana*, cit., pp. 33-34.

²² R.M. De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 60.

fantasie nei confronti di fanciulle, immaginate altrettanto discinte, con le quali soddisfare i sensi infiammati dallo scontro. Pericoloso per la salute pubblica e la morale ordinaria, il torneo viene interrotto dall'irruzione delle guardie che disperdono nella notte i combattenti ansimanti.

Un terzo quadro rappresenta un mondo ancora legato ad alcune espressioni della cultura tradizionale. La sequenza si svolge presso il teatro delle marionette di Urana dove, prima della peste, si cantavano le gesta dei Reali e dei Cavalieri di Francia. I ragazzi della città, fin da bambini, imparano a memoria le declamazioni dei pupi sulla ribalta di legno e non si rassegnano al silenzio dei loro eroi, imposto per ragioni di salute pubblica. Il vecchio burattinaio si lascia convincere a non rispettare il divieto di alzare il sipario del suo innocente palcoscenico e l'infrazione ne tonifica l'anima, sopraffatta dalla tristezza. Anche questo assembramento nostalgico viene disperso dall'intervento di un manipolo di veri gendarmi in divisa.

Nel quarto episodio, De Angelis ci invita in una taverna affollata per assistere ai lazzi disordinati di un convivio di popolo. Il vociare sguaiato accompagna il piacere dell'ingozzamento, atto a placare il *morso* della fame insieme al *rimorso* della miseria morale. Le parole, scherzose e ingiuriose, si deformano nelle urla ferine e nelle risate insensate delle attrici girovaghe, «baccanti feroci» e predatrici, ma lacere e umiliate²³. Mentre si avvinghiano ai paesani, sottraggono loro con destrezza piccoli oggetti e spiccioli di paga. Si denudano sotto la luce incerta, sempre troppo violenta per simili farfalle impazzite, in modo da circuire meglio chi ne subisce il fascino barbaresco. Con alcuni beoni tirano a dadi, incitandoli a tentare la sorte. Unti di sudore, i cubetti rimbalzano sui tavoli come gettoni filosofici in meditazione sull'esistenza, rappresentata come un gioco d'azzardo quotidiano sottoposto alla tirannia del caso.

²³ R.M. De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 126.

Con le dovute differenze, infine, questa scena si replica nel festeggiamento piccante in cui culmina il battesimo di un nobile neonato di Lupigna. Nelle stanze e nei giardini del palazzo, dove da secoli si alternano i discendenti della casata più blasonata del territorio, diviene esplicita e grossolana la morbosità del ceto nobiliare locale.

La festa si trasforma in un bacchanale di vini e droghe, durante il quale si consumano amori rapidi insieme a tradimenti furtivi. L'atmosfera diventa via via «peccaminosa» e fermenta come un trancio di zucchero immerso nello spumante²⁴. Di ora in ora gli invitati spalancano i battenti alla lussuria, «...pensando al piacere sfrenato dei sensi...» e pronunciando «...parole sconnesse, esaltate, che arrivavano al cuore come ventose»²⁵. Anche la padrona di casa, seppur troppo avanti negli anni, sperimenta *per procura* l'ebbrezza erotica. Invita sua nipote, madre del battezzato, a congiungersi all'amante ribaldo – “lupo” ebbro e affamato, oltre che padre effettivo del pargoletto – nel bel mezzo dei festeggiamenti. Aiuta la giovane sposa ad aggirare la sorveglianza distratta del consorte legittimo, carico di titoli araldici ma sessualmente impotente. L'amplesso ubriaco si consuma nel soffice letto della gran signora, rimasto immacolato per l'intera sua vita. «... ringiovanita da quella profanazione come da un patto col diavolo», l'anziana marchesa si dirige al centro del salone per danzare «...una polka indiavolata... col più giovane ballerino»²⁶.

Forze motrici

Il motore del romanzo non è la guerra (Tucidide), l'oppressione dello straniero (Manzoni), la degradazione della metropoli (de Foe), il dominio coloniale (Camus), una dittatura

²⁴ R.M. De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 235.

²⁵ R.M. De Angelis, *La peste a Urana*, cit., pp. 236-237.

²⁶ R.M. De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 261.

distopica (Čapek). Il racconto ruota intorno all'infallibile e irriducibile *Eros*, reggente vitale del mondo, che impedisce a una patologia ripugnante di trasformarsi in agente inibitorio o fattore di deterrenza dell'esplosione sensoriale e della fioritura sentimentale in seno ai collettivi umani. La manifestazione visibile della malattia può indurre una certa ritrosia o consigliare la fuga, ma ciò non avviene in ragione della *sola* possibilità di essere attinti dal morbo. Nella comunità considerata quasi tutti continuano a ricercare la vicinanza con i simili e gli affini oltre che, naturalmente, con i propri parenti.

La pulsione vitale attraversa il corpo degli individui e quello sociale. I personaggi del romanzo assecondano questa spinta spontanea – cosa che, in simili frangenti, equivale a un azzardo ordalico. In tal modo, cercano di controllare l'angoscia soggettiva più grande e profonda, addirittura impensabile per coloro che sono cresciuti nutrendosi di *ethos* comunitario. Tale angoscia attanaglia ogni individuo quando teme di rimanere isolato dagli altri o di diventare l'unico e ultimo sopravvissuto della propria comunità²⁷.

La narrazione rallenta, a un certo punto, su una scena illuminata dai riflessi cromatici di una sorta di dipinto rinascimentale, ma punteggiata da frasi brevi che dichiarano il contrasto sempre latente in circostanze prossime alla tragedia efferata.

Un'attrice girovaga, la più seducente, si leva in piedi sullo sfondo del paesaggio agreste. Ha un filo d'erba tra i denti, la veste rigonfia del vento che le scompiglia i capelli. L'aria di campo è frizzante, una brezza leggera disegna ghirigori pneumatici, morbidi come pieghe botticelliane.

Graffiando l'immagine solare, Giovanni rammenta alla sua ninfa girovaga la legge ineludibile della *polarità* degli af-

²⁷ Salvatore Inglese, *Dissipatio H.G. Etnopsichiatria generale dei mondi a termine*, in Angela Peduto e Nicola Martellozzo (a cura di), *Il filo e la trama. Viaggio nell'opera aperta di Ernesto de Martino*, Edizioni Colibrì, Paderno Dugnano 2023, pp. 147-182; Guido Morselli, *Dissipatio H.G.*, Adelphi, Milano 1977.

fetti²⁸. Pronuncia allora un orribile vaticinio – «Al primo caso di contagio vi bruceranno vivi...»²⁹ – lasciando irrompere una realtà ustoria dove amore e odio, tenerezza accogliente e furia devastatrice sono *immanenti* alla condizione umana, e non soltanto al tempo della peste.

Il romanzo descrive *due* epidemie parallele ma destinate a incrociarsi, fatalmente, perché corrono insieme nello stesso spazio esistenziale. La peste preferisce *uccidere*, anche se può ritirarsi dal corpo infetto e concedere una seconda opportunità di esistenza alla persona. La brama d'amore preferisce far *vivere*, impregnando il corpo con un desiderio erotizzato, ma ogni tanto, e in molti modi, può prendersi la vita della persona posseduta dalla passione.

Scomparsa dell'epidemia

Il contagio si estingue all'improvviso proprio quando ha raggiunto una virulenza sterminatrice. Alcuni pastori ne attribuiscono la scomparsa alla furia delle mogli incendiarie e le benedicono mentre esse si fanno «stralunate»³⁰. In quei giorni si respira un «lontanissimo incenso»³¹ capace di risvegliare sentimenti più morbidi ed emozioni temperate. L'avventura notturna degli uomini, assembrati intorno al carro delle attrici *affamate*, perde agli occhi delle loro spose il carattere di una violazione della fedeltà giurata per essere accettato quale antidoto *naturale* alla pestilenza. La gente inizia a condividere l'idea che il vero contagio di Urana sia quello di una smodata passione amorosa la quale, prima e più della peste,

²⁸ Miriam Gualtieri, *Resartus. Viaggi, scoperte e visioni di Aby M. Warburg*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2020.

²⁹ R.M. De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 136.

³⁰ R.M. De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 277.

³¹ R.M. De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 278.

fa salire la febbre e infuoca «sangue e cuori»³², soprattutto se si accompagna all'odore acuto della *giovinezza*. Questo aroma può spingere alla follia o uccidere in un breve lasso temporale, più di quanto non saprebbe fare la «morfin»³³.

Infine, fuggire per rinascere altrove

Nelle pagine finali – rivedendo la propria storia come un film dalle «sequenze lentissime»³⁴ – Giovanni, il ragazzo di Urana, pensa di essere il *paziente zero* del contagio d'amore e forse il vettore principale delle intenzioni omicide della peste, presenti, innanzitutto, negli esseri umani, lui compreso. Folgorato dalla scoperta – a metà strada tra un'autorivelazione e l'autodiagnosi – decide di fuggire dalla provincia. Inseguito da una torma di cani, corre in direzione della stazione cittadina dove i treni – rispettando una puntualità *dispotica* piuttosto che metafisica – *partono sempre alla stessa ora*. È appena diventato un giovane uomo che, dopo aver partecipato con anima e corpo ai giochi visibili e invisibili del Mezzogiorno, rifugge la guerra per approdare, infine, in territori esistenti all'altro capo del mondo.

³² R.M. De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 285.

³³ R.M. De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 286.

³⁴ R.M. De Angelis, *La peste a Urana*, cit., p. 301.