







Novecento in prosa

da Pirandello a Busi

Giovanni Tesio



Edizioni Mercurio





UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL
PIEMONTE ORIENTALE

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università del Piemonte Orientale.*

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di
adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e
le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.*

Copyright © 2011 Edizioni Mercurio - Immobiliare Leonardo srl, piazza A.
D'Angennes, 8 - 13100 Vercelli

ISSN 1722-1951

ISBN 978-88-95522-74-6

Copertina: Ugo Nespolo





Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università
del Piemonte Orientale «Amedeo Avogadro»

Collana Studi Umanistici
Nuova serie 24







Indice

Presentazione 11

Saggi

Lalla Romano e il cuore («imperdonabile») di *Un sogno del Nord* 17
Lucio Mastronardi: invito alla trilogia 43
L'ultimo Mastronardi 55
Sebastiano Vassalli, un «nulla pieno di storie» 73
Cuore di pietra di Sebastiano Vassalli tra gli uomini e gli dei 101

Contributi

Antonio Bobbio: il percorso di un memorialista
alessandrino del secondo Ottocento 121
Dal *Fu Mattia Pascal* a *I vecchi e i giovani*: piccole
chiose per una transizione 135
Augusto Monti e Cesare Pavese: un'affinità «dissimilare» 147
I «piemontesi» di Carlo Dionisotti 161
Il «frammentario ricordare» di Virginia Galante Garrone
in *Dopo il fiore* 183
I Promessi Sposi tra parodia e rimaneggiamento: i casi
di Guido Da Verona e Piero Chiara 195
Il piatto piange: le donne, i cavalieri, il gioco e gli amori
nel «secondo esordio» di Piero Chiara 207
La prosa incisa di Cristina Campo 223
Excursus breve su Giuseppe Tonna scrittore 237
Alessandro Spina: appunti di lettura sul romanzo breve
La vedova 251
Le dogane di Nico Orengo tra Mortola e Torino 263





10

Occasioni

Sul <i>Diavolo al Pontelungo</i> di Riccardo Bacchelli	279
Su <i>Anima e volti del Piemonte</i> di Filippo Burzio	291
Mario Soldati: <i>L'architetto</i> e il (povero) diavolo	297
Gli scritti per «Il Mondo» di Giovanni Arpino	309
Aldo Busi, un Prometeo che ha le rose fiorite anche d'inverno	317

Appendice

Natale sotto la Mole	327
Scrittori torinesi per il lago d'Orta	333

<i>Nota al testo</i>	339
----------------------	-----

<i>Indice dei nomi</i>	343
------------------------	-----





Presentazione

Un libro che nasce per addizioni è sempre un libro almeno un po' composito. E questo mio non fa eccezione, tanto vale dichiararlo subito. Anche perché ciò non significa – *tout court* – che sia un libro senza senso e senza direzione. Magari la direzione e il senso sono meno immediatamente percepibili, ma ci sono: l'uno e l'altra, in necessaria congiunzione. Non starò a dire – *si parva licet* – della “lunga fedeltà” che mi lega ad autori come Lalla Romano, come Lucio Mastronardi, come Sebastiano Vassalli. Alla prima, su cui ho scritto in tante occasioni, ho pensato più volte di dedicare una monografia sistematica; del secondo ricordo ancora l'emozione che me ne venne – lavorando ai *Libri degli altri* di Italo Calvino – quando m'imbattei nelle sue lettere confidenti e disperate, da cui prese corpo l'idea di una biografia, mai scritta per tante ragioni non tutte imputabili alla mia pigrizia; al terzo mi lega – ormai – anche un'amicizia cresciuta a contatto con un'opera che giudico tra le più assidue e incisive degli ultimi cinquant'anni.

Dopodiché non trascurerei – in questo profilo – i nomi di Augusto Monti e Cesare Pavese (qui legati a una ben “dissimilare” affinità). Né il nome di Piero Chiara a cui in tempi sospettosissimi dedicai una monografia che fu pubblicata da Franco Mollia – e gliene sono ancora grato – nei suoi «Castori». Né quello di Nico Orengo, di cui ho più volte scritto sulle pagine del giornale a cui collaboro. Né quelli di Arpino o di Soldati, «piemontesi» di specie aperta, come i «piemontesi» di Carlo Dionisotti, che ha insegnato a tutti noi la mobilità e la ricchezza della «geografia letteraria», in verità a me cara da sempre, anche in tempi in cui – non lo dimentico certo – sembrava accademicamente ascritta a vergogna (con tutte le eccezioni del caso, e voglio ricordare almeno la grande officina di studi regionali creata a Chieti da Gianni Oliva).

Devo tuttavia ammettere – quanto al “composito” – che molti interventi vengono dalle occasioni più disparate. Il che giustificherebbe il titolo che in un primo momento avrei voluto dare al libro, *Letture d'occasione, occasioni di lettura*. Proprio per dire che non sempre ciò che viene da sollecitazioni occasionali sia di per sé





occasionale. Se ogni invito accolto è una vocazione esaudita, resta nell'occasione qualcosa di segretamente legato a un interesse cui si va incontro: con fiducia, e persino con gioia, quasi sempre con sorpresa. Basta essere capaci di trasformare l'occasione in una pur piccola avventura, in un profitto della mente e del cuore.

Così direi che sia accaduto – per non diventare ridicolo, non dico con Pirandello a cui m'indusse Pietro Frassica – ma con Antonio Bobbio, a cui m'indusse una sottile scala di suggestioni; con Filippo Burzio, a cui m'indusse Giorgio Calcagno; con Cristina Campo, a cui m'indusse il mio amico Pietro Gibellini, al quale devo anche i nomi di Tonna e di Spina. Oppure – ancora – con Bacchelli, a cui m'indusse Ferruccio Parazzoli. E Aldo Busi, a cui m'indusse lo stesso Busi dopo una recensione che gli parve – e me ne scuso se lo dico – egregia. E lo stesso vale per le due piccole «appendici» che vengono da gradite occasioni rituali o semplicemente locali. Piccoli «à côté» – spero – di un'onesta navigazione critica.

Non ho mai pensato che fare il critico sia una missione, e nemmeno una professione. Se mai un accompagnamento che postula, come dice Eliot, un capire «da un certo punto di vista». E se fossi un critico di qualche peso – già l'ho scritto altrove, ma qui lo riprendo perché dove lo scrissi un refuso ne ha completamente distorto il senso – adotterei per me, con tutta la coscienza dell'ironia, l'affermazione di Borges: «La critica, per la sua stessa facilità di dispensare elogi, corre il rischio d'essere profetica». Così come torno a dire per questa occasione (visto che di «occasioni», ancorché speciali, parliamo), che non riesco ad accettare del tutto il parere di Kierkegaard, il quale scrive che «un critico somiglia a un poeta come una goccia d'acqua, soltanto ch'egli non ha le pene del cuore né la musica sulle labbra». Per mio conto non cesso di indagare dietro l'ombra (o l'orma) di una inevitabile simbiosi, di un'alleanza segreta e non vergognosa, di un inseguimento d'unità che non si dà mai per intero.

Presunzione simulata (o, diciamo pure, ipocrita)? Pretese di facile dottrina? Provocazioni «*revanchistes*»? A parlare sia il testo. Se riuscirà a dire qualcosa a qualcuno sarà un incontro. In caso contrario resterà un invito. In ogni caso un messaggio che sta lì, a galleggiare nella sua bottiglia.

Giovanni Tesio





*Per Giovanni e Lorenzo,
che cresceranno*







Saggi







Lalla Romano e il cuore («imperdonabile») di *Un sogno del Nord*

1. Non di sicuro un libro addizionale, e tanto meno un libro occasionale (se non nel senso “goethiano”). Al contrario, un libro unitario, necessario, dorsale. Uno di quelli che attraversano gli altri, li nutrono, se ne nutrono, e si attestano come libri-mondo, libri-vita come *Gli imperdonabili* di Cristina Campo, gran libro di prose forgiate nell’assoluto¹. Pur nella differenza dei tratti (prossimità risolta in Lalla Romano con non meno colta e “letterata” ma più ruvida asprezza di scrittura), *Un sogno del Nord* assomiglia a quel libro e ha gli esatti connotati che la scrittrice stessa pone nella sua *Notizia*, in cui parla di prose *databili* ma *non datate*². Prose che sfuggono al tempo a cui pure si riconducono. Non deperite, perché non schiacciate sul presente. E non deperibili, perché rivolte a cogliere il germe segreto del tempo che si fa Tempo.

Di fatto l’escursione è di cinquantanove anni, come documenta la *Nota ai testi* del volume secondo delle *Opere* “meridiane” a cura di Cesare Segre, perché – a non dire degli scritti inediti – *Le parole del «maestro»* risale al 1930 e *A Cheneil d’autunno* al 1989, l’anno di edizione di *Un sogno del Nord*³. Il che è tanto più stupefacente se penso al fatto che *Le parole del «maestro»* è uno degli scritti più folgoranti, e sembra davvero intagliato nella cadenza formidabile di un antico breviario d’arte, a cui Lalla Romano è rimasta sostanzialmente fedele.

¹ C. Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987.

² L. Romano, *Un sogno del Nord*, Einaudi, Torino 1989, p. V. Se non diversamente indicato, nel corso del saggio le pagine dei brani da *Un sogno del Nord* vengono citate da questa edizione fra parentesi quadre.

³ In L. Romano, *Opere*, a cura di C. Segre, vol. II, Mondadori, Milano 1992, pp. 1737-40.



La struttura del libro è calibratissima, circolare. Dodici sezioni che corrispondono ad altrettante stazioni di un viaggio, che va da un “sogno” eponimo (*Un sogno del Nord*) al luogo dei luoghi (le due ultime sezioni: *La mia aria* e *Cuneo '45*, quasi un'appendice, quest'ultima, che è disposta lì, direi a rovescio, ad acuire il forte senso di continuità e nello stesso tempo di sorpresa). Legate ai viaggi, le rivelazioni che ne scaturiscono (*Un dio giovane da Tiffany*). Legato alle rivelazioni, il sacro che le accompagna (*Metamorfosi del sacro*). Legate agli incontri, le orme che li hanno segnati (*Ombre*), e l'importanza del loro crisma (*Incontri*, appunto). Legati al cuore della vita “matura”, i “cerimoniali” cittadini (*La città*) e la scrittura come riflessione (*Dalla parte dello scrittore*). Legate alla scrittura le arti che contano, le consorelle che accompagnano una vocazione (*La pittura è sempre astratta, Io e l'immagine, Un palco alla Scala*), in posizione logica, non gerarchica. (Tenuto conto del fatto che Lalla Romano è stata prima pittrice che scrittrice – quali che siano poi le aree di affinità e persino di intrinseche “identità”, o differenze –, la disposizione fa precedere l'attività preminente, non quella cronologicamente documentabile). Ciò che conta – in ogni caso – è che il “sogno” venga a congiungersi nella suggestione dei luoghi più congeniali: voglio dire nativi, i luoghi dell'origine.

A una struttura così compatta corrisponde la compattezza di un mondo che si tiene ad alcune costanti di fondo, e direi addirittura ad alcune parole-chiave, intorno a cui tutto quel mondo si dispone. Se dovessi isolare le principali (per poi costruire tutta la rete dei riferimenti possibili) direi: sostantivi come «memoria», «sogno», «immagine», «contemplazione», «bellezza», «fantasia», «infanzia»; un aggettivo come «essenziale»; un avverbio come «oltre», un altro come «dentro». E intorno a questi tutta una disseminazione di corollari: da «coincidenza» a «destino», da «arte» a «musica», da «forma» a «stile», da «poesia» a «classico», da «autobiografia» a «sacro», da «metamorfosi» a «silenzio», da «tempo» a «verità», da «distanza» a «mito». Attraverso la fitta maglia degli incroci e dei riferimenti, si disegna la trama di un libro complesso che interseca più piani.

Un primo piano riguarda propriamente la natura di un “io”, che non è tanto il segno – come i lettori meno provveduti possono



intendere – di una presenza ingombrante, ma piuttosto la traccia di un principio fondativo: potrei anche dire di una forma mitica. Un secondo piano riguarda la rivelazione di un carattere, di una personalità fieramente consapevole, una sorta di autoritratto che si costruisce più segretamente ma non meno robustamente degli autoritratti che Lalla Romano dipinse, divinando gli astratti della sua figura petrosa, della sua immagine severa e austera. Un terzo piano – o variante del secondo – interessa la natura “piemontese” di tale personalità, su cui converrà sostare ben al di fuori di ogni localismo o – peggio – di ogni periglioso equivoco di appartenenza. Un quarto piano è dato – per frammenti – dal profilo di una poetica, ossia delle idee che vengono qui disseminate (ma si dovrebbe meglio dire, raccolte, congiunte) sulla vita e sull’arte. Un quinto piano, infine, è quello della scrittura, di uno stile tutto in levare che, al di là dei tempi e dei modi, si modula secondo le spinte di un filosofico “dittare”.

2. Quanto all’io, è il cuore di tutto. Sulla sua consistenza si costruisce un mondo. Basterà in proposito riprendere la più volte convocata confessione di *Una giovinezza inventata*:

Dissi a Venturi che volevo scrivere (raccontare) ma che non era possibile, perché a me sarebbe piaciuto scrivere soltanto storie della mia famiglia. Nulla mi avrebbe mai interessata quanto il *mio* mondo. [...]

Rise, e con l’aria di chi ha già risolto il problema, si alzò, sfilò da uno scaffale alle mie spalle un volume in broccata, e me lo porse. Era il primo volume della *Recherche*.

Divorai *Combray* con l’angosciosa sensazione che il mio libro l’avesse già scritto Proust⁴.

Il *mio* (corsivo nel testo) – grammaticalmente possessivo ed espressivamente affettivo – non è che l’espansione dell’io da cui

⁴ L. Romano, *Una giovinezza inventata*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 830.





è generato e a cui resta vincolato, visto che – come la Romano scrive nel testo *Marte e Marie*, raccolto in *Un sogno del Nord* – «a differenza della mia amica Natalia [Ginzburg] mi sento nella realtà, con i piedi sulla terra soltanto se dico “io”» [p. 146]. E dunque un io tutt’altro che «haïssable» – per evocare Pascal –, poiché è da quel centro di irradiazione che si compone l’intera opera. Un io che non si dissimula, che non si nasconde e che nemmeno, al contrario, si esibisce; ma che – semplicemente – consiste, modulandosi in tutta una gamma di modi più o meno espliciti: pensieri, principi, renitenze, resistenze, idiosincrasie, che richiamano alla mente una robusta *filière*, da Alfieri a Pavese.

Quanto ad Alfieri, basterebbe una dichiarazione come questa a individuare una lontana parentela, se non proprio una citazione:

L’unico lettore che mi aspetto sono io stessa [p. 194].

Quanto a Pavese, l’affinità è del tutto dichiarata:

Senza che io mi proponga in nessun modo di ricordarlo, nei libri di cui parlo a fondo di me stessa, che sono un po’ tutti, viene fuori ogni tanto una sentenza di Pavese [p. 71].

Nell’uno e nell’altro caso vale l’idea (ben presente a Pavese che per proprio in Alfieri fissa il suo primo *point de repère*) di un’appartenenza indigena capace di fondare una cifra distintiva (su cui tornerò).

Per intanto – e qui già entriamo in uno degli elementi primi della poetica – ad affacciarsi è il rapporto che l’adozione dell’«io» intrattiene con l’equivoco dell’autobiografismo, un *vitando* succedaneo su cui sempre Lalla Romano combatterà la buona battaglia. Molti i luoghi e molti i passi a cui potrei attingere, anche se mi limito a uno solo, che ha il vantaggio di introdurci – per via di paragone – al tema (fondamentale) del libro come autoritratto. Nell’intervento intitolato *Dalla parte dello scrittore*, dopo aver sostenuto che l’identificazione del lettore di un romanzo debba avvenire «non con “il” o con “la” protagonista, ma col romanzo stesso» [p. 177], la scrittrice osserva:





Orbene, se così stanno le cose, come credo, mi domando come i lettori (critici) intelligenti possano così sovente farsi sviare dal pregiudizio del vissuto, nel caso di romanzi più scopertamente autobiografici.

Non è certo più facile, per questo tipo di scrittore, il processo di identificazione; anzi è più difficile, proprio perché si tratta per lui di por mano – impietosamente e insieme con estrema delicatezza (rispetto) – al magma del suo stesso interno-esterno esistenziale. Ma il gioco (una volta si diceva il tormento) creativo non è meno libero se il suo impegno è inteso e teso soltanto al lavoro da fare: per cui il materiale – autobiografico o no – diventa indifferente eppure prezioso come il modello e la tavolozza per il pittore. In questo caso un pittore che fa l'autoritratto [p. 178].

Un sogno del Nord è forse – di tutti – il libro che meglio interpreta il paragone: mai come dalle pagine di *Un sogno del Nord* l'autoritratto della scrittrice esce così sfaccettato e tuttavia compatto, sintetico, unitario. Come quello di un pittore che abbia toccato la sua piena maturità creativa⁵.

Uno degli aspetti attraverso cui la densità della pennellata si traduce in severità di sguardo è la fermezza di certe dichiarazioni che esprimono una preferenza, indicano una coincidenza, liquidano una convenzione, denunciano una fascinazione, sottolineano un rifiuto, designano un *penchant*, costruiscono tutt'insieme un'identità magari drammaticamente in conflitto, ma mai in contraddizione.

⁵ Cfr., a questo proposito, la conclusione della *Notizia* dell'autrice: «Che cosa, alla fine, compongono questi scritti brevi? Non già pretendono di scoprire una traccia della Storia (anche se ci sono dentro, naturalmente). La sola storia alla quale accennano, è la mia, per quello che vale. Il piacere che mi ha dato ogni pezzo nello scriverlo mi fa amare questo libro; ma anche mi provoca una enorme nostalgia e rammarico: per tutto quello che non c'è. Luoghi, persone, infiniti incontri e storie intraviste o sofferte, non sono qui. Forse risulta soltanto quello che non mi sono mai proposta: il mio ritratto» [p. V].





Il primo esempio che incontriamo in *Un sogno del Nord* ha il vantaggio di combinare insieme l'occasione particolare che viene da una predilezione e la più generale conseguenza di tipo estetico che ne scaturisce:

Del resto io non viaggio per istruirmi, per esaurire le conoscenze. Mi attengo all'essenziale, con la certezza di riconoscerlo, di raggiungerlo direttamente, con immediatezza non programmata [p. 7].

Mentre molti altri esempi, che possiamo estrarne, disegnano più seccamente un moto dell'animo, un impulso intellettuale, un'adesione o una ripulsa immediate, non arrivando mai a configurarsi come attestati d'ordine psicologico o, peggio, psicologistico, ma restando sempre perfettamente funzionali – nell'uso frequente di verbi vigorosamente assertivi – alla disciplina di un carattere, alla definizione di un mondo che è sempre anche un mondo di forte impronta intellettuale. E chiedo scusa della lista di esempi (estrappati dal contesto) che mi accingo a produrre in tutta la loro eloquente nudità testuale:

Il fatto è che nei paesi del mondo io non cerco tanto i segni del progresso quanto quelli marginali, dolorosi, magari un po' vergognosi [pp. 7-8].

Ho sempre amato i balli campagnoli, che in un tempo lontano erano al suono di fisarmoniche o pianole; scopro che il fascino dura, per me [p. 22].

Mi hanno affascinata anche qui gli estremi: il più sfrenato Kitsch, ma anche momenti quasi sognati [p. 33].

Detesto – non come singoli, si capisce, ma come specie – i villeggianti, e non meno i turisti [p. 36].

(detesto [le mostre] di arte fotografica, in genere, anche se d'avanguardia) [p. 37].

Mi ritengo infallibile: rispetto a me stessa, si capisce, e «a priori»: spettacoli, libri li riconosco al fiuto [p. 51].





Io non sento la competitività, perciò gli sport mi annoiano [p. 65].

Di altri diciamo amori mi arrivavano notizie, dicerie, che ho sempre lasciato cadere perché non sono curiosa [p. 69].

Io non cerco gli incontri, siccome credo nel caso, che per me non è casuale, ma fatale [p. 83].

Io sono aliena assolutamente dall'occuparmi di questioni politiche, sociali, economiche; soltanto conservo la convinzione che sono da combattere le risorgenze fasciste [p. 87].

Certi storici amano, oltre alla Storia, anche le storielle; io solo queste [p. 88].

Mio marito frequentava molto l'America e non so se ignorasse l'espressione giusta: comunque io non posso soffrire che mi si insegni qualcosa [p. 103].

[A proposito di un incontro con Moravia] «Anch'io ero io» [p. 105].

Mi avevano detto che era un romanzo di fantascienza: questo tipo di letteratura mi ispira un'uggia [p. 111].

[...] io che di solito «non vedo» gli oggetti [p. 118].

Io non amo affatto le biografie [p. 122].

Ho preso parte di recente a un accompagnamento funebre, non per obbligo sociale (quelli li evito), ma per affetto [p. 129].

Devo aggiungere che le esperienze comunitarie, anche le più generose, anzi forse per questo carattere, non fanno per me? [p. 132].

Sentivo dire da bambina che mio nonno era – o era stato – consigliere comunale e ciò non mi faceva né caldo né freddo; ero attenta, ma non a questo genere di cose [p. 140].

[...] ma io sono sempre stata come lo struzzo di Einaudi: digerisco i sassi [p. 144].





[A proposito di femminismo] La parola – dunque la cosa – provoca in me un’uggia quasi invincibile [p. 146].

Aborrisco dal tesseramento [p. 148].

[...] quell’impressione preventiva di noia che mi danno i «resoconti» anche ad alto livello. Non desidero essere informata. [...] (a scanso di equivoci preciserò che per idee non intendo opinioni, e nemmeno ideologie: e tanto basti) [p. 153].

Io amo non tanto i libri che spiegano le idee, ma quelli che le fanno nascere [p. 154].

Devo dire che «dopo la battaglia» io mi annoio subito; torno ad altre passioni, le mie solite [p. 158].

[...] non sono dotata per le «opere buone» [p. 158].

Devo anche premettere [...] che l’attualità, «ciò di cui tutti parlano», non solo non mi riesce interessante, ma sommamente noiosa. I fatti mi interessano solo in quanto pensati, anzi ripensati e comunque sempre in seconda istanza [p. 163].

[A proposito delle *Metamorfosi*] questo lavoro non era stato assolutamente capito, cosa di cui mi ero letteralmente infischiatata [p. 180].

Io mi trovo aliena totalmente dall’invidia [p. 184].

Ma io, per quanto riguarda l’arte, detesto la cultura. Solo la grammatica può essere un riferimento sicuro, magari per trasgredirla, se occorre [p. 195].

[...] non faccio mai complimenti [p. 217].

Sono di natura poco cerimoniale. Non amo le celebrazioni, i premi, i primati, se non quelli casuali e segreti: il primo papavero, la prima neve, il primo capello bianco... Non amo il Primo della Classe e nemmeno la Prima Classe; quello che riesce «primo» non è sempre il migliore, e ogni «prima volta» non lo è mai in assoluto. E qual è il «primo amore» (che non si scorda mai)? [p. 231].





Personalmente applaudo di rado, perché agitarmi e produrre rumore mi disturba [p. 231].

L'indifferenza alle «prime» non è soltanto attenzione alla sostanza più che agli accidenti, ma anche insofferenza della mondanità [p. 233].

Tutta la storia io la afferrai come allora percepivo tutti gli avvenimenti, attraverso la mia nebbia di fantasie, di problemi, di libri, cose per me più che reali [p. 262].

– non sono mai presente ai traslochi, mi angosciano – [p. 264].

E quell'altra, con la scritta misteriosa, che mi facevo spiegare ogni volta: «Aux Mânes du Général Prévost»? Esiste ancora? Ho notato che sono state rimosse alcune di quelle lapidi e altorilievi, di nobile stile neoclassico. Perché? Certo per ragioni burocratiche o di denaro, comunque non serie. Lo deploro [p. 287].

3. Non credo che occorra sovrapporre commenti all'evidenza di queste affermazioni, tranne forse sottolinearne la nettezza dichiarativa, retta da verbi forti (amare, non amare, essere affascinata, detestare, aborrire, infischarsi) e la non meno patente presenza dell'«io». Oppure anche rilevarne la speciale “sprezzatura” che viene da un'interpretazione non soltanto letteraria dell'esperienza e della vita: come a dire che personalità e stile costituiscono un *unicum* difficilmente scindibile, e che le forme del carattere si presentano già di per sé come una modalità della scrittura; quasi un recupero appropriato della ben nota formula preterintenzionale del conte de Buffon: *Le style c'est l'homme même*.

A questo proposito la questione della radice “piemontese” non risulta affatto secondaria, ma viene a collocarsi in una più giusta prospettiva. Non il riconoscimento di una *pietas loci*, che non entrerebbe nelle corde di un temperamento “spietato” (qui nel senso di serio, non propenso a complicità e facili confidenze); ma invece la prosecuzione di una eredità che appartiene ancora una volta ad affinità – da Alfieri a Pavese – ben delineabili. L'Alfieri che





si «disvassalla» e si «spiemontizza», ma resta fiero di rimanere «astigiano». Pavese che proclama:

Io amo S. Stefano alla follia, ma perché vengo da molto lontano⁶.

Credo che sia questa la zona in cui meglio si possa decidere della “cuneosità” (*faute de mieux*) di Lalla Romano, che viene ad essere – questione nella questione – un passaggio non inessenziale. Perché in *Un sogno del Nord* saremmo ormai decisamente fuori dagli impacci di una “vergogna”, o perlomeno di un senso d’inferiorità o di minorità che è stata Natalia Ginzburg, scrivendo da Londra, a confessare:

[...] mi doleva d’esser nata in Italia e d’abitare a Torino, perché quello che avrei voluto descrivere nei miei libri era la Prospettiva Nevskij, mentre invece mi trovavo costretta a descrivere il Lungo Po. E questo mi sembrava una grande mortificazione. Il nome della città di Torino non suscitava nessuna eco melodiosa nel mio cuore, ma invece mi confinava nelle angustie della mia esistenza quotidiana, evocandone la banalità e lo squallore⁷.

Dico questo perché, come la Ginzburg preferiva ambientare le sue storie a Pietroburgo o in un paese indistinto piuttosto che a Torino, così Lalla Romano arrivò a cambiare i nomi ai suoi paesi (al suo paese) perché pareva pratica più adatta e meno provinciale; salvo poi pentirsene, come racconta in più d’una circostanza

⁶ C. Pavese, *Lettere (1926-1950)*, vol. II, a cura di L. Mondo e I. Calvino, Einaudi, Torino 1966, p. 658. Ancora più appropriata la citazione che si può estrarre in data «7 sett. [1949]» dal *Mestiere di vivere (Diario 1935-1950)* [edizione a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Einaudi, Torino 1990, p. 374]: «La risorsa ancestrale è solo questa: FARE UN LAVORO BENE PERCHÉ COSÌ SI DEVE FARE (legg. *Piemonte* di A. Monti sul “Ponte”)».

⁷ N. Ginzburg, *Prefazione* a Id., *Cinque romanzi brevi*, Einaudi, Torino 1964, pp. 6-7.





za, e specialmente – una specie di “vergogna” al contrario – nelle pagine introduttive di *Ritorno a Ponte Stura*:

Scrivendo *La penombra che abbiamo attraversato* diedi a Demonte il nome di Ponte Stura. L’ho inventato; invece esiste davvero un paese con questo nome.

Mi è restato per molto tempo un rammarico, quasi un rimorso per aver cambiato il nome. Allora si usava in letteratura. Io sono stata libera nel pensiero, sempre; ma qualche volta nelle cose pratiche, anche letterarie, sono stata influenzata dalle opinioni dei più vecchi. Mi dicevano che non bisognava dare i nomi veri. Tutti consigli sbagliati, dati anche da letterati illustri. Pazienza. Non mi sono ribellata abbastanza. Me ne pento⁸.

Ecco allora che il recupero delle pagine finali di *Un sogno del Nord* (in realtà le più lontane di scrittura) si possono meglio comprendere perché diventano il segno di un riscatto. A chiudere il libro, insomma, è il riconoscimento di un’origine che viene a collocarsi nel punto terminale, come riconoscimento di un processo di formazione (e ad un tempo di fondazione): il segno di un recupero, di un ritorno ultimo; circolarità che si fa mito, «proclamazione di verità»⁹, e dunque – come in Pavese – destino.

Di fatto l’essere «piemontese» e – ancor meglio – «cuneese» è parte integrante della personalità di Lalla Romano ed è tratto riconosciuto, come quando – parlando di Pavese che nel suo diario dava del tu a se stesso – la scrittrice commenta:

Anche questo ho notato in un mio libro. Parlando del mio nipotino spiegavo cosa mi pare che significhi per un bambino il darsi del tu. Certo il tu di Pavese non è quello di un bambino; è,

⁸ L. Romano, «Ultimo ritorno», in Id., *Ritorno a Ponte Stura*, a cura di A. Ria, Einaudi, Torino 2000, p. 6.

⁹ F. Jesi, *Mito*, Oscar Mondadori, Milano 1980, p. 26 (prima ed. *Il mito*, ISEDI, Milano 1973; nuova ed. *Mito*, con una nota di G. Schiavoni, Arago, Torino 2008).





però, credo, un desiderio di estraniamento e anche una forma di timidezza; e, tutto sommato, di rispetto.

Concludendo:

È un tratto piemontese [p. 73].

Così come quando – a conclusione del ricordo di un episodio locale – sigilla:

Piemonte [p. 118].

O, ancora, quando nota la «mutria» [p. 117] piemontese di Einaudi (Giulio). Oppure la renitenza tutta piemontese alla «moda di D'Annunzio» [p. 180] o all'*essor* del Futurismo appresa alla scuola di una città (Cuneo) «poco amante della retorica» [p. 207] e propensa invece a un suo «humour» [p. 207] salvifico.

Cuneo, città «imperterrita» [p. 251], fascinosa di un suo fascino «senza fascino», che consiste nella luce speciale godibile in una certa ora «nella sua grande piazza» di taglio burocratico e militare ma notevole per la sua

regolarità, non priva di una suggestione metafisica specie quando è vuota – e lo è sovente – sotto la neve o col sole la mattina presto [p. 249].

Viene di qui l'elogio forse più commosso, *La mia Cuneo*, vera e propria ricostruzione di un'impronta che mi piace definire “geognomica” (dunque etica), e per questo non a caso estesa – in modo sinteticamente puntuale – alle figure sempre esemplari del padre e della madre:

[...] nonostante la modernità, le immigrazioni e il nuovo benessere (della città, per lo meno), l'antico volto morale, permane. È vero che la severità può diventare moralismo e l'austerità avarizia: specie nella vita di provincia. Ma esiste un correttivo: l'ironia, e di essa i miei concittadini non sono sprovvisti.

Conosco abbastanza la Francia, e ho spesso riscontrato, nel costume della sua provincia, molti caratteri comuni a quello cuneese. Il «non voler apparire»: forma di diffidenza, ma anche di rispetto





di sé; «non figurare troppo buono, o ricco, o intelligente», piuttosto l'opposto; «non far sapere»: di malattie, discordie, e nemmeno di eredità, di successi; e così via. Anche «non stupirsi»; questo mi pare bello, anche se può degenerare in un meschino rifiuto di ammirazione: certo induce a non adulare.

[...]

La mia famiglia – in senso stretto – è sempre stata un po' anomala rispetto alla tipicità cuneese. I miei genitori erano, stranamente, non provinciali. Mio padre, di umore faceto, arguto, era tollerante, e generoso; era anche, come lo definiva una nipote traducendo dal francese, «buon vivente». Aveva però uno scrupolo della legalità e della giustizia così rigoroso da risultare ingenuo: in questo era veramente piemontese. Mia madre non aveva di cuneese che lo sprezzo della mondanità e del conformismo: era davvero austera, ma per stile, e nella sua casa era serena, anzi festosa, ospitale. Entrambi amavano la musica e la pittura; la mamma fu nei suoi ultimi anni anche una lettrice appassionata di grandi libri.

Ora, il sentimento dei miei concittadini verso l'arte si può dedurre dai commenti (maschili) nei riguardi di me giovane: «Sarebbe una “bela tota”, se non avesse quel “balin” della pittura...». Questa riserva può avere del resto un merito: quello di scoraggiare le arti, almeno la loro componente di vanità [pp. 252-53].

Un episodio, quest'ultimo, che ricorda il racconto di Massimo d'Azeglio nel capitolo sedicesimo dei *Miei ricordi* quando lo scrittore ricrea – in piemontese – il gustosissimo interno della camera da letto della vecchia marchesa «Irene d' Crsentin» (poi ben presente a Gozzano), mettendo in scena tutta l'incredulità di un'inclita compagnia nell'atto di commentare la notizia che il figlio minore della marchesa d'Azeglio abbandona la carriera militare per recarsi a Roma a fare il pittore.

Umorismo lieve, voltato in avviso, che vale a fissare (*Fedeli a Cuneo*) la fulminante verità di un *incipit* memorabile:

Essere cuneesi è una vocazione [p. 284].

4. Pur nella complanarità dei temi, dei motivi, dei registri, l'importanza di *Un sogno del Nord* sta nel rilievo delle sue considerazioni di “poetica”, nello sviluppo di una “vocazione”, che non è





solo quella di essere “cuneese”, ma – ben più impegnativamente – di essere “artista”. Anche in relazione a un dettame fondamentale che – dando per scontato il principio dell’universalità – mette giustappunto l’accento sul dato “locale”:

Le opere sono universali, va bene; ma si nutrono, attraverso radici profonde, del carattere, del genio di un paese [p. 47].

Per il resto – che è poi il più – basterebbe anche qui estrapolare una fitta sequenza di affermazioni che ben disegnerebbero la mappa dei termini basilari intorno a cui l’intera opera di Lalla Romano s’intesse. Tuttavia, per non essere facilmente ripetitivo, cercherò di condensare il percorso scandendolo in alcune tappe fondamentali, ossia isolando gli elementi essenziali di una carta a cui *Un sogno del Nord* – più di ogni altra opera singola – si presta.

Intanto la “consapevolezza” dell’arte, ossia la riflessione assidua, che non incide come tale – sia ben inteso – nell’autonomia (e nella salvaguardia) dell’operare artistico e letterario, ma lo accompagna in una sorta di scienza congiunta, di conoscenza – come ammette la stessa Romano – «aristocratica» e persino «intellettualistica», che tuttavia non è «snobismo» ma inderogabile necessità di «astrazione»¹⁰. E già saremmo con questo nel cuore dell’opera.

Ad esempio, nel pur facile riferimento al «vecchio paradosso wildiano» (natura che imita l’arte), ecco una precisazione decisiva:

significa soltanto che, siccome la natura non esiste se non come

¹⁰ «Il mio gusto un po’ “aristocratico” (intellettualistico) mi portò sempre più a snobbare il melodramma, come del resto deprezzavo il romanzo, creazioni composite, che “convogliano troppe cose per fare poesia”, come diceva Vittorini. / Qualcosa però non era snobismo: l’astrazione fa parte della mia natura, per cui sono portata a identificarmi meglio con la musica da camera. Anche quella sinfonica è troppo ricca, per me» [pp. 232-33].





astrazione nostra, quando l'arte ne ha creato un'immagine nuova, da allora siamo in grado di riconoscerla [p. 21].

Precisazione che può essere ricondotta alle radici dell'intero percorso di Lalla Romano (restano in questo senso formidabili, proprio in *Un sogno del Nord*, *Le parole del «maestro»* dedicate alla scuola di Casorati, di cui pur molto si parla anche in *Una giovinezza inventata*), ma che può trovare forza di conferma (mai finora rilevata) nella fruttuosa lettura di un autore come Konrad Fiedler, di cui Lalla Romano mostra di conoscere bene – per averli letti e sottolineati – gli *Aforismi sull'arte*, editi non a caso da quel filosofo antidogmatico che fu Antonio Banfi nel 1945:

Ogni progresso consiste nell'ampliamento della conoscenza.

Quanto alle arti figurative, il progresso consiste nella rappresentazione di una nuova originale concezione della natura. Questo è stato attinto in tempi passati, ma può esserlo di nuovo in ogni tempo, tutte le volte che la natura generi un uomo, il quale veda sotto una nuova luce il mondo dei fenomeni e sia in grado di comunicarlo agli uomini così come li vede¹¹.

Collegabili a questo principio basilare, molti altri che rivelano una lettura attenta e condivisa. Riservandomi di tornarci in un più specifico lavoro, dico qui solo di due o tre punti indicativi.

¹¹ K. Fiedler, *Aforismi sull'arte*, a cura di A. Banfi, Alessandro Minuziano Editore, Milano 1945, pp. 121-22. Il volume del Fiedler si trova a catalogo nella Biblioteca Lalla Romano, che ho potuto consultare grazie alla gentilezza di Antonio Ria, Mariella Goffredo e Laura Zumkeller. Contiene, a margine dei passi, molti segni a lapis e in un caso anche un'annotazione interrogativa. Per collocare l'intera questione in una *filière* di carattere storico-estetico, si vedano le ricche e proficue osservazioni di Gianni Carchia in *Arte e bellezza*, Il Mulino, Bologna 1995. In ogni caso da non trascurare – sulla linea fiedleriana – le osservazioni di Adolf von Hildebrand, *Il problema della forma*, a cura di S. Samek Lodovici, TEA, Milano 1996.





Ad esempio l'idea che l'artista viva «in un altro mondo da quello dei discorsi accademici» [p. 77]. L'idea che l'impiego di un'ornamentazione superficiale sia «sempre segno di incapacità a rendere più ampiamente la forma»¹². Oppure, ancora, l'idea del valore della realtà e della vita (e dunque anche del quotidiano, della propria sensualità, del cosiddetto “vissuto”), che tuttavia non significa “vita comune” e tanto meno *communis opinio*:

Le immagini visive dell'uomo non hanno maggior consistenza che i concetti: nei loro rapporti regna la stessa abituale deduzione, lo stesso comodo convenzionalismo, la stessa inerzia, che si appaga del bastare all'uso quotidiano di un patrimonio tradizionale di dottrine. Di fronte a tutto questo l'artista si trova nella stessa posizione del pensatore rivoluzionario, che si oppone all'opinione dei contemporanei e annuncia loro una nuova verità¹³.

Ma di tutti i punti di contatto, il contatto forse più radicale viene condensato da Lalla Romano nella misura minima – del resto a lei perfettamente confacente – dell'aforisma:

Si scrive, anzitutto, affinché qualcosa possa arrivare a essere [p. 196].

Nella secchezza di un dire potenziato, ecco in estrema sintesi lo sviluppo di una vera e propria – filosofica – “visione del mondo” (se è vero che «tutte le opere di poesia sono opere filosofiche, non sistematiche s'intende», e che i romanzi che non siano filosofici «non sono nulla» [p. 111]). Una “visione del mondo” perfettamente corrispondente a un concetto fiedleriano che Lalla Romano mostra di avere profondamente ed estesamente assimilato:

Fondamento essenziale per l'intuizione della realtà dell'arte è il concetto dell'essere. La filosofia dell'arte s'è finora sviluppata

¹² Id., *ivi*, p. 120.

¹³ *Ivi*, pp. 152-53.





su un concetto ormai superato: quello nuovo, sviluppatosi ora, esige che l'essenza dell'arte venga dedotta *ex novo*. Per far questo bisogna tener conto di due elementi radicali: l'assoluta relatività dell'essere e la sua perenne spontaneità¹⁴.

Il rinvio alla lettura dello studioso e teorico dell'arte tedesco, insomma, qui non è che un invito nell'invito alla lettura di *Un sogno del Nord*. Ma resta ben degno di un ulteriore supplemento d'indagine.

Tornando alle dimensioni di un saggio che va in cerca di una sua misura non esorbitante, sottolineerei il dato della visività («A me che vengo dalla pittura, [...] il fatto visivo non è solo intrigante ma costitutivo» [p. 226]¹⁵); la contemplazione («il vissuto [...] sempre per me strettamente intrecciato al contemplativo» [p. 124]); la castità come disinteresse e come passione («tutto è lecito in arte, tutto è puro, in quanto o meglio *se* è nato da intenzioni pure; non nel senso di caste, ma disinteressate e insieme appassionate» [p. 52]); la spietatezza («Solo l'arte, nella sua spietatezza, comprende» [p. 135]); la chiarezza («La chiarezza che è una legge dello stile» [p. 181]); l'imprevedibilità («Amo l'imprevedibile» [p. 231]); la novità («libero, spregiudicato, nuovo. Come deve essere l'arte. E anche la vita» [p. 283]); la distanza («Perché questo incontro diventi letteratura ci vorrebbe molto tempo, distanza» [p. 217]); l'amore per gli estremi («Mi hanno affascinata anche qui gli estremi» [p. 33]); il leopardiano aumento di vitalità (nel caso dell'entusiastica lettura di *Corporale*: «Impegna [...] tutti i sensi propriamente intesi [...], naturalmente nel loro corrispettivo intellettuale: tramite cioè la parola, la tessitura, la composizione. Ora, il godimento sensuale produce quell'accelerazione

¹⁴ Ivi, pp. 136-37.

¹⁵ Perfettamente consentaneo al pensiero di Fiedler: «L'unica norma dell'arte figurativa consiste nella presenza dell'occhio quale punto di partenza in tutte le sue manifestazioni. Quando la facoltà visiva sarà assunta come base, avremo sempre, se non un'arte eccezionale, almeno un'arte pura» (*Aforismi sull'arte*, cit., p. 209).





vitale, e questa proprio fisiologica, che l'arte suole creare, nelle sue punte» [p. 183]). E potrei continuare.

Preferisco invece osservare come tutto questo possa essere intrecciato con il non diverso quadro che viene dalla lettura del *Diario* di Delacroix, antologicamente pubblicato da Lalla Romano lo stesso anno del Fiedler di Banfi – il 1945 – in cui sta maturando la “conversione” (nonostante che il termine sia del tutto improprio) dalla pittura alla scrittura¹⁶. Lalla Romano, infatti, vive ancora a Torino, ma è sul punto di passare definitivamente a Milano, come accadrà nel '47.

Un sogno del Nord può dunque essere considerato un po' come la *summa* di una riflessione giunta alla più piena maturità (anche biografica): come la forza dell'artista non venga dalla bravura, ma dal sentimento vero che l'impronta; come (con Goethe) il genio sia pazienza; come la bellezza debba essere classicamente (non neo-classicamente) scevra da ogni orpello decorativo, sovrapposto, imitativo; come si debbano rifiutare la precettistica e la “ragionevolezza”; come valgano gli elogi della chiarezza e della semplicità (da intendersi come assenza di affettazione); come – da Friedrich Schlegel e Novalis a Nietzsche – s'imponga l'idea dell'incompiuto piuttosto che del finito, su cui ha puntualmente osservato Starobinski:

Nietzsche ha formulato in una costellazione di frammenti quello che è stato chiamato il suo «sistema». In Francia, la stessa preferenza per il frammento ha trovato espressione negli scritti di Joseph Joubert: «Compiere! Che parola. Non si compie affatto quando ci si ferma e si dichiara finito». Questi pensatori vedevano nella rottura il segno invertito dell'infinito, qualcosa come una traccia del suo morso. Attraverso il gioco delle opposizioni, erano persuasi che l'amore per la totalità non potesse esprimersi che attraverso i segni della mancanza, del vuoto, della discontinuità, della disillusione. Giunsero a raccomandare un'imperfezione “di

¹⁶ E. Delacroix, *Diario (1822-1863)*, a cura di L. Romano, Chiantore, Torino 1945 (Einaudi, Torino 1994; Abscondita, Milano 2004).





principio”. L’infinita libertà a cui si richiama il poeta può manifestarsi solo attraverso un’arte che lascia sempre qualcosa da desiderare. «Io valgo per ciò che manca», dice Valéry. Una bellissima poesia di Yves Bonnefoy finisce con questo verso: «L’imperfezione è la cima»¹⁷.

Una pagina, in cui si fa tra l’altro riferimento a uno degli autori più amati (e citati) da Lalla Romano, Joseph Joubert, ben noto per la sua polemica contro lo «*style continu*», contro «lo spirito sistematico e argomentativo», il quale – come ha scritto Valerio Magrelli – va al di là dei canoni della *brevitas* e attinge piuttosto all’idea «che ciascun campione del tessuto rifletta nel suo piccolo la totalità dell’opera», fondata a sua volta sull’«idea leibniziana dell’anima come specchio»¹⁸. A cui si potrebbe aggiungere ancora qualche altra risultanza, vale a dire: il principio dello stile come serietà, il sentimento dell’“unità”, l’energia del contrasto e la vitalità della contraddizione, l’importanza cardinale della filosofia, la negazione di ogni sentimentalismo, la capacità di sfiorare il lato malinconico delle cose, e infine il valore della memoria, la parola che è forse la chiave di volta del mondo di Lalla Romano, la quale arriva a formulare in proposito – tra i tanti pensieri possibili – il pensiero più compiuto e risoluto:

Mi è rimasto impresso un pensiero di Borges, il grande scrittore argentino, conservatore in politica ma rivoluzionario in arte (il che è forse più importante). Borges ha detto: «L’immaginazione è facile, la memoria è difficile». Faccio mia questa frase perché credo di aver accennato a cosa vuol dire per me memoria: vuol dire sogno. Come il sogno della realtà, la cosiddetta realtà delle nostre esperienze, essa configura delle immagini

¹⁷ J. Starobinski, *La perfezione, il cammino, l’origine* in Id., *Le ragioni del testo*, a cura di C. Colangelo, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 127-28.

¹⁸ V. Magrelli, *La casa del pensiero. Introduzione all’opera di Joseph Joubert*, Pacini Editore, Pisa 1995, p. 96.





che si connettono in qualche modo in un mito. Questa è la vera lettura della realtà e del sogno che per me sono la stessa cosa [pp. 181-82]¹⁹.

Congiungendo memoria e distanza, mi pare che si dia qui ancora la flagrante possibilità di legare certe convinzioni di Lalla Romano al riconosciuto magistero di Joubert:

On ne devrait écrire que ce que l'on sent qu'après un long repos de l'âme. Il ne faut pas s'exprimer comme on sent, mais comme on se souvient²⁰.

5. Confidando sul fatto che bastino queste osservazioni – incomplete ma non troppo sommarie – a dare l'idea della densità di un libro come *Un sogno del Nord*, verrebbe a mancare il riconoscimento di un piano decisivo se non se ne individuasse la natura di opera altamente letteraria. In altre parole se non ci soffermassimo almeno per un momento sul piano della scrittura, ossia sul suo carattere di eccezionale “libro di lettura”.

Per fare questo, mi sembra opportuna ancora una citazione che non riguarda direttamente la natura dello stile, ma che può ben servire a evocarne la genesi:

Incominciai a riconoscere, con un'attenzione costante, anche se involontaria, lo stesso splendore, la stessa suggestione che mi incantavano in certe parole, in alcune sequenze, serie di eventi, nel corso della vita (della mia). Scoprii che fra le cose (i luoghi, le persone) esistevano delle corrispondenze, ritorni; un intreccio, addirittura sconvolgente. In una parola: vi riconobbi un ritmo [p. 197].

¹⁹ Per l'importanza del *Diario* di Delacroix per Lalla Romano mi sia permesso rinviare a G. Tesio, *Postfazione* a L. Romano, *La villeggiante e altri racconti*, a cura di A. Ria, Oscar Mondadori, Milano 2001, pp. 223-35.

²⁰ Citato da V. Magrelli, *La casa del pensiero*, cit., p. 146. Un pensiero che trova successivo sviluppo nella massima: «Trop de proximité nuit» (ivi, p. 152).





Ma prima di affrontare la questione, credo che convenga fare una sorta di premessa non proprio aneddotica, in cui ben si può contemplare (e valutare) l'alta convinzione di una non effimera vita del proprio operare letterario.

Parlando di Pavese, Lalla Romano ad un certo punto racconta:

Una volta, nel grande stanzone della Einaudi, dove tutti lavoravano, qualcuno starnutì: bisognava esprimere il più grande desiderio. Natalia [Ginzburg], anche lei spiritosa, disse: – Calze nylon –. (Era subito dopo la guerra e il problema delle calze era importante). Pavese disse: – La gloria –. Era davvero il suo desiderio più grande; sembrava uno scherzo, ma era una cosa vera, profonda [pp. 72-73].

Ora, è quantomeno sintomatico – certo significativo – che la stessa Romano affermi qualcosa di analogo nel suo colloquio con l'“ombra” di Vittorio Sereni:

Tu la gloria l'hai avuta [...]. Io l'avrò [p. 69].

Al di là del diverso contesto, una concordanza sostanziale, che è il segno di un'affinità profonda e soprattutto di una concezione della scrittura – quali che ne siano le manifestazioni specifiche – come “grande stile” (la *lignée* Novalis-Nietzsche) in cui vibra la classica fiducia nella consistenza della letteratura – ancora Alfieri-Pavese – come luogo di disvelamento e di verità al di là del tempo definito, in uno spazio di astrazione massima, metafisico e supremo.

Ed ecco allora i tratti dello stile di *Un sogno del Nord*, che è poi lo stile di Lalla Romano, già da Pavese – come la scrittrice ricorda – definito come «scattante» [p. 65]. Le parole che meglio possono indicarne la misura sono la «semplicità», la «chiarezza», il «carattere», l'«incisività» (se è vero che «con il molle non si costruisce nulla» [p. 181]), la «fermezza» (o meglio ancora la *fermeture*: la chiusura «scattante», appunto), l'«essenzialità», la «brevità» (che significa «in un lampo il dramma di una vita» [p. 105]). Nella brevità e nella fulmineità – nella luminosa urgenza di una parola che arriva a contenere per attimi il mondo intero – è il senso profondo (qui convocato attraverso la varietà delle “occasioni”) di tutto un percorso: dalla poesia al romanzo, dai sogni recisi delle *Metamorfosi* (1951) all'ossuta consistenza, ad esempio, del





quasi-diario *Le lune di Hvar* (1991) così prossimo alle soglie di quel «silenzio» più volte evocato nel *Diario ultimo* (2006), il libro postumo strappato ad una quasi cecità, in cui risuona – con estrapolazione del tutto decontestualizzata, ma sicuramente efficace – la puntuale citazione dal Dante del *Paradiso* (XVIII, v. 130): «Ma tu, che sol per cancellare scrivi»²¹.

Tutti tratti che tendono a chiudere in identità la corrispondenza tra parola e cosa. Non un vestito che si indossa, ma una diretta emanazione interiore (ancora il dantesco «dittare»). Non paradigmi e precetti ma creazione d'arte, ogni volta da “trovare”. Sono le componenti di una formazione che ben risente dei travagli tra Simbolismo (soprattutto francese) e Frammentismo o Espressionismo italiano (il nome di Giovanni Boine, magari via Ermiglia, l'amico Giovanni Oneglia di *Una giovinezza inventata*, può essere utilmente pronunciato), a cui va aggiunta, insieme alla capacità di risalire alla grande lezione dei classici, e dei classici italiani di sempre (non indifferente la stessa tesi su Cino da Pistoia²²), anche l'attenzione alle più avanzate proposte della Modernità: a cominciare dall'aforistico Nietzsche di *Zarathustra*, per retrocedere all'amato Joubert e alla sua citatissima aspirazione («...mettere un intero libro in una pagina, una pagina in una frase e quella frase in una parola» [p. 196]), a cui antepongo per altro il non meno ambizioso (e più complesso) proposito:

Un massimo di trasparenza e un massimo di segretezza, di leggerezza e profondità [p. 237].

Se nella singola parola viene a imprimersi un così alto potenziale espressivo, può avere il suo senso indicare sommariamente qui quali siano le parole più ricorrenti (e magari i paragoni cui

²¹ Sul motivo del silenzio, in rapporto a tutta una serie di questioni congeniali al mondo di Lalla Romano, si veda G. Steiner, *Linguaggio e silenzio*, Garzanti, Milano 2001.

²² L. Romano, *La lirica di Cino da Pistoia. Tesi di laurea in Filologia romana* (1928), Arago, Torino 2007.





inducono, che da soli meriterebbero un'indagine adeguata). A non dire dei termini-chiave, cui ho già accennato, sostantivi come «serietà e grazia», «austerità [dello spirito]», «grazia e dolcezza [inalterabili]», «[l'inimitabile] aristocrazia dello spirito», «maturità». Aggettivi indiziari come «austero», «severo [come un balletto classico]», «armonico», «astratto», «austero e aristocratico», «struggente e misteriosa [bellezza]», «splendida e inaccessibile, perciò quasi segreta», «meravigliosa e tremenda», «misteriosa e intensa [come uno sguardo]», «aristocratica [discrezione]», «un po' favolosa», «così solitario, così misterioso e nobile», «antichissima», «luminoso-ombroso, insieme arcaico paesano», «[matrona] altera e selvaggia», «antico», «[occhi] beduini, misteriosi, [...] timidi, selvatici», «favoloso», «innocente e maliziosa insieme», «ingenuo [in senso etimologico]», «severo, [...] misterioso, [...] segreto», «intensa e in qualche modo ingenua», «luterani», «puritana [che io chiamo protestante]», «ampio, severo [paesaggio]», «valdese», «casta [...], austera [l'arte]», «indimenticabile, misterioso e poetico», «severo [come la coscienza]», «dolce e severa», «leggendari», «[qualcosa di] segreto [come una riunione iniziatica]». Verbi come «sortire», che possono appartenere a un «vezzo toscaneggiante («come “bimbo” per “bambino”»)» [p. 193]²³,

²³ Parole, espressioni, *tourneures* retoriche da cui la metteva in guardia da Londra Carlo Dionisotti dopo aver letto *Un sogno del Nord* chiudendo la lettera (inedita) dell'8 giugno 1989: «Cara Lalla, / grazie del libro e della dedica. A questo punto della vita (finisco domani gli 81), non potendo più dare, neppure più ho voglia di ricevere. E trattandosi di libri, si aggiunge il crescente disgusto e incapacità di leggere. Ma con te la regola, questa nuova regola, non vale. Perché da te ho sempre ricevuto, senza che potessi dare. Non c'è mai stato scambio, reciprocità. Il libro è arrivato ieri, e ti scrivo dopo averlo letto tutto. È vero che non ho più niente da fare, ma è anche vero che si tira avanti per forza di abitudine, ogni giorno facendo certe cose. / È raro per me il caso di un libro che, arrivando, esclude ogni altra occupazione, vuole essere letto tutto, tutto. D'accordo: è più di altri tuoi un libro accessibile a me, materia e forma. Non il titolo: né i sogni né il Nord. Ma già Cheneil, dove nei primi anni 30 sono stato, d'inverno, una settimana, in quell'alberghetto (allora) con amici.





di cui la scrittrice ha parlato anche in *Una giovinezza inventata* (il «doventava» di Tozzi); oppure termini minimamente ricalcati sul dialetto (la «lea» per «viale»), a caratterizzare l'«attaccamento vitale a certe parole locali», uguale a quello – sia pure abbondantemente disatteso – «che mi legava ai nomi propri delle persone-personaggi» [p. 193].

Beninteso, di tutto il lessico di Lalla Romano bisognerebbe fare lo spoglio (questi non sono che i tasselli men che minimi, e soprattutto più che sommari di una indagine da condurre sistematicamente), tenendo conto delle singole parole non solo per la loro capacità di definire e circoscrivere un mondo, ma anche per la loro forza di suggestione (musicalmente) evocativa, o, a dirla in pittura, più tonale che coloristica (vedi, in un estremo cronologico rovesciato rispetto alla collocazione nel libro, *A Cheneil d'autunno*: «La conca che ho sempre visto verde e grigia, chiazzata di neve, ha mutato colore. Fino alla roccia che appare pallida, quasi azzurra, la montagna è rossa, appena macchiata qua e là dal giallo

Poi Londra e il Dr Barnardo, a cui mando ogni anno il mio obolo (Ma il cimitero di Marx è a Highgate, non Newgate). / Poi molte ombre, note anche a me, persone e nomi. Reflussi e rigurgiti. Persone care, o alte nel ricordo, e parecchi nomi sospetti, alcuni odiosi. Ma prevale sempre la luce, che è la tua luce. Esemplicando, aggiungerei al ricordo di Arnaldo quello della tua Silvia (aggiungere a p. 170, quartultima riga). Non riesco a capacitarmi che avesse 16 anni meno di te (p. 192). Poiché anch'io leggo con la matita e appunto in margine, vedo che ho cercato e preso leggendo ogni ricordo della tua vita, così lontana e diversa dalla mia, ma visibile e, come ho detto, accessibile a me in questa prosa didascalica. Non finirei più, e invece bisogna finire. Non mi piace nella *Notizia* diacronico. Lascialo alla vispa Teresa dell'Univ. di Pavia. Anche quel “non già pretendono”. È il bello scrivere di noi piemontesi. Non è il tuo stile. Ricordami. Io ti ricordo come posso. / Carlo Dionisotti». Accanto alla puntualità delle osservazioni (la correzione di un errore di fatto e l'avviso di un refuso), e insieme ai luoghi condivisi, anche ai dissensi espliciti, che rinviano a pagine del testo, va precisato che «Arnaldo» è Arnaldo Momigliano, mentre «la vispa Teresa dell'Univ. di Pavia» è Maria Corti, a cui il carteggio Dionisotti-Lalla Romano (ci sto lavorando con Antonio Ria) riserva qualche altra piccola malizia.





spento dell'erba secca. Non è il rosso tenero, carnicino, dei rododendri; ma quasi congestionato, febbrile» [p. 11]; vedi, all'altro estremo, l'apparizione meravigliosa dei partigiani: «In quell'avvilimento e nell'inquietudine di quei giorni comparvero i primi partigiani. Erano pazzi, allegri, disordinati e violenti di colore come composizioni di Picasso o di Guttuso» [p. 273]).

Pur con tutta la sua difettività di definizione, si tratta di un'energia stilistica compatibile con una scienza delle gradazioni piuttosto che degli *ictus* e dei contrasti. Voglio dire, in definitiva, che nonostante la presenza di un'indubbia asprezza e a volte subitanità, lo stile di Lalla Romano (e *Un sogno del Nord* ne è un esempio massimo) si muove entro coordinate di classica compostezza. Che è anche quella della sintassi estremamente semplice e lineare, nonostante tutti gli effetti di strappo e di rottura, tendenzialmente capace di contrazioni aforistiche e di sintesi epigrafiche. Una sintassi calibrata con grande sapienza ritmica, e scandita in parole accompagnate da frequenti virgolette, da corsivi che ne segnano – con sottile linea d'ombra – gli slittamenti più allusivi. Una punteggiatura, infine, come non si riscontra – così concepita – in nessun altro scrittore contemporaneo, secondo quanto scrive Cesare Segre:

Nessuno scrittore misura come la Romano il peso delle virgole, dei due punti e dei punti, la funzione fatale del punto fermo²⁴.

Sono i complessi contrassegni di uno stile che tende a dilatare musicalmente il segreto, a sottolineare in geometrie essenziali lo spazio di una verità esistenziale sempre mutevole, cangiante, che tuttavia va colta con rigore – sogno o fantasia – oltre le labili tracce del vivere e dell'apparire. Lo stile di un «libro imperdonabile» in cui – come scrive Cristina Campo, che ho richiamato all'inizio – «ogni rigo è profitto»²⁵.

²⁴ C. Segre, *Introduzione* a L. Romano, *Opere*, vol. I, Mondadori, Milano 1991, p. XI.

²⁵ C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 88.







Lucio Mastronardi: invito alla trilogia

1. Tutto incominciò verso la fine di gennaio del 1956, quando Elio Vittorini ricevette una lettera da un giovane della piana lombarda, che gli scriveva così:

Sono un giovane di venticinque anni e da almeno dieci mi interesso di letteratura [...] Verga, Pirandello, lei, Hemingway e Steinbeck, l'«Americana» [...]. Da cinque anni scrivo e leggo, leggo e scrivo. Scrittori si nasce, ma bisogna anche diventarlo, dicono [...]¹.

Fu lo stesso Vittorini a pubblicare la lettera, con qualche taglio, nella *Notizia su Lucio Mastronardi* che accompagna le pagine del *Calzolaio di Vigevano*, apparse sul primo numero della neonata rivista di letteratura «Il menabò» (1959) diretta, con Vittorini, da Italo Calvino. Dopo la prima ci furono altre lettere e qualche incontro, cosicché tra il 1956 e il '57 cominciò a nascere il romanzo che, «di revisione in revisione», diventò *Il calzolaio*. E Mastronardi ebbe poi sempre bisogno di qualcuno che dal vivo dell'officina editoriale sapesse indicargli una strada, o quanto meno lo confermasse nella bontà delle sue intuizioni narrative, sempre tentate con qualche confusione, ossia con la consapevolezza di una

¹ L. Mastronardi, «Lettera a Elio Vittorini», in E. Vittorini, *Notizia su Lucio Mastronardi*, «Il menabò», I (1959), n. 1, pp. 101-3: la citazione è a p. 101. Devo qui dichiarare il mio debito alla tesi di laurea *L'Epistolario Mastronardi-Einaudi: la resa del quotidiano fra vita e idioletto*, discussa da Antonella Miriam Ramazzina (relatore Angelo Stella) presso l'Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, nell'anno accademico 1997-98. Salvo diversa indicazione, vengono da qui le citazioni dalle lettere.





cultura specifica incerta, un po' affannosamente rincorsa, disperatamente cercata. Dopo Vittorini – il più generoso, forse, ma anche il più imperativo –, sarà poi la volta di Calvino a cui Mastronardi indirizzò lettere bellissime e drammatiche, e infine di Sergio Pautasso che ne soccorse con delicatezza il passaggio tutt'altro che indolore dall'Einaudi alla Rizzoli. Più che un padre, Mastronardi continuò a cercare un fratello che lo liberasse dai troppi conflitti e gli concedesse, assicurandolo, il credito di una stabilità mai trovata.

Il “caso” Mastronardi nacque da una miscela di elementi diversi: dalle contingenze della storia e dalla fragilità del carattere, dalle circostanze culturali e dalle affinità geografiche naturali. La storia è quella del dopoguerra e dei primi anni Sessanta del cosiddetto boom economico; la geografia quella di un paese d'acque e di terre (Vigevano come luogo di frontiera tra la grassa Lomellina e il Milanese), in preda a un convulso processo di aggiornamento industriale. Non a caso il *promeneur solitaire* che c'è sempre nelle pagine di Mastronardi tende alla campagna di cascine e canali oppure alla nostalgia delle mura cittadine che trasudano voci e rumori di lavori artigianali. Ma anche se la sua *flânerie* è sincope e convulsa, se la sua inquietudine è viscerale molto prima che mentale, non per questo, tuttavia, risulta meno fuorviante la sciagurata *reductio ad unum* di autore e personaggio, di io che vive e di io che scrive: quel po' di autobiografismo obliquo che corre sulla pagina, troppo spesso inteso come il frutto di una diretta e immediata assimilazione. Come se Mastronardi, invece che uno scrittore di genio sia pure *primaire*, elementare, fosse un puro ingenuo in vena di autoconfessioni. Basterebbe la prima lettera a Vittorini per smentire ogni cosa.

Chi era dunque Mastronardi? Chi sa più nulla di lui che non sia confinato nei sacrari delle storie letterarie, nei loculi dei dizionari biobibliografici, in qualche antologia magari prestigiosa e debitamente estrosa come quella sulla *Letteratura dell'Italia unita* di Contini?² Oppure negli atti di un convegno che Vigevano gli vol-

² G. Contini, *Lucio Mastronardi*, in Id. (a cura di), *Letteratura dell'Italia*





le dedicare nel giugno dell'81, due anni dopo la morte³? È toccato in sorte a Mastronardi lo stesso ingiusto oblio di un altro irregolare di genio e vinto della vita che fu Luciano Bianciardi, anche se Bianciardi ha trovato recentemente il suo biografo ideale in Pino Corrias, che ha scritto con *La vita agra di un anarchico* (Baldini & Castoldi) un libro di grande intensità. Bianciardi che pubblica *Il lavoro culturale* nel 1957, proprio mentre Mastronardi lavora al *Calzolaio*, e poi il romanzo più famoso, *La vita agra*, nel '62: lo stesso anno in cui Mastronardi esordisce da Einaudi, dopo l'anticipazione del «Menabò», con due romanzi addirittura, *Il calzolaio di Vigevano* e *Il maestro di Vigevano*.

2. Nato nel 1930 a Vigevano, Mastronardi era figlio di un ex ispettore scolastico, in pensione d'ufficio per antifascismo, e di una maestra vigevanese. Il padre era invece originario di Cupello, un paese abruzzese vicino a Vasto, ed è lo scrittore stesso a ricordarne i tratti salienti in una delle lettere a Calvino, non datata ma databile alla seconda metà di settembre del '63:

Il mio papà è morto la notte di domenica scorsa, 16, con noi vicini al letto. È stata una morte tranquilla. Erano anni che si preparava, leggendo Epitteto. Gli piaceva tanto questo filosofo. Lo leggeva tradotto da Leopardi. Ha avuto una vita travagliata. Antifascismo, prigione, bastonate, e tanta povertà sopportata con dignità. Io gli ho dato tanti dispiaceri, e solo in ultimo, qualche soddisfazione⁴.

A Vigevano ricordano ancora il severo professore abruzzese, studioso di storia locale, gestire la cartolibreria di nome *Letizia*,

unita 1861-1968, Sansoni, Firenze 1968, pp. 1033-35.

³ AA. VV., *Per Mastronardi. Atti del convegno di studi su Lucio Mastronardi* (con interventi di I. Calvino, G. Orelli, G. C. Ferretti, R. Marchi, M. A. Grignani, A. Jacomuzzi, D. Velo; prefazione di M. Corti), a cura di M. A. Grignani, La Nuova Italia, Firenze 1983.

⁴ Id., «Lettera a Italo Calvino» [settembre 1963], in I. Calvino, *I libri degli altri*, a cura di G. Tesio, Einaudi, Torino 1991, pp. 437-38.





all'ombra della parrocchia di San Francesco, gelosissimo dei libri che non voleva vendere. Fu eletto consigliere alle prime elezioni comunali del dopoguerra nelle liste del Pci, ma la sua libertà e la sua intransigenza ne fecero sempre un isolato. Certo si attese dal figlio le soddisfazioni scolastiche che non ebbe, perché Lucio fu uno scolaro timido e smarrito, costretto da una bocciatura a sostenere come privatista gli esami di licenza media e poi ad abbandonare il ginnasio (tentato al «Cairolì» di Vigevano) a causa di un fuoco di fila di pessimi voti in ogni materia, compresa educazione fisica.

Diventò maestro nel 1949, anche qui in seguito a un esame sostenuto da privatista; né fu migliore l'esperienza universitaria che si ridusse a qualche esame stentato, come ricorda lui stesso in una lettera ancora a Calvino (27 maggio 1963), ben intinta, a leggerla tutta, nei succhi grotteschi del suo stile da romanzo:

Qualche settimana fa ti sapevo a Pavia, all'università. Sono venuto verso le sei, ma non c'eri. Non sono riuscito a trovarti. Ci sono stato anch'io in quell'aula. Non accetto quegli incontri per non espormi a figuracce; ma quella volta ho accettato per rivincita. Dato che non ce l'ho fatta a prendermi la quinta ginnasio e che al Magistero, che è un'università per modo di dire, ho fatto cinque esami, e m'hanno promosso in due, l'essere in cattedra confortava i miei meschini istinti⁵.

La stretta tutela paterna è documentata tra l'altro da una lettera datata Vigevano, 17 maggio 1950. E diretta alla Sezione Giovanile Comunista della città. Lucio ha vent'anni, ma a termini di legge non è ancora maggiorenne (la maggiore età si raggiungeva ai ventun anni); da un anno è maestro e frequenta, come s'è visto, l'università, ma stancamente, tanto che il padre non rinuncia a esercitare di diritto la sua *patria potestas*:

⁵ Id., «Lettera a Italo Calvino» (27 maggio 1963).





Mio figlio Lucio deve pensare seriamente a completare i suoi studi nella Facoltà di Magistero, e non può distrarre il suo tempo e la sua attività nelle organizzazioni politiche.

Per ora quindi non posso permettergli di iscriversi nei partiti; quando si sarà laureato, farà come crede; e se vorrà seguire le idee paterne, sarà anche Lui comunista, e io ne avrò molto piacere.

Ogni cosa a suo tempo.

Prego pertanto codesta Sezione di voler annullare l'unità tessera.

Distinti saluti e ringraziamenti. Luciano Mastronardi⁶.

La lettera testimonia, al di là della sua legittimità legale, una sollecitudine rigorosa, una rigida gerarchia di valori: prima lo studio e poi la politica. Ma i risultati non furono conseguenti e anche se Mastronardi figlio non scrisse mai, come Kafka, una *Lettera al padre*, una certa amarezza antipaterna – pur rispettosissima – restò sempre come un segno irrisolto di inettitudine, anche se trasposta nei modi dissimulati dello sberleffo e del paradosso letterari.

Diverso il rapporto con la madre, Maria Pistoia, maestra che esercitò per più di quarant'anni la sua professione a Vigevano e che si preoccupò sempre di parare i colpi di testa del figlio, le conseguenze di sue disarmate avventure, i rischi delle sue depressioni. Ci sono lettere a Calvino e alla casa editrice Einaudi che nella loro educatissima mitezza esprimono un temperamento amabile ma non arreso.

Alla prima lettera del 22 novembre 1961, Calvino rispose a stretto giro di posta, il 24 novembre:

Gentile Signora, la Sua lettera mi ha molto commosso⁷.

⁶ Luciano Mastronardi, «Lettera alla Sezione Giovanile Comunista di Vigevano», 17 maggio 1950.

⁷ I. Calvino, «Lettera a Maria Pistoia Mastronardi» (24 novembre 1961), in Id., *I libri degli altri*, cit., p. 386.





Dopo un fatto increpitoso (poi finito in una prima disavventura giudiziaria) Maria Pistoia aveva infatti scritto a Calvino così:

[...] perdoni se oso scriverLe: non per entrare nei suoi segreti professionali (sono una piccola donna che ama rimanere nella modesta cerchia della sua povera vita) ma ho bisogno da Lei di una risposta obiettiva, alla quale io non avrei nulla da ribattere, si comprende.

Mi dica, Dottore, sarà pubblicato il libro di Lucio del maestro?

Basta un monosillabo.

Quello che voglia dire per me non importa [...] ⁸.

Nel 1961 Mastronardi faceva ormai il maestro a Vigevano da un po' di anni. Dopo un periodo di supplenza e di scuola carceraria e popolare, aveva vinto il concorso magistrale ed era entrato in ruolo nel '55. La pubblicazione del *Calzolaio* e del *Maestro* (ma più del secondo che del primo) scatenano reazioni e polemiche, incomprensioni tipiche di una provincia laboriosissima ma non propriamente illuminata, memorabilmente sciabolata da un famoso flash di Bocca:

Di abitanti cinquantasettemila, di operai venticinquemila, di milionari a battaglioni affiancati, di librerie neanche una ⁹.

3. Particolarmente risentito fu l'ambiente magistrale per lo più refrattario a intendere come la sociologia abbia ragioni che la letteratura è destinata fatalmente a non comprendere e come tanto più valga il reciproco. Non a caso Angelo Jacomuzzi, in un suo saggio assai bello, ha scritto che la provincia di Mastronardi

⁸ M. Pistoia, «Lettera a Italo Calvino» (22 novembre 1961).

⁹ G. Bocca, *Mille fabbriche nessuna libreria*, in «Il Giorno», 14 gennaio 1962, p. 6.





non è uno spaccato sociale grottescamente deformato ma riformabile, ma è, almeno tendenzialmente e nelle sue punte estreme, una provincia apocalittica, sottratta a ogni ipotesi di riforma e di salvezza¹⁰.

La famosa piazza di Vigevano diventa così la metafora del caos e gli abitanti della città le larve di un mondo infero, sgangherato, che dismisure e asimmetrie strutturali e stilistiche registrano ben fuori d'ogni realismo. Del resto sarà lo stesso Mastronardi a scrivere in una lettera di ringraziamento a Sergio Pautasso (14 gennaio 1977), che nella *Prefazione* per la pubblicazione presso Rizzoli della trilogia *Gente di Vigevano* aveva parlato di «capacità di segno breve, eppure netto e incisivo»¹¹:

L'osservazione sulla mia misura breve è giusta: a dire la verità l'ambizione è sempre stata l'opposto: ho aspirato subito all'opera di largo respiro; l'impresa non mi è ancora riuscita per diversi motivi che ti confesso: i limiti della cultura e della pazienza; il disadattamento all'ambiente scolastico e la letteratura considerata come strumento di evasione; l'oppressione costante sia della famiglia, sia dell'ambiente locale, e poi tutti i contrattempi e i drammi che si sono succeduti senza tregua¹².

A Vigevano c'è chi sostiene che con i bambini non manca di dolcezza, anche se l'insegnamento dovette sempre andargli stretto, tanto più dopo il successo del *Calzolaio* e del *Maestro*, da cui lo scrittore aveva cominciato a sperare una più «degna occupazione», come scrive la madre in un'altra sua lettera a Calvino del 10 gennaio 1963:

¹⁰ A. Jacomuzzi, *Il maestro di Vigevano*, in AA. VV., *Per Mastronardi. Atti del convegno di studi su Lucio Mastronardi*, cit., p. 68.

¹¹ S. Pautasso, *Prefazione* a L. Mastronardi, *Gente di Vigevano*, Rizzoli, Milano 1977, p. 6.

¹² L. Mastronardi, «Lettera a Sergio Pautasso» (14 gennaio 1977), Archivio Rizzoli.





Il Lucio sta scrivendo il terzo libro – ora è deciso a liberarsi della Scuola e cerca una degna occupazione. Spero di vederlo più contento, perché la Scuola è sempre stata ed è la sua mortificazione. Così sarà un grande sollievo anche per me che invece rispetto la Scuola e gli Educatori e avendo insegnato con passione per 43 anni, sento della Scuola la poesia e il rimpianto¹³.

Il terzo libro è *Il meridionale di Vigevano*, che Einaudi pubblicherà nel '64. La prima notizia della sua esistenza è stata data da Mastronardi a Calvino fin dal novembre 1962:

Mi sono messo a lavorare al Meridionale di Vigevano¹⁴.

Intanto è convocato a Roma dalla De Laurentiis che ha deciso di fare del *Maestro* un film, con la regia di Elio Petri, protagonisti Alberto Sordi e Claire Bloom, e il 26 giugno 1963 scrive scherzando a Calvino: «[...] il boom mi ha travolto»¹⁵; pensa allora di acquistare un'automobile, va a scuola di guida e non manca di raccontare qualche esilarante momento di impaccio tra freno e frizione. Quando poi la troupe di Petri arriva a Vigevano, l'atmosfera di eccitazione e di attesa tocca il culmine e Mastronardi il 5 ottobre al solito Calvino annuncia:

Qui stanno accadendo cose pazzesche per il film. Cose allucinanti. Ogni giorno ne capita una nuova. Sarà roba buona per racconti¹⁶.

L'atmosfera è innaturale e illusiva. Mastronardi tornerà a rifletterci otto anni dopo nel fin troppo pacato bilancio di una lettera (30 gennaio 1971) diretta a Pautasso:

¹³ M. Pistoia, «Lettera a Italo Calvino» (10 gennaio 1963).

¹⁴ L. Mastronardi, «Lettera a Italo Calvino» (novembre 1962).

¹⁵ Id., «Lettera a Italo Calvino» (26 giugno 1963).

¹⁶ Id., «Lettera a Italo Calvino» (5 ottobre 1963).





Io non sono mai stato uno da best seller, da premio letterario, da bagarre. Sono state le contraddizioni, al tempo del Maestro, a mettermi in questa falsa situazione. Ma hai visto che mi sono ritirato. Ho ripreso l'umile lavoro della scuola per vivere e mi sono gettato nello sperimentalismo, e ci ho dato dentro con lo studio e soprattutto con la pazienza¹⁷.

Dalla scuola in verità non si era propriamente mai del tutto allontanato. Dispensato dall'insegnamento, fin dall'ottobre del 1963 era stato infatti destinato alle Elementari di Abbiategrasso, e vi svolgeva mansioni di segreteria, come racconta sempre a Calvino in una lettera del 21 ottobre:

Alla mattina vado ad Abbiategrasso, dove faccio un lavoro burocratico in segreteria; un lavoro da impiegato d'ordine¹⁸.

Dopo cinque anni passati così, avrà poi un comando (stando a un promemoria della sorella Letizia) come bibliotecario presso il Centro Pedagogico della III Circoscrizione, a Milano, in via Moscatti 1, e subito dopo presso la biblioteca «Sormani». Costretto infine a tornare all'insegnamento, ad Abbiategrasso si scontra con il direttore didattico che lo denuncia per offesa a pubblico ufficiale, trascinandolo in una nuova vicenda giudiziaria che non resterà senza ripercussioni sull'equilibrio psichico dello scrittore, già turbato dal difficile transito che s'impone alla sua stessa attività letteraria.

Ecco dunque Mastronardi proclamare al riguardo: «È finita la mia epoca western, la mia epoca garibaldina, o la va o la spacca» (lettera non datata¹⁹); e Calvino per raffreddarlo:

Hai avuto la grande fortuna di trovare il modo d'esprimere tutto il tuo mondo; quanti altri scrittori possono dire lo stesso? Ben

¹⁷ Id., «Lettera a Sergio Pautasso» (30 gennaio 1971), Archivio Rizzoli.

¹⁸ Id., «Lettera a Italo Calvino» (21 ottobre 1963).

¹⁹ Id., «Lettera a Italo Calvino» (dicembre 1965).





pochi. Ma non aver fretta e lascia scorrere il tempo, lascia che il mondo cambi attorno a te, e poi, se ne hai voglia, ne registrerai i cambiamenti. Ma prenditela calma, il lavoro dello scrittore non è mica quello di un giornale: noi lavoriamo sui tempi lunghi²⁰.

Lo stesso Calvino di fronte ai nuovi tentativi sperimentali di Mastronardi non esita a scrivergli: «Mi pare che la nuova strada non valga la vecchia», pur dichiarando di non voler fare affermazioni «che pregiudichino il tuo disegno di sperimentare, di cercare in altre direzioni»²¹.

Cominciano a manifestarsi fin d'ora quelle incomprensioni che dopo lunghi sussulti (testimoniati da lettere lanciate come sos dolorosi e disarmati, giocate via via tra digressioni personali, divagazioni estrose, conati saggistici, professioni di poetica, provocazioni e accuse) porteranno nel maggio del '68 alla separazione e al passaggio a Rizzoli che, oltre alla trilogia, pubblicherà gli ultimi due libri: il romanzo *A casa tua ridono* (1971) e i racconti de *L'assicuratore* (1975).

La diagnosi di un comportamento così spesso indisponente e persecutorio è fatta dallo stesso Mastronardi in una specie di lettera-j'accuse (non datata) indirizzata direttamente all'editore Einaudi:

Io, che sono andato soggetto a manie di persecuzione (male diffuso fra gli statali e i mitomani) ci ricamo sopra. Mi fisso. E divento indisponente. Che è una forma di difesa. Una reazione alla incertezza, alla confusione, e alla paura²².

E anche in un'ennesima lettera a Calvino del 2 settembre '67 (rimasta definitivamente senza risposta):

²⁰ I. Calvino, «Lettera a Lucio Mastronardi» (20 dicembre 1965).

²¹ Id., «Lettera a Lucio Mastronardi» (6 aprile 1966), in Id., *I libri degli altri*, cit., p. 561.

²² L. Mastronardi, «Lettera all'editore Einaudi» (non datata).





[...] i malumori verso la Casa, sono prove della crisi forse più dolorosa di una malattia²³.

La lettera già citata del 30 gennaio 1971 a Sergio Pautasso esordisce per l'appunto così:

Il medico mi ha trovato arrangiato come lo straccio; la mente logorata. Non importa. Sono cinque anni che lavoro senza concedermi vacanza²⁴.

Nemmeno il matrimonio con Lucia Lovati, una collega conosciuta ad Abbiategrasso, avvenuto nell'aprile del '73, due mesi dopo la morte della madre, riesce ad arginare un esaurimento progressivo, dalle cui conseguenze si rimette per altro abbastanza presto. La nascita della figlia Maria, il 18 febbraio del '75, sembra restituirgli un po' di tregua e tutti gli amici vigevanesi testimoniano della sua sollecitudine paterna, favorita anche dal fatto che la pensione è ormai vicinissima, come comunica nei suoi modi paradossali a Mario Spagnol (allora redattore alla Rizzoli) in una lettera del 24 agosto 1976:

Adesso sono quasi in pensione, oggi ho riscosso il penultimo stipendio; il prossimo mese l'ultimo. A ottobre comincerà la pensione. Legge 29 aprile 1976 n. 177. Con 25 anni d'insegnamento ho il diritto al 62,60 per cento della pensione. Il pensionato di Vigevano chiede 7000 lire il giorno. Ce le ho. Senza chiedere niente a nessuno. E in più qualcosa per i vizi. Sono autosufficiente. Posso così dedicarmi alla letteratura e seguire l'esempio del Maestro Vittorini²⁵.

L'ossessione è sempre quella di costruire «il libro» («io non aspiro ai libri, ma al libro»); ma la salute non tiene, e nel dicembre del 1978 lo scrittore viene ricoverato al Policlinico di Pavia.

²³ Id., «Lettera a Italo Calvino» (2 settembre 1967).

²⁴ Id., «Lettera a Sergio Pautasso» (30 gennaio 1971), cit.

²⁵ Id., «Lettera a Mario Spagnol» (24 agosto 1976), Archivio Rizzoli.





Durante gli accertamenti clinici gli viene riscontrato un neoplasma polmonare, grande e non operabile. Lui fugge allora dall'ospedale e torna a casa, di dove esce la mattina di martedì 24 aprile per non far più ritorno. Il suo corpo è recuperato nelle acque del Ticino la domenica successiva. L'ultima lettera l'ha scritta in gennaio (1979), quattro mesi prima, agli «amici» della Rizzoli:

Cari amici. Sto per ultimare la seconda stesura del romanzo. Speravamo di più. Secondo il mio programma, questo lavoro doveva concludersi il 21 dicembre passato. Ma, il 10, sono crollato. L'ossatura della revisione è stata infatti laboriosa, sfibrante, oltre che lunghissima. Mi sto ricaricando con punture, pastiglie e medicine. E assoluta assenza di alcolici. Non mi manca tanto alla fine; per adesso sono quasi alla metà. Una volta finita dovrò rielaborarla ancora: però mi sono dato il termine di consegna: 21 dicembre 1979. Non mi sento di parlare del romanzo nei particolari. Comunque il protagonista è un ragazzo fra i 18 e 19 anni, che si muove sulla storia provinciale di questi anni. È diviso in nove parti, più che capitoli, perché è venuto così. È condotto in prima persona riflessa. La prima è questa: «Domani sarà la festa di mio fratello Libero», e sia il «mio», sia il «fratello» si esauriscono qui. Tutto il resto è terza persona. Non ho nessun modello a eccezione del Manzoni, come consulente, e consolatore.

Buon lavoro dal vostro Mastronardi²⁶.

²⁶ Id., «Lettera agli “amici” della Rizzoli» (gennaio 1979), Archivio Rizzoli.





L'ultimo Mastronardi

1. Nata all'insegna di un orizzonte sperimentale che vieta di leggerla come frutto tardivo della pianta neorealista (cui pure accade d'essere assoggettata), l'opera di Lucio Mastronardi viene solitamente distinta in due tempi: il tempo del primo libro, *Il calzolaio di Vigevano*, apparso sul numero d'esordio de «Il menabò» (1959) e poi in volume presso Einaudi nello stesso anno in cui esce *Il maestro di Vigevano* (1962), anta mediana del trittico completato due anni dopo con *Il meridionale di Vigevano*; e il tempo dei due libri ultimi pubblicati da Rizzoli, *A casa tua ridono* (1971) e *L'assicuratore* (1975).

A fare da solco il passaggio di un decennio (dagli anni Sessanta ai Settanta) e la rottura con la casa editrice Einaudi sancita di fatto dall'ultima lettera a Italo Calvino (2 settembre 1967) in cui Mastronardi – con riferimento ad un famoso saggio dello stesso Calvino, *Il mare dell'oggettività*, apparso nel 1960 su «Il menabò di letteratura» – sigilla il senso del suo progetto di rinnovamento narrativo: «Tutto sommato, passare dal *mare dell'oggettività* al mare della soggettività dichiarata»¹ (ma già in una lettera precedente del 22 dicembre 1966 aveva chiuso parlando di «oceano della soggettività»).

Nel saggio cui il gioco di parola allude, Calvino aveva piuttosto discusso del sestante critico necessario ad orientare il nuovo passaggio «dalla letteratura dell'oggettività alla letteratura della coscienza»². Posizione ribadita nel saggio successivo, *La sfida*

¹ Ho pubblicato alcune lettere del carteggio Mastronardi-Calvino in I. Calvino, *I libri degli altri*, a cura di G. Tesio, Einaudi, Torino 1991. Ma anche qui il mio debito va alla tesi di laurea di Antonella Miriam Ramazzina, di cui cfr. *infra*, nota 1, p. 43.

² I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, in Id., *Una pietra sopra*, Einaudi,





al labirinto, apparso due anni dopo sulla stessa rivista, dove uno dei caratteri del «nuovo individualismo» votato al naufragio nel gran mare delle cose è identificato nella «perdita dell'opposizione dialettica tra soggetto e oggetto»³. Né «oggettività» indistinta, dunque, né «soggettività» totalitaria; ma ricerca dei rapporti complessi che solo possono darsi in quella che Calvino chiama – con tanto di corsivo – la «fondazione di uno stile»⁴.

Va da sé che non sono comparabili l'acutezza e l'esattezza di Calvino con i confusi e baluginanti circuiti mentali di Mastronardi. Ma non deve essere sminuito il ponte di complicità che Mastronardi poté gettare al transito di una crisi in qualche modo comune, se è vero com'è vero, ad esempio, che *Il barone rampante* riflette un tempo di doloroso dissenso non solo ideologico: la crisi dell'intellettuale organico, le dimissioni dal partito comunista, la figura dimezzata che «per essere veramente con gli altri» va cercando in solitudine la sua nuova unità, ben fuori dal più stretto recinto familiare. Non è indizio da niente che Calvino risponda alla lettera (non datata) in cui Mastronardi gli parla della scomoda figura del padre morto da poco («Io gli ho dato tanti dispiaceri, e solo in ultimo, qualche soddisfazione»), con una lettera che dopo alcune osservazioni sul *Meridionale*, conclude:

Ho ricevuto la tua lettera ultima molto bella e vedo in te una maturità nuova [27 settembre 1963].

Un libro che raccogliesse il carteggio tra Mastronardi e Calvino, oltre che suggerire i tratti di un vero e proprio romanzo epistolare, comporrebbe il documento di un disagio da leggere ben oltre le righe del rapporto editoriale puro e semplice (da non dimenticare, del resto, l'osservazione che fa in proposito Vittorini nella *Notizia su Lucio Mastronardi* apparsa sul primissimo «Me-

Torino 1980, p. 45.

³ Id., *La sfida del labirinto*, ivi, p. 92.

⁴ Ivi, p. 89.





nabò di letteratura»: «Lessi i suoi racconti [...]. Ma mi interessavano di più le sue lettere»).

Da un lato la concretezza lieve di un marinante che s'addestra a sgusciare le sue pelli come le bisce o a sgattaiolare di ramo in ramo come uno scoiattolo («della penna», osservò subito Pavese), restando sempre in vista di un faro; dall'altro l'incostanza del saturnino che tra euforia e atonia va esplorando il caos del mondo a strappi e a strattoni, avvitato al dominio di un'idea fissa che sempre più rimugina e raggruma. Ancora, da un lato l'acume analitico di un *savant* intellettualmente armato, attento a onorare ogni debito d'istanza progettuale; dall'altro l'ingenuità teorica di un "ribelle" indifeso e fuggitivo, che mescola uno spavaldo e non sempre innocente esibizionismo agli estri compositi dell'autodidatta in cerca di rassicurazioni, l'inquietudine del nativo desideroso d'esperienze agli entusiasmi disarmati del provinciale in preda a «timidezza esasperata e pudorosa» (lettera dell'11 marzo 1967). Infine, da un lato l'assetto critico di uno scrittore riconosciuto che impediva ai suoi travagli di uscire dalle sode custodie mentali, ben riparandosi dietro un'esigenza di chiarezza diventata abito morale; dall'altro la vacillante tenuta d'un *outsider* sempre bisognoso di conferme – nonostante le più scoperte impuntature – dal suo *editor* ideale.

Vedeva candidamente Mastronardi in quel suo impasto di schiettezza selvaggia e di consapevole astuzia (stilistica):

Vogliamo, Italo, metterci a lavorare insieme? Io mi levo dal chiuso della provincia; e tu, dal chiuso della torre d'avorio. Al tuo contatto io posso raffinarmi; e tu puoi, al mio contatto, frenare quel processo di sofisticazione, frutto della tua cultura [lettera dell'11 marzo 1967].

Ben più scaltritamente vedeva invece Calvino, nei suoi modi riservati e insieme diretti, che ragionamento e riflessione in certi casi possono anche diventare delle trappole:

Te lo dicevo che a leggere libri di critici pasticcioni ti sarebbe venuto da fare dei pasticci [lettera del 4 giugno 1965].

Oppure, ancor più esplicitamente:





Mi pare che la nuova strada non valga la vecchia, ma non voglio fare affermazioni che pregiudichino il tuo bisogno di sperimentare, di cercare in altre direzioni. Però se vuoi tentare una nuova strada, buttatici deciso, col coraggio del *Calzolaio* e del *Maestro* [lettera del 6 aprile 1966].

Dopodiché il carteggio trova ancora il tempo di impennarsi in un puntiglio, per poi interrompersi di fatto appena dopo il trasferimento (luglio del '67) di Calvino a Parigi.

2. La realtà di Mastronardi, dicevo, non ha nulla da spartire con gli esemplari di una qualsivoglia etichetta neorealista. Il suo primo maestro è Vittorini, il suo mondo nasce subito “altro”, difficilmente riducibile – tanto più se letto oggi – ad «una variante» di «neorealismo in atto» (ciò che ovviamente non contraddice lo snervante lavoro sugli scartafacci, le tante stesure ed elaborazioni di cui si ha notizia quasi solo attraverso le lettere e che restano in ogni caso da studiare, i racconti apparsi su periodici o pubblicazioni antologiche e poi ripresi e rifusi come episodi di una più lunga narrazione o come motivi di romanzo, secondo quanto hanno segnalato per tempo Renato Marchi e Maria Antonietta Grignani⁵). “Altro” perché immediatamente buffonesco, grottesco, certo zigzagante e incongruente, giocato su piani giustapposti, straniti e sghembi come clown. Basti l'*incipit* del *Calzolaio* (scelto apposta perché il più “oggettivo” e “unitario”) a darne la misura:

A Vigevano l'hanno sempre conosciuto come Micca. Fa Mario Sala di nome e viene dalla più antica famiglia di artigiani scarpari. Tozzo, piccolotto, le orecchie a bandiera, e due occhi che diventano fuoco sentire parlare di lavoro e quibus.

⁵ Si veda AA. VV., *Per Mastronardi. Atti del Convegno di studi su Lucio Mastronardi* [Vigevano, 6-7 giugno 1981], a cura di M. A. Grignani, La Nuova Italia, Firenze 1983.





Dopo morto diventerà conte, in virtù di un decreto emanato dalla regina Teodolinda dei Longobardi, sempre valido. Conti furono i suoi bisnonni e i suoi nonni.

Il padre di Mario, non discorriamone l'artigiano che era; basta dire che in paese, per intendere uno coi soldi, si diceva che mostrava i suoi pé a Micca il vecchio.

Il primo capoverso sembra avviarsi su un registro anagrafico e denotativo, ma vira subito al buffo con immagini cui la chiusa s'intona a meraviglia e già nel secondo capoverso l'escursione dei piani diventa estrema, vista l'incongrua notazione genealogica di effetto surreale, per toccare nella prolessi del terzo la mimesi allusiva d'un rapsodico narrante orale. E ciò che si può dire di un *incipit* può essere detto del primo come dei successivi romanzi della trilogia, che approda forse con *Il maestro* alla più ambiziosa e infernale delle prove, come viene notato subito – a non dire del solito Calvino e a prescindere da ogni giudizio di valore – dai più attenti recensori e dalla miglior critica accademica⁶.

Franco Antonicelli su «La Stampa» (6 giugno 1962) accenna ai «caricaturisti francesi dei *ronds de cuir*», fa nomi altissimi come Gogol e Cechov, parlando di «agitarsi burattinesco» e di «umanità comico-dolente per definizione». Domenico Porzio su «Oggi» (14 giugno 1962) indica nei registri del «grottesco» il meglio delle qualità narrative di Mastronardi «legate alla sua capacità di tramutare in farsa, in spettacolo clownesco, una realtà viva con frenetica e spietata attenzione». Michele Rago su «L'Unità» (27 giugno 1962) usa l'aggettivo «charlottesco» e suggerisce «nelle tradizioni migliori del genere picaresco» un

⁶ Per tutte le citazioni che seguono il mio debito va questa volta al volume *Mastronardi e il suo mondo*, materiali per conoscere Mastronardi raccolti per iniziativa dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Vigevano e della Biblioteca Civica «Lucio Mastronardi» da Piersandro Pallavicini e Antonella Ramazzina, Edizioni Otto/Novecento, Milano 1999.





possibile riferimento storico-letterario. Oreste Del Buono su «La Settimana Incom Illustrata» (8 luglio 1962) accenna ad un disaggio d'«allegria» che «smuore nel silenzio». Geno Pampaloni su «Epoca» (8 luglio 1962) individua in Mastronardi «il più “a sinistra”» dei finalisti allo Strega di quell'anno (gli altri: Tobino, Banti, Cassieri e Prisco), «nel senso della ricerca, della spregiudicata aggressione al linguaggio e alla struttura spirituale di certi angoli morti della nostra società». Alberto Asor Rosa su «Mondo Nuovo» (22 luglio 1962) addita nel «facile macchietismo» un rischio sempre incombente, pur confermando nella fusione di «comicità» e «grottesco» un'originale «cifra tematica e stilistica».

Non è che un piccolo campione bibliografico scelto per il libro più noto, ma espressioni e sintagmi come «geniale umorismo», «accento grottesco-patetico», «realtà tradotta in farsa», «incomprensibilità infernale», «defomazione satirica», «scrittore scabro e sacrilego», «carattere bozzettistico e slegato» corrono in tutti gli interventi secondo scale d'adesione diversa, più o meno convinta, più o meno circospetta. Nemmeno i più banali interventi polemici che vengono dalle testimonianze di lettura sciaguratamente contenutistiche e letterariamente sprovviste si sottraggono alla loro quota di utilità esegetica; e basterebbe citare a campione la lettera di «un'anziana insegnante» («La Provincia Pavese», 3 ottobre 1963), poiché all'elenco delle inverosimiglianze elencate in una sorta di *cahier de doléances* narrative basterebbe cambiare semplicemente di segno per imboccare un'ottima via interpretativa. Non è, infatti, secondo il criterio di verosimiglianza che si può interpretare il mondo di Mastronardi (tanto meno del suo *Maestro*); ma, tutt'al contrario, della sua continua, ostinata, pervicace negazione. Sarà dunque un saggio di Angelo Jacomuzzi a fare (per tutti) giustizia critica di un'attenzione troppo spesso compromessa dalla miopia culturale, dal moralismo localistico e settoriale, dalla stupida indagine, dall'ottusità:

Nella sua narrativa Mastronardi si serve ampiamente dell'iperbole comica – *au dessous* – per insinuare ciò che si deve realmente credere: non la veridicità o la verosimiglianza del rac-





conto, ma la sostanziale insignificanza del mondo rappresentato e la degradazione che ne deriva a ogni gesto e parola⁷.

In definitiva uno scrittore che, pur tenendo d'occhio la realtà, ne deforma continuamente i tratti, ne squilibra i gesti, e quando non si accontenta dell'effetto di superficie o della soluzione più facilmente bozzettistica (non sembri futile e diminutivo, ma si direbbe oggi fantozziana) ne incattivisce o semplicemente ne svela la violenza più ghignante e derisoria (o autoderisoria).

3. Con un po' di storia critica alle spalle, possiamo finalmente affrontare una lettura più specificamente incentrata sul secondo dei "tempi" di Mastronardi: quello che si sostanzia nella pubblicazione presso Rizzoli del romanzo *A casa tua ridono* (1971) e nella raccolta di racconti *L'assicuratore* (1975), ove non si voglia tener conto della trilogia riproposta in un unico volume, *Gente di Vigevano* (1977), con l'appendice di due racconti, *Gli uomini sandwich* e *La ballata dell'imprenditore*: quest'ultimo in verità da leggersi come esito *ne varietur* del racconto *La ballata del vecchio calzolaio*, apparso prima su «L'approdo letterario» nel 1969 e poi nel volume *L'assicuratore*. Sicché proprio *La ballata del vecchio calzolaio* può fare da ponte tra il primo e il secondo Mastronardi.

È infatti al 1965 (anno-spartiacque di una crisi narrativa già annunciata nel tempo di stesura del *Meridionale*) che lo scompenso prende carattere acuto in un vero e proprio crescendo di allarmi, com'è ancora il carteggio con Calvino a documentare: una lettera del 21 dicembre 1962 («la lettura mi confonde le già confuse idee»), un'altra del 29 ottobre 1963 («ho paura di sbagliare»), un'altra ancora del 13 novembre 1964 («Il silenzio ci rende schiavi; fa perdere quella carica di osservazione e impeto e porta alla riflessione; e quando si comincia a riflettere si finisce di scrivere»), fino a quella, appunto, del 25 marzo 1965:

⁷ A. Jacomuzzi, *Il maestro di Vigevano*, in *Per Mastronardi*, cit., p. 67.





Io ho sempre piacere di parlare con te, ma fra di noi c'è in-comunicabilità; anche per telefono. Meglio che ti parli per lettera. Naturalmente ti devo parlare di me. Dunque, caro Italo, io ho passato un lunghissimo periodo in una confusione di idee: romanzi a piani; ideologie, senso del tempo; monologhi; flussi di coscienza... Mi sono dato alla lettura. La confusione si è trasformata in un casino completo.

Probabilmente insidiato dal dubbio di ripetersi e di inaridirsi, ma nello stesso tempo incalzato dalla necessità di cimentarsi con più ambiziosi e tempestivi progetti, Mastronardi si dibatte tra «avanguardia» e «umorismo», binomio che viene discusso a Conegliano Veneto in un convegno cui partecipa nel maggio del '64, e si scervella tra «avanguardia» e «sperimentalismo», altro binomio che è invece Angelo Guglielmi a esplorare in una raccolta di interventi militanti⁸, finendo per imprimere alla nuova fase che s'appresta a vivere un segno intellettualmente e psicologicamente ondivago e contraddittorio. Nonostante la dichiarazione d'intenti dell'11 novembre 1963:

Io volevo scriverti appena tornato da Torino, la scorsa settimana, per dirti che, con l'ultimo romanzetto, io ho chiuso una stagione della mia vita. Non voglio più essere né ribelle né arrabiato. La rabbia, la ribellione fanno parte della gioventù; non si può vivere sempre prigionieri di uno schema. [...] Ormai incomincia la stagione della pacatezza⁹.

Nonostante la netta asserzione di una lettera non datata ma successiva:

È finita la mia epoca western, la mia epoca garibaldina, o la va o la spacca.

⁸ A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano 1964.

⁹ L. Mastronardi, «Lettera a Italo Calvino» (11 novembre 1963).





Nonostante il secco e sfidante *aut aut* del 4 febbraio 1966:

Questa scelta si riassume così: o scegliere la via di Cassola; o quella di Mastronardi. In altri termini o svolgimenti di temi edificanti, o riassunti sballati di esperienze laceranti. O libri giusti, edificanti; o libricoli irritanti.

Per tornare alla funzione che riveste in un simile frangente *La ballata del vecchio calzolaio* (titolo che parafrasa il famoso poemetto di Coleridge, senza seguirne da presso la traccia, ma non senza coglierne l'aura di malefizio), è ancora una lettera a Calvino del 24 novembre 1965 ad offrire le pezze d'appoggio della permanente condizione d'incertezza e di disagio:

L'ho cominciato a stendere in prima persona, ma il personaggio è uscito posticcio, falso. L'ho rifatto in terza, ma mi pareva un fantoccio. Per vincere lo scoraggiamento, mi sono dato alle letture, alle avanguardie; e ho tentato un esperimento così sciocco, che ti ho mandato. Non manco certo di coraggio. A mia disculpa posso dire che in quei tempi stavo leggendo Beckett [sic]: sai com'è, e Sanguineti, *Capriccio italiano*, e le letture, quando non sono fatte criticamente, sono deleterie.

Deleterie o no che fossero le letture, legate ad una temperie che fu il «Gruppo 63» a interpretare nel modo più eloquente e l'antologia *I Novissimi* a rappresentare con maggior forza programmatica (letteratura come mimesi critica della schizofrenia e del caos universali, rispecchiamento e contestazione di uno stato sociale e immaginativo disgregato), *La ballata del vecchio calzolaio* è una storia che si muove su misure congenialmente medio-lunghe tenendo conto delle istruzioni «novissime»: urti, asprezze, atonalismi, fitti *décalages*, frequenti cambi di tempo verbale, uso insistente dell'infinito, sintassi frantumata in periodi uniproposizionali, spesso nominali, abolizione delle virgole e dei punti e virgola, ritmo sincopato, sistematicamente rotto da punti fermi di sbarramento, da interrogativi ed esclamativi di scavo e di commento, plurilinguismo, compresenza di punti di vista, vistosi inserti di parlato, dialoghi abrupti, deviazioni temporali, *flash-back*, brividi giustapposti di realtà fenomenica e mentale.





Mastronardi rinuncia ormai quasi integralmente all'inclinazione comica per esercitarsi in uno scavo che mira al profondo (o allo sprofonzo) più tormentoso. Non c'è più traccia (o quasi più, se ancora qualcosa ne rimane nell'esibizionismo da *parvenu* messo in scena dalla moglie del protagonista, Giuditta, che un po' ricorda l'Olga del *Meridionale*) di quegli episodi lunatici e lunari in cui s'incideva la vena beffarda del "moralista" insociabile: quegli stessi che ora vengono sacrificati al non sempre immotivato sospetto che il suo modo di "tener d'occhio" la realtà appartenga alla costola fragile del naturalismo voltato in quadretto. Anche se poi a tenere il contatto con un mondo più suo – insieme con le figure di un pirandellismo ben temperato, su cui la «lettera al padre» di Kafka ha pur lasciato la sua scia – è ancora sempre l'irrinunciabile riserva del *ring* di Vigevano, «città bastarda» (manco a dirlo), «bastardo paese», «fogna anarchica fondata sul lavoro», ma anche città «ineffabile», luogo di meraviglie, placenta ad un tempo materna e matrigna, spazio protettivo e ossessivo, capace di trasformare la geometria in claustrofobia, la topografia in labirinto, l'amore in risentimento, la carezza in sfregio, la «barriera» (un'eco di Pavese?) in varco verso il fantastico, la toponomastica in nomenclatura dell'inconscio.

Entro questo orizzonte di ricerca, resterebbe pur sempre da fare il discorso dell'autobiografismo nella scrittura di Mastronardi, portandolo al di là delle risposte dilatorie (e spesso non prive di spirito) che lo stesso Mastronardi dette in occasione di interviste giornalistiche più superficiali che imbarazzanti. Anche qui il carteggio con Calvino potrebbe offrire molti spunti di analisi, che tuttavia limito ad una sola citazione quasi obbligata dal carattere di dubbio – sintomaticamente espresso in figura di litote – a proposito d'un racconto avuto in lettura:

[...] ha più un valore di confessione che di racconto. (Anche se è tutto inventato è lo stesso, è un racconto in cui come confessione sei andato molto più in là di quanto tu non avessi mai fatto). Ma questo coraggio non basta a fare un bel racconto. Anche la via della confessione sgradevole è (e *deve* essere) una via più difficile delle altre: occorre scavare, scavare, e non so se il tuo





talento ti porti in quella direzione¹⁰.

Lungo la nuova via *L'assicuratore* è ancora (e volutamente) un libro composito, anche se a suo modo conclusivo (*La ballata del vecchio calzolaio* ne è l'esito, appunto, più "aperto" e "nuovo"). Per una sua storia editoriale c'è da osservare che Mastronardi l'aveva già proposto *sine titulo* all'Einaudi (è lo stesso Calvino a lanciare un'idea di raccolta, in una lettera del 16 marzo 1965, cui Mastronardi risponde a modo suo in un'altra lettera del 19 maggio: «Un libro con tutti i miei racconti in disordine, senza titoli [...]»). Ma poi si fece solo al passaggio da Rizzoli e solo dopo *A casa tua ridono*.

Sono dodici racconti di lunghezza diversa, quasi tutti già pubblicati nell'arco di un decennio (sul «Corriere di Vigevano», «L'Unità», «Il contemporaneo», «Il Caffè», in tre antologie). Nati autonomamente o ripresi da pagine di romanzo e resi autonomi oppure rimasti come sfridi d'officina e a loro volta rielaborati, l'impressione che ne viene è d'una compresenza stridente, non tanto di materiali – sempre perfettamente riconoscibili – ma di forme, gradi, registri, stile, la *summa* eclettica di uno scrittore che non si preoccupa né di occultare né di ordinare le sue tappe ma che anzi le rimescola e le esibisce, in parte mirando a fissare in un libro i frutti diversi di un percorso approdato ad un punto di svolta decisivo, in parte fidando (non senza ingenuità) in un effetto di shock che resta in ogni caso esteriore e che arriva a mantenere in vita anche gli episodi di più facile ed epidermica suggestione (veda si Calvino che segnalava con qualche piega moralistica a proposito del racconto eponimo: «[...] è buono, della stessa vena del *Calzolaio*, tranne un episodio, quello della visita alla pazza, che non va per motivi di gusto, ed è troppo facile, da barzelletta¹¹). Ciò che non toglie al libro la dolorosa impronta di inettitudine e

¹⁰ I. Calvino, «Lettera a Lucio Mastronardi» (16 marzo 1965), in Id., *I libri degli altri*, cit., p. 510.

¹¹ Id., «Lettera a Lucio Mastronardi» (10 novembre 1960).





di scacco appartenente al Micca, al Mombelli e già più anonimamente al dimezzato Camillo, ma che tutt'al contrario la spessisce e l'avvalora.

Nel primo racconto (*Impiegato d'ordine*) c'è la storia di un «meridionale» vigevanese che cerca moglie attraverso un'agenzia matrimoniale e che non solo incontra una donna improbabile che approfitta della sua dabbenaggine, ma viene sfrattato dalla vedova affittuaria che gli appigiona abusivamente una stanza, finendo come «un pellegrino in cerca di asilo» in una pensione dove vivono – con il capufficio – altri impiegati come lui. Nel secondo (*L'assicuratore*) c'è la storia di un altro «meridionale» che sogna di raggiungere una posizione invidiabile e non fa che passare da un insuccesso all'altro stipulando polizze sciagurate (da una pazzata scatenata si fa beffare, da altri si lascia incastrare, da un industrialotto si fa umiliare), mentre le polizze che contano le stipulano colleghi più abili e fortunati. Il terzo (*La ballata del vecchio calzolaio*) è la storia di un rimuginare mentale: un padre che diventa industriale e un figlio che è ben lontano dal corrispondere alle sue attese. Il quarto (*Serata indimenticabile*) è la vicenda un po' felliniana di un'Olga operaia e sognatrice che arzigogolando intorno alla voce del suo cantante preferito, finisce per vederlo all'opera durante una serata vigevanese in cui passa da una delusione all'altra. Il quinto (*L'esame*) è il racconto di un ragazzo bocciato in latino, che i genitori desiderosi di promozione sociale mandano a lezione tirando sul bilancio. Il sesto (*La sigaretta*) è la confessione di un maestro che viene sorpreso a fumare e che per imbarazzo e timore non sa far altro che mettersi il mozzicone ancora acceso nel taschino della giacca tra il sentenziare della direttrice, il silenzio «di spettacolo» della scolaresca e un'umiliante coda familiare. Il settimo (*L'accovacciato*) è una variazione – sempre di ambiente magistrale – che ruota intorno al mistero di giudizio critico dato dal direttore ad un maestro che ha pubblicato un libro per l'infanzia. L'ottavo (*Dalla santa*) è un quadro d'ambiente in cui una «santa» presunta distribuisce i consigli e i soccorsi più disparati, arricchendosi sulla fiduciosa dabbenaggine dei compaesani. Il nono (*Gli uomini sandwich*), attraverso il pretesto di un fidanzamento scombinato, è lo sguaiato affresco di una società che apprezza le cose per quel che costano





e vive nell'orbita esclusiva dei soldi. Il decimo (*Il compleanno*) è ancora un cartone di vita scolastica: un maestro che arrotonda vendendo enciclopedie a rate mentre la moglie lavora alle scarpe nello scantinato del condominio con l'unico affanno di guadagnare tempo e danaro. L'undicesimo (*Andata e ritorno*) parla di un'amicizia sghemba e s'inoltra nei pensieri di un protagonista che va confusamente in cerca di risarcimenti impossibili. L'ultimo (*Le mie prigioni*) è un'incisione d'ambiente carcerario che prendendo spunto da un'esperienza veramente vissuta trae melanconiche e rabbiose variazioni.

Tutti i dodici racconti mettono in scena creature fuggiasche, braccate dalle proprie ossessioni: personaggi votati all'imbarazzo, all'impaccio, alla timidezza, alla storditaggine, all'indecisione, alla frustrazione, all'umiliazione, alla pesantezza, alla sconfitta; camminatori più solipsistici che solitari, antieroi in cui guizza ancora il raggio di un macchiettismo infausto, di una trovata paradossale, di una pur torbida clownerie, ma che sono costretti a convivere ormai con l'ombra cupa del loro essere: a specchiarsi nei risvolti bui della loro anfibia natura di apolidi in patria, a voltare in *rictus* la smorfia del loro riso pericolante e scalognato.

Non fa eccezione – se non per un'aria di più didattica paradossalità – nemmeno l'io che narra del racconto *L'industrialotto*. Pubblicato su «L'Unità» il 30 settembre 1962, fu rielaborato come episodio per *Il meridionale di Vigevano* e apparve poi nella veste primitiva, a cura di Maria Antonietta Grignani, tra i racconti riproposti nell'appendice agli *Atti* del convegno *Per Mastronardi*. Nella figurina dell'industriale Girini, *self-made-man* di trimalcionesca volgarità, si raccolgono tutte le deformità di un mostro tipico: il vanto esibito dell'origine subalterna, il buon cuore dichiarato, l'opulenza ostentata, lo sfarzo dell'arredo, l'oro dovunque, le automobili fuoriserie, lo sfoggio dei numeri, le ambizioni di promozione, la biblioteca di parata, la figlia che strazia il pianoforte a coda (naturalmente di gran marca), le dichiarazioni grossolane, l'insensibilità favolosa. Tutto giocato in un grottesco andante, attraversato come di antifrasi ed effetti di parodia, il ritratto dell'«industrialotto» diventa l'emblema d'ogni arroganza imprenditoriale, il prototipo di una serie di grottesca e beffarda mordacità.





4. Nato editorialmente prima, il libro vero della svolta diventa *A casa tua ridono* (compresente di fatto alla *Ballata del vecchio calzolaio*) che, nel travagliato percorso di abbozzi e stesure, è sempre Calvino a commentare fin da principio con forte riserva critica:

Qui vuoi rappresentare più direttamente esperienze e sentimenti di origine autobiografica, con un tono che vuole essere più pacato, malinconico, con espressioni e immagini che talora tendono a una “poeticità” tradizionale, e tessendo una trama di ricordi che ritornano. Ma la tua vera vena resta quella comica (i tuoi sberleffi amari) e anche qui è quel che diventa comico che tiene¹².

E tuttavia, di comico, in *A casa tua ridono*, resta poco più di niente. Segno che Mastronardi – pur con tutte le remore di una navigazione solitaria – è andato per la sua strada. Come possiamo documentare, per l’ultima volta, con i brandelli di un carteggio ancora einaudiano:

Il romanzo sarebbe già pronto da un pezzo, ma voglio farlo a piani alterni, tipo *Otto e mezzo*, e così sono sempre allo stesso punto, da capo. Non mi riesce il flash bak [sic]. Entro il mese prossimo comunque ve lo mando¹³;

L’adolescenza di un figlio di operai nel contesto attuale. È un tema complesso, una corda tesa sulla quale camminare; basta un minimo scarto per cadere. E qui si ritorna da capo; i genitori che non si sono realizzati caricano i figli di tutte le loro ambizioni, e fanno veramente i paternalisti: soddisfazione completa di ogni capriccio, ma assoluta mancanza di libertà, e continuo controllo¹⁴;

¹² I. Calvino, «Lettera a Lucio Mastronardi» (6 aprile 1966), in Id., *I libri degli altri*, cit., p. 561.

¹³ L. Mastronardi, «Lettera a Guido Davico Bonino» (20 gennaio 1965).

¹⁴ Id., «Lettera a Italo Calvino» (non datata).





[...] adesso sto lavorando all'adolescente; che è poi una scusa per rappresentare la realtà di adesso¹⁵.

Intanto la consegna del libro, che Mastronardi preferisce chiamare «composizione», passa alla Rizzoli e per conto della Rizzoli a Sergio Pautasso, cui sono indirizzate lettere magari meno estrose ma (alcune) non meno belle di quelle mandate a Calvino.

Basterebbe citare la lettera del 3 dicembre [1969]:

Ancora qualche settimana. Ho rielaborato la struttura per spegnere i residui corpuscoli naturalistici che ancora ci vegetavano. È stato forse il più pesante fra gli sforzi – ripartire da zero un'altra volta –, ma ne valeva la pena [...]. La costruzione mi pare stia in piedi senza appoggi; la stratificazione dei tempi, il cambio del punto di osservazione mi sembra raggiunto. Devo cominciare il lavoro di edificazione augurandomi di tenere la mano sempre leggerissima¹⁶.

Con quanto segue. Ma poi soprattutto ricordare la lunga lettera del 30 gennaio 1971 – quando ormai *A casa tua ridono* sta per uscire –, cui vale la pena di attingere largamente:

La mia ambizione è di scrivere qualcosa di assolutamente nuovo; di costruire narrazioni che stiano in piedi da sole, che non si poggino a niente; che cerchino di restituire la complessità del vivere; cercare di portare avanti il lavoro dei predecessori. Una volta questo lavoro era semplice: bastava avere l'orecchio per il linguaggio, e scegliere l'aneddoto. Oramai questo lavoro è diventato marginale; così dalla geometria piana sono passato, il costruire, alla geometria solida. La struttura. Il passare da un piano all'altro; il recuperare gli oggetti e i personaggi disseminati, ma nella stratificazione giusta. Il narrare è spazio. Io non sono capace di scrivere così, tirare giù tanto per tirare giù. Non sono il solo a battere questa strada impervia: c'è Calvino che gioca sul tempo lungo;

¹⁵ Id., «Lettera a Italo Calvino» (20 ottobre 1966).

¹⁶ Id., «Lettera a Sergio Pautasso» (3 dicembre [1969]). Archivio Rizzoli.





che ambisce scrivere narrazioni che possano contendere l'usura del tempo. Io non sono mai stato uno da best seller, da premio letterario, da bagarre. Sono state le contraddizioni, al tempo del *Maestro*, a mettermi in questa falsa situazione. Ma hai visto che mi sono ritirato. Ho ripreso l'umile lavoro della scuola per vivere e mi sono gettato nello sperimentalismo, e ci ho dato dentro con lo studio e soprattutto con la pazienza. Troppo facile rifugiarsi nella stilistica; o cercare di imitare i grandi. Piccioni ha definito Proust scrittore breve e credo che abbia avuto ragione; poiché scrivere è inventare incessantemente, senza commenti e spiegazioni; significa essere sintetici e oggettivi. Rifugiarsi nel monologo interiore o esteriore adesso non è onesto; come non è onesto sceneggiare l'aneddoto e appoggiarsi all'esperienza del passato. [...] Ho voluto comporre la narrazione con lo scioglimento del rapporto nell'azione esteriore; il cambio del punto di vista; la coscienza dei momenti diversi; la stratificazione dei tempi. E tutto questo per ottenere la massima forza dalla prosa; per essere sintetico e oggettivo; e per palesare l'originalità. È una narrazione sofferta, che pretende di uscire dai consunti schemi. Anche se vista traverso il sogno è sempre vita vissuta: è la sintesi del dolore. Libro interlocutorio è il libro per l'estate. È la narrazione per passare il tempo; che avrà sul momento il peso del valore economico. Ma l'arte quando è vera, e dunque sul momento disinteressata, questo valore lo acquista nel tempo. Intendiamoci: io non mi voglio vantare, ma dopo tanto tempo di lavoro disperato, dopo tante giornate e nottate disperate, è giusto che cerchi di difendere la mia fatica.

La realtà è tutta nuova, caro Sergio, e tutta da scoprire. E fra la montagna dei libri nati morti è giusto che ci sia un libretto come il mio [...]. Cogliere il nuovo e restituirlo nel nuovo; questo il mio sforzo. [...] Contro coscienza non si può andare.

Costruire, caro Sergio, costruire col materiale di frammenti, e di attimi e di momenti; e armonizzarli nello spazio. E attendere che il chiasso cessi, che i nostri umili lavori possano risuonare nel silenzio. Giochiamo sul tempo lungo. Soprattutto: disinteressatamente¹⁷.

¹⁷ Id., «Lettera a Sergio Pautasso» (30 gennaio 1971), cit.





Intenzioni e posizioni chiare e persino pacate, inequivocabili e ineluttabili, cui Mastronardi sacrifica ormai da tempo il peso interpretato come la cattiva coscienza (la «falsa situazione») di un equivoco: niente più orecchianti approssimativi, niente più aneddotica di facile consumo, ma costruzione strenua, il sintetico paradigma di una «cognizione del dolore» che sa toccare il suo fondo di medusa. Lo spazio resta agganciato alle frontiere multiple e alle direttrici avviluppate (del resto ampiamente sperimentate nei libri precedenti) di una città favorevole ai vagabondaggi, ai rovelli mentali, alla presenza tante volte narrata del Ticino come luogo dell'altrove, mentre il tempo si sovrappone in misure ingannevoli e sgretolate in continui slittamenti di piani, di tempi, di punti di vista. Nell'ordine simmetrico delle tre parti in cui la narrazione è distribuita (le prime due scandite in quattro capitoli per una e la terza in due soli capitoli), la storia è ancora una volta giocata sul disorientamento di un uomo che ripensa al suo passato di adolescente (e di bambino) e al suo rapporto con il padre e la madre, mentre vive a sua volta un difficile rapporto col figlio adolescente di cui sospetta l'omosessualità. In un continuo passaggio di spostamenti mentali, dislivelli temporali, procedure di *mise en abyme*, affiorano i lacerti di una storia che fa del protagonista un industriale in difetto di identità e di un uomo in fuga, bisognoso d'identificazioni compensatorie: fino alla deriva suicida, da cui è miracolosamente salvato solo per cadere – amarissima ironia – nel rimuginio ossessivo di un finale che ribadisce lo scacco.

Nella lettera già citata del 3 dicembre [1969] a Pautasso, Mastronardi aveva chiuso scrivendo:

Liberarmi da questo lavoro sarà come guarire dalla lunga malattia. Finalmente potrò dispormi a altre esperienze, a altre malattie.

Difficile immaginare qualcuno capace di conoscere Mastronardi più di quanto lo stesso Mastronardi mostrava di conoscere se stesso.







Sebastiano Vassalli, un «nulla pieno di storie»

1. Un trapassato remoto di militante d'avanguardia, un passato remoto d'autore di processi esemplari, un passato prossimo di scrittore alla ricerca dell'«Italiano», un presente storico che da sempre l'accompagna. Sebastiano Vassalli è uno dei narratori più straordinari dei nostri giorni. Un'affermazione che a tanta diffusa timidezza accademica e a tanta sofisticata e a volte sofisticata militanza critica potrebbe apparire troppo perentoria, se non fossero molte le ragioni per farla. Nessuno, infatti, potrà negare a Sebastiano Vassalli la coerenza di una visione del mondo che non fa sconti. Nessuno gli potrà negare la davvero «latina» intelligenza di spremere l'aspro agrume di un'umanità stolidità e dissennata¹.

Intanto Vassalli ha scritto alcuni dei libri più importanti degli ultimi cinquant'anni, ha attraversato momenti culturali e letterari di forte rilievo, ha interpretato tempi e costumi, ha guardato alla nostra storia nazionale senza pregiudizi, ha congiunto con lunghissimo ponte il più remoto passato al futuro più futuribile, ha rifiutato etichette e capestri, ed è approdato a una consapevolezza

¹ Per la bibliografia critica che ho tenuto presente in questo saggio, si veda almeno: «*La chimera*». *Storia e fortuna del romanzo di Sebastiano Vassalli*, a cura di R. Cicala e G. Tesio, Interlinea, Novara 2003 (con un'importante intervista di R. Cicala su *La chimera*); A. Kerbaker, *Sebastiano Vassalli*, in «Belfagor», LIX (2004), fasc. II, pp. 179-94; C. Nesi, *Sebastiano Vassalli*, Cadmo, Fiesole 2005 (con ampia ancorché parziale bibliografia critica, alle pp. 129-46); S. Zanoni, *Afasia e sperimentalismo del primo Vassalli*, in «Studi Piemontesi», vol. XXXV (2006), fasc. 2, pp. 349-58; G. Zaccaria, *Moralità e sperimentalismo di Sebastiano Vassalli: «L'oro del mondo»*, in Id., *Per una letteratura di confine*, Interlinea, Novara 2007, pp. 221-31.





narrativa di solida e forse ineluttabile concezione, che il titolo – *Un nulla pieno di storie* – traduce e condensa con efficacia².

Il nulla e le storie che lo abitano, ma anche il rapporto che passa tra le storie e la storia, tra le storie e le parole dette o – cosa diversa – scritte. In questo titolo ci sono tutti i fondamentali del mondo di Vassalli: *aleph* (l'intero mondo) e *omphalos* (il suo centro). E c'è già anche – e subito – il senso della letteratura, il paradosso che ne legittima l'esistenza:

Il bene della letteratura è il male del mondo. La letteratura si nutre di cose orrende: le persecuzioni razziali, i campi di sterminio, lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo, i massacri delle guerre e le minute prevaricazioni della vita quotidiana sono i suoi bigné, il suo terreno ideale di coltura, il suo brodo primordiale. È lì che nascono le *Divine commedie* e i *Faust*, i *Canzonieri* petrarcheschi e i *Canti* leopardiani... Come le rose non crescono rigogliose se non sono ben coltivate e concimate, così occorre tutto il letame del mondo per dare smalto e fragranza ai *Fioretti di San Francesco*, ai *Fiori del male* di Baudelaire, ai *Canti Orfici* di Campana. Occorrono tutta la violenza e la malvagità del mondo per produrre Dostojevski e Kafka, Céline e Stendhal, Ariosto e Gongora. Perciò, magari inconsapevolmente, ogni vero scrittore desidera con tutte le sue forze di essere l'ultimo³.

² Cfr. S. Vassalli, G. Tesio, *Un nulla pieno di storie. Ricordi e considerazioni di un viaggiatore nel tempo*, Interlinea, Novara 2010. Viene qui ripreso, con piccole varianti, il mio saggio che conclude il libro-conversazione.

³ S. Vassalli (con A. Lolini), *Belle lettere*, Einaudi, Torino 1991, p. 51. Trovo importante, per questo, citare l'intervento di George Steiner su Lévi-Strauss (*L'ultimo giardino*), raccolto nel volumetto *La nostalgia dell'assoluto*, a cura di David Bidussa (trad. di Lucia Cornalba), Bruno Mondadori, Milano 2000. Prima Steiner considera: «L'uomo, nella visione di Lévi-Strauss, è un primate mitopoietico [...], un primate capace di fabbricare, di creare miti e che attraverso di essi riesce a sopportare l'insolubile contraddittorietà del suo destino. Egli solo può costruire, modulare e dare aderenza emotiva al mito-logico, al mitico e al logico, al logico che sta dentro il mito». Poi osserva ciò che mi sta a cuore sotto-





Siamo ben distanti da ogni tentazione di salvezza. Ma siamo anche abbastanza prossimi a un'idea se non proprio di riscatto, almeno di un recupero, di un vantaggio. La letteratura che diventa una forma estrema di simbiosi, vivendo abbarbicata al male di cui vive, e che alimenta la vitalità del suo simbiote. Per un verso il gran nulla (quello che precede e che segue emblematicamente la vicenda del romanzo *La chimera*), per altro verso il laicissimo credo che consacra la dipendenza di un rapporto irrecusabile: una forma, in fondo (*pro bono malum*), di eterogenesi dei fini.

Tanto più valevole – in una sorta di potenziata “letterarietà” – per la poesia, per l'imprevedibile e misteriosa rarità della sua apparizione, come testimoniano, prima *La notte della cometa* (1984), la biografia di Dino Campana, e poi *Amore lontano*, le sette biografie di altrettanti poeti, capaci di strappare a Vassalli (che non esita a parlare di «miracolo») la più ardita *Conclusione*:

L'unico miracolo che si compie dai tempi di Omero e da prima ancora, e che non può essere dimenticato o messo in dubbio perché chiunque può farlo rivivere con la lettura, è quello delle parole che trattengono la vita. È la poesia.

La poesia è vita che rimane impigliata in una trama di parole. Vita che vive al di fuori di un corpo, e quindi anche al di fuori del tempo. Vita che si paga con la vita: le storie che ho raccontato in questo libro stanno a dimostrarlo.

La poesia è ciò che sopravvive, nel presente, della parola di cui parlano i testi antichi, che «viene prima di tutto e che dà vita a tutto». È l'unico miracolo possibile e reale, in un mondo dominato dal frastuono e dall'insensatezza. È la voce di Dio.

Io dico: «Quando vedo l'allodola battere / di gioia le ali contro il sole» (Bernart de Ventadorn). E in qualunque epoca io viva e in qualunque stagione, intorno a me si accende la primavera: con gli uccelli che ritornano dai paesi lontani e con la sua luce

lineare dietro la sua orma: «Una parabola chassidica narra che Dio creò l'uomo in modo che egli potesse narrare delle storie. Questo raccontare storie è, secondo Lévi-Strauss, la vera condizione del nostro essere» (le due citazioni a p. 34).





inconfondibile, che è la luce della Provenza nella poesia dei trovatori.

Io dico: «Il tacito, infinito andar del tempo» (Leopardi). E, dovunque io mi trovi, vedo l'universo con le sue galassie, e percepisco il silenzio degli spazi infiniti come una sensazione fisica. Mi sembra che tutto scivoli via, e di scivolare via insieme al tutto...⁴.

Ma tutto questo parte da più lontano. Nella sua biografia di Campana, e nei suoi interventi successivi, Vassalli ha sempre lavorato a restituire il poeta di Marradi alla sua «verità», sottraendolo alle tante leggende inventate (viaggi impossibili, prigionie millantate, mestieri usurpati, malattie di copertura che provengono da un quadro di evidente perbenismo, come nel caso della sifilide negata). Il Campana di Vassalli è un poeta irriducibile. Irriducibile all'incomprensione della famiglia, allo scherno dei compaesani, all'indifferenza dei letterati di successo, alla sfortuna che spesso lo perseguita, all'insipienza della «vita non romanziata» dello psichiatra Carlo Pariani.

Visionario o visivo? Pazzo o perseguitato? Poeta sperimentale o poeta puro? Poeta-vate o poeta *maudit*? Poeta grande o poeta mediocre? Per Vassalli di certo un poeta raro come un apparire di cometa (di Halley), uno dei più grandi – ancorché discussi – del nostro Novecento. Nei *Canti Orfici* le stigmate dei tanti conflitti: da un lato le nascenti avanguardie; dall'altro la società letteraria, le cricche, le combriccole, le conventicole, le congreghe, i gruppi solidali, i rituali di una gregarietà che la *societas* letteraria coltiva con la pretesa di dettare i canoni inderogabili, o le classifiche del valore. Le stesse considerazioni che risultano raccolte nel libretto epistolare, *Belle lettere*, messo insieme da Vassalli con l'amico e sodale Attilio Lolini:

Dunque io penso che la poesia non è mai “contemporanea” di qualcuno o di qualcosa (A) per il semplice motivo che la poesia

⁴ S. Vassalli, *Amore lontano*, Einaudi, Torino 2005, p. 190.





non esiste (B). La poesia è fatta della sostanza stessa di cui sono fatti i miracoli: ci sono perché non possono non esserci⁵.

Tutto ciò non è che la premessa di certe affermazioni sul rapporto con la «parola» che la nostra conversazione registra e che nella rarità della poesia trova la sua più alta conferma, giustappunto ribadita in *Amore lontano*, uno dei libri che Vassalli deve aver sentito urgere come una necessità. Certo Omero, *Qohèlet*, Virgilio, Jaufré Rudel (nell'esatto centro di sette, sottolineato anche dal titolo). Certo Villon, Leopardi e Rimbaud. Ma attraverso le loro vite «inventate», gli argomenti cruciali di una consuetudine antica: il rapporto tra parola e silenzio, tra storia e destino, l'idea della cecità come una forma di silenzio, l'idea che le parole aumentino il vuoto, l'interrogazione se mai le parole possano modificare la realtà, la convinzione (non meno di Virgilio che di Vassalli) che «gli uomini non cambiano, [...] che i buoni sentimenti e le buone intenzioni, in poesia, producono soltanto personaggi mediocri»⁶, eventualmente «scrittori di poesia», ma non «poeti». O, ancora, il linguaggio delle cose reali e nello stesso tempo il sentimento della cenere e della polvere che è la parola stessa a trattene dentro di noi: almeno quanto trattiene quella «scintilla di divino» di cui Vassalli parla nella nostra conversazione.

2. La conversazione tocca altri temi di fondo, e non rincorre aneddoti e pettegolezzi. Affronta argomenti radicali, ma non s'inoltra nelle tante possibili disseminazioni di cui è fatta una vita (e un'opera). Svolge alcuni fili essenziali di riflessione, ma non sosta su troppi particolari biografici o su specifici passaggi intellettuali che si possono in altro modo reperire, anche attraverso le interviste che l'autore ha nel tempo rilasciato; anche attraverso gli articoli che nel corso degli anni ha scritto sui giornali («Il Corriere

⁵ Id., *Belle lettere*, cit., p. 35.

⁶ Id., *Amore lontano*, cit., p. 61.





della Sera», «La Repubblica», «La Stampa») a cui ha collaborato (e qualcosa ne ha pure raccolto nel libro che s'intitola *Gli italiani sono gli altri*).

A contare nella nostra conversazione sono alcuni nodi cruciali, potremmo quasi dire le costanti di un pensiero che si offre a qualche confessione di franchezza scabrosa (la madre assente, il padre mai nominato se non con l'epiteto di «Merda», la prima moglie sempre indicata con la sola iniziale del nome), qualche altra persino commovente, ma sempre capace di andare – con il giusto sprezzo delle *idées reçues*, degli *idola tribus*, della chiacchiera – all'osso delle questioni. Sempre la chiarezza esemplare di chi non si fa illusioni e non si perde in facili consolazioni.

Non mi pare che ci siano in essa omissioni strategiche, ma se mai reticenze dovute a motivi di opportunità e di pudore, e anche a qualche idiosincrasia, che non ho mai cercato di forzare. Così come ho rinunciato a scavare nei recessi e negli abissi, perché mi ostino a pensare che essi continuino soprattutto a emergere dalla vitale obliquità della letteratura. Se mai ho dovuto un po' lottare – e non sempre vittoriosamente – con l'invariabile desiderio di non derogare da una linea di sobrietà e di misura, a cui avrei volentieri ceduto per amore di sempre possibili sorprese.

D'altra parte, quante volte Vassalli si è posto nei suoi romanzi le domande che ho cercato di riproporgli per una considerazione meno mediata? Dietro ogni domanda (e per ogni risposta) si possono ben individuare titoli di suoi libri a sostegno. Proprio perché il suo mondo – pur nella varietà delle occasioni – è molto compatto, unitario, corrispondente alla costante necessità di toccare il fondo delle cose, la loro natura ultima. E vorrei fare in proposito una riflessione che parte, *pour cause*, dalla vicenda più cronologicamente antica a cui Vassalli sia risalito, narrandola nel romanzo *Un infinito numero*. La vicenda del liberto Timodemo, che racconta la sua fortunosa vita, prima nella greca Nauplia e poi a Napoli al fianco del poeta Virgilio, da cui viene acquistato e in seguito liberato. Una storia che non si limita a raccontare i giorni uguali di una consuetudine molto affiatata, ma che si alimenta di fatti diversi e soprattutto di uno, centrale: un viaggio allestito da Mecenate, il grande protettore delle lettere e delle arti, verso la terra d'Etruria e verso l'origine dei Rasna, antenati di Roma.





È qui che Virgilio, Mecenate e Timodemo, grazie alla magia di una divinazione, scoprono la vera e truce storia dell'arrivo dei Lidi dalla Troade e del nuovo popolo voluto da Velthune, «dio della vita e delle trasformazioni», che scaturisce dalle congiunzioni coatte dei guerrieri lidi e delle donne indigene, a cui sono stati trucidati in un'orrenda carneficina i mariti e i figli. Un viaggio di ricognizione e di conoscenza compiuto alle radici del mito che dovrebbe alimentare l'*Eneide*, il poema atteso da Ottaviano Augusto come la consacrazione di una nuova età dell'oro.

Ma la discesa nei misteri meticcii di una storia così lontana non è poi se non la rivelazione di una violenza e di un «orrore» che contaminano ogni attesa di verità. Ed è proprio questo il punto. Attraverso i suoi personaggi, narrati con mano sicura, Vassalli riferisce per bocca altrui i suoi assilli di sempre. Qual è la natura del tempo? Quale del tempo in cui viviamo? Quale la perdita che ci tocca? Quale il rapporto tra menzogna e scrittura? Quale tra scrittura e verità? Quale il valore per la poesia? Quale il senso del durare? Quale, insomma, il corso della storia, teatro degli uomini, e la metamorfosi degli evi? Quale futuro dopo il futuro? Quale (leopardianamente) il senso del nostro destino di polvere?

Tutte domande a cui l'opera di Vassalli – la sua letteratura «di profondità» – impegna in risposte di natura complessa. Che è poi anche la ragione di quel suo andare su e giù per secoli ed evi, per passati e per futuri. Il progresso diventa chimera, il mondo stranezza, il destino insensatezza, l'universo sperpero, il tutto sogno e *vanitas vanitatum*, la vita uno spettacolo tragicomico, la natura indifferenza, il tempo ripetizione infinita, la storia follia e persino la parola un niente, «anche se riesce a darci un'illusione di immortalità che contrasta con tutto ciò che vediamo e conosciamo, e con la nostra stessa ragione»⁷. Ecco perché, di sogno in sogno, di insensatezza in insensatezza, di follia in follia, si può approdare, come nell'universo da fantascienza del romanzo *3012*, a un futuribile che continua a riproporre a modo suo la replica della nostra

⁷ S. Vassalli, *Marco e Mattio*, Einaudi, Torino 1992, p. 289.





ferita di sempre. Ecco perché nella circolarità di un tempo, che finge il mutamento, le tracce sommerse di Yoshua Ha-Nozri (Gesù Lo Straniero) – come nel romanzo *La notte del lupo* – possono tornare ad affiorare nel rovescio perturbante di Giuda di Quériot, che con metamorfosi continua vaga come l'Ebreo Errante «da un'epoca all'altra, da una stella all'altra, [...] perché così voleva la sua sorte fino dall'origine del tempo»⁸.

3. Se la storia non vince il tempo, ne registra però le azioni e ne verbalizza i movimenti di scena. Stabilito che il tempo non è che l'illusione suprema di un'impossibile eternità, la storia non ha altro compito che quello di annotare le chimere, di chiosare l'assurdo, di rammentare le apparenze sfilacciate di una condizione che non conosce riscatto (c'è in Vassalli un pessimismo della ragione che trova il suo compenso nella narrabilità delle storie, unica risorsa di una possibile e umana sopravvivenza).

Non è nemmeno un caso che Vassalli abbia un così forte «senso del teatro» (quante epigrafi e quanti prologhi nella sua opera rinviano al teatro!). Io credo perché teatro e caducità si connettono saldamente in un'unica costellazione dell'immaginario. Come ha osservato Mariolina Bertini per altra vicenda, anche i personaggi di una *pièce* «vivono una vita provvisoria, una vita di cui esiste soltanto il frammento che viene esibito sul palcoscenico», ma «il carattere effimero dei nostri sentimenti e dei nostri desideri ci mette nella stessa situazione»⁹.

Lo dimostra – tra gli altri, ma forse più didatticamente di altri – il romanzo *Stella avvelenata*, la storia del chierico Leonardo Sacco, che nel pieno autunno del Medioevo piemontese (1441) parte da Casale Monferrato per andare a studiare teologia a Parigi, finendo per aggregarsi – in seguito a una serie di disavventure

⁸ Id., *La notte del lupo*, Baldini&Castoldi, Milano 1998, p. 121.

⁹ M. Bongiovanni Bertini, *Proust e la teoria del romanzo*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 21.





– a un gruppo di «eretici» in cerca del mondo perfetto in cui vivere felici: la mitica Atlantide, il luogo dell'utopia, di quella felicità che «gli uomini di ogni epoca hanno sempre inseguito nel corso delle loro vite, senza mai riuscire a raggiungerla»¹⁰.

La storia della traversata euforica su una nave che si chiama *Stella Maris* e la storia dello sparuto ritorno (il titolo è già un bell'indizio di ciò che accadrà) dipendono dalla solita finzione del libro ritrovato: nella fattispecie un libro pubblicato nel 1768, che contiene la narrazione di un viaggio a sua volta raccontato in un diario (*Viaggio anacronismico nell'isola di Atlantide, compiuto dal chierico Leonardo Sacco nuovamente raccontato dal di lui discendente sac. Isacco Sacco*). Ma a contare – ai nostri fini – sono le vere e proprie dichiarazioni che vengono attribuite dal sacerdote Isacco al suo antenato Leonardo e che sono perfettamente consoni al sentire dell'autore. Una sola fra tutte, ma risolutiva:

Così finirono, nella polvere e nel vomito, le illusioni che si era fatto il reverendo d'Ulrich [il teorico e teologo della spedizione], di poter convertire gli abitanti dell'Atlantide alla religione del Libero Spirito, dopo averli fatti diventare civili; e io non ebbi più dubbi sulla malvagità della natura umana, che in nessun luogo può essere diversa perché è uguale per tutti ed è uguale ovunque, secondo quanto c'insegnano le Sacre Scritture¹¹.

È lo stesso senso che convocano i destini di ben altri tempi e personaggi: il destino di Antonia (ne *La chimera*), quello di Mattio (in *Marco e Mattio*), quello di Raffaele Palizzolo (in *Il cigno*), quello di un'intera casa del tempo (in *Cuore di pietra*), quello di un intero paese nel corso di un secolo (in *Le due chiese*), quello di tanti altri personaggi che continuano ad andare incontro al «massacro», ad abitare il «vento» (titolo proveniente dal biblico *Libro dei proverbi*: «Chi distrugge la sua casa abiterà il vento»); a vivere – insomma – pur nella diversità delle circostanze, degli

¹⁰ S. Vassalli, *Stella avvelenata*, Einaudi, Torino 2003, p. 67.

¹¹ Ivi, p. 178.





ambienti (e della scrittura), nell'antica dismisura dello sguardo, nell'ansia di cogliere la tragicommedia del mondo.

Del resto la disposizione teatrale (del tutto evidente nell'*incipit* di *Cuore di pietra*, parzialmente ispirato a un dettaglio del *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa) si mostra nel sorriso beffardo degli dei che assistono alle umane evoluzioni come a uno spettacolo farsesco. E rivela una consonanza curiosa e certo diversa con un romanziere aperto alla storia come Riccardo Bacchelli (ne *L'oro del mondo* compare il ricordo dello sceneggiato televisivo che Sandro Bolchi trasse dalla sua trilogia, *Il mulino del Po*).

Detrattane a ogni buon conto l'eccedenza di parola – l'impe-riosa *outrance* così caratteristica dello scrittore bolognese – e anche di quel suo muoversi stilisticamente in estensione piuttosto che in profondità, le possibilità di confronto vertono su altri aspetti: nell'aperta inclinazione a viaggiare tra passato e futuro (dalla storia romana a quella dell'Unità), nella cura di svelare i più stridenti corto-circuiti dell'ideologia, nell'attitudine ad accogliere la lezione dei fatti (nel *Diavolo al Pontelungo* il senso degli schiamazzi rivoluzionari sfociati in nulla sta racchiuso con finale sentenza in parole ben prossime all'ammonimento del *Qohèlet* tanto amato anche da Vassalli e da lui più volte citato: «nulla sarà che non sia già stato»)¹².

Ciò che per Bacchelli nel *Diavolo al Pontelungo* è il sogno anarchico di Bakunin, per Vassalli (potrei indicare i progetti socialisti di *Cuore di pietra*, ma scelgo per tutti *Archeologia del presente*)

¹² R. Bacchelli, *Il diavolo al Pontelungo*, che cito dall'edizione Oscar Mondadori (a cura di G. Tesio), Milano 1993, p. 403. Tanto più persuasivo, il riferimento, quanto più vicino a ciò che Vassalli – nel suo ultimo romanzo *Le due chiese* – fa dire o pensare a don Ignazio, il parroco di Rocca di Sasso: «Il suo mondo ideale è un mondo immobile, dove tutti continuano a fare ciò che hanno sempre fatto, e rimangono dove sono sempre stati. È un mondo che si riflette nelle parole della Bibbia: “Ciò che è stato tornerà ad essere”, e che si regola in base alle tradizioni, alle abitudini e alle festività della Chiesa» (S. Vassalli, *Le due chiese*, Einaudi, Torino 2010, p. 57).





sono i sogni «comunisti» di Leo e di Michela, i due colleghi e amici che si sono conosciuti nei primissimi anni della cosiddetta «contestazione» e che passano per un ventennio da una battaglia all'altra in un'incredibile filza di cause cavalcate con entusiasmo donchisciottesco: l'antipsichiatria, l'antipedagogia, l'antididattica, l'interdisciplinarietà, la controcultura, il femminismo, il pacifismo, l'ecologismo, l'antimedicina, la macrobiotica, l'abolizione della pena di morte, la cremazione, la difesa dell'emigrazione clandestina, l'utopia di una società capace di fare gli uomini «più intelligenti e più belli». Il tutto in una serie di avventure tra *Candide* e *Bouvard et Pécuchet* (da sottolineare, con risvolti di non disinteressata proiezione d'autore, l'adozione sballata di due figli che culmina, ben fuori d'ogni aura mitica, nella versione aggiornata e naturalmente corrotta di una tragedia ancestrale).

Questo semplicemente per dire che dal passato visto come presente al presente visto come passato – i due movimenti di un'unica prospettiva – a emergere è sempre il grumo di una domanda nichilistica di timbro ancora una volta leopardiano. Quale sia, insomma, la direzione insensata del nostro umano destino, come diventa esplicito in questa affermazione che Vassalli condivide con Attilio Lolini:

Tu sai come me che la vita scorre insensata; dopo tanto arzigogolare non sono davvero riuscito a dargli [*sic*] uno scopo o cos'altro. Tutto più che vano e futile m'appare noioso; la gente detestabile e, in genere, turpe¹³.

4. Al di là di tante etichette, la letteratura italiana della modernità può essere distinta in due linee essenziali. La linea di chi mira con serietà indefessa a inseguire gli umani *détours*, non derogando – se non in quota minima – alla legittimità del senso (e dunque appellandosi alle ragioni di una scrittura mobile quanto si voglia, ma mai violentata), e la linea di chi si volge con altrettanta

¹³ S. Vassalli (con A. Lolini), *Belle lettere*, cit., p. 25.





determinazione alla scomposizione, al dissesto, alla frantumazione, al bombardamento, alla dissoluzione.

Tra l'una e l'altra, molte modalità ed esperienze di contatto che sono documentate – per limitarci al solo Novecento – dal «frammentismo» inaugurale, dall'esile simbolismo di Campana, dall'ironismo di Gozzano, dalle solitarie ricerche dei «maggiore». Come dire che tra i terremoti futuristi e quelli più tardi della neoavanguardia postmoderna stanno le più diverse sperimentazioni d'officina (da Gadda a Pasolini): la volontà di coniugare l'urgenza delle cose e le angosce dello stile, il «gliommerò» del mondo e la «bisboccia» verbale, l'esigenza di comporre il groviglio invece di mimarne l'immane intraducibilità, disseminandone – inafferrabile demone – la natura intransitiva.

Il cammino di Vassalli documenta questo tracciato. Nonostante ogni sua dichiarazione in contrario, resto infatti convinto che l'esperienza prima – quella della neoavanguardia – abbia lasciato in lui (nella sua opera) un'indissolubile esigenza di totalità, che ha semplicemente cambiato di segno. Non più quella «sorta di furibonda, drammatica, enigmatica festa», di cui parlò una volta con entusiasmo Giorgio Manganelli¹⁴; ma un'altra ricerca non meno furibonda e drammatica – non meno «enigmatica» –: la ricerca del non-senso della vita, il grande inganno che ci attanaglia, la natura mercuriale dei desideri, gli infiniti brividi del leopardiano orrore, il relativismo ironico della più pirandelliana cosmologia.

Penso in particolare alla biblioteca di un «vecchio» romito come don Cosmo Laurentano (*nomen* sintomatico), che definisce come «poesie» – in un senso tutto suo di vaghezza diminutiva – le costruzioni filosofiche, non altrimenti da lui epitetate, e a più riprese, come «minchionerie». Con tanto di implacabile concordanza («Soffiate, rùzzola tutto; perché dentro non c'è niente: il vuoto, tanto più opprimente, quanto più alto e solen-

¹⁴ G. Manganelli, nel testo di quarta del vassalliano *Narcisso*, Einaudi, Torino 1968.





ne l'edifizio»¹⁵) con la concezione espressa dal «fu Mattia Pascal» (altro bel nome, forse non estraneo al battesimo del Mattio del romanzo di Vassalli) nella *Premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa*:

Siamo o non siamo su un'invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza saper perché, senza pervenir mai a destino, come se ci provasse gusto a girar così, per farci sentire ora un po' più di caldo, ora un po' più di freddo, e per farci morire – spesso con la coscienza d'aver commesso una sequela di piccole sciocchezze – dopo cinquanta o sessanta giri? Copernico, Copernico, don Eligio mio, ha rovinato l'umanità, irrimediabilmente¹⁶.

Né può il presente smentire (se mai, nel generale degrado, rinforzare) quanto detta l'esperienza degli andirivieni nel passato e nel futuro. «Scetticismo cosmico» o piuttosto «tentativo di essere realista», come attesta una lettera del 5 febbraio 1990 mandata al regista Paolo Virzì, che avrebbe voluto fare un film da *L'oro del mondo*? Vassalli che scrive:

Non ti nascondo che, in fondo a quello che tu chiami il mio scetticismo cosmico – in realtà è un modestissimo tentativo di essere realista –, mi ero un po' affezionato all'idea del film¹⁷.

Basterebbe convocare per questo i racconti di due libri affini, *La morte di Marx e Dio*, *il Diavolo la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni*. Nella *Morte di Marx* (il nome non ha nulla a che vedere con il filosofo del *Capitale*) il commesso

¹⁵ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, in Id., *Tutti i romanzi*, Mondadori, Milano 1971, p. 521. Vedi anche, qui, l'intervento *Dal Fu Mattia Pascal a I vecchi e i giovani: piccole chiose per una transizione*, pp. 135-45.

¹⁶ Id., *Il fu Mattia Pascal*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., p. 268.

¹⁷ S. Vassalli (con A. Lolini), *Belle lettere*, cit., p. 38.





viaggiatore che precipitando direttamente con la sua auto da un viadotto scompare nel nulla, la famiglia che andando in vacanza causa un disastro risolto in perfetta atonia morale, la mamma che abbandona la figlia sull'auto procurandone la morte per soffocamento, la voce che uccide per equivoco presumendo di essere nel giusto, il figlio concepito come la fantastica congiunzione di un autoarticolato e di un'automobile a benzina, l'automobilista che vuole la vita come un videogame, il soldato che spara contro un'apparente autobomba, le tante altre storie di un «tragico quotidiano» guasto e distrutto: sentimenti avariati, ritorni impossibili, costi insostenibili, lo schifo di un mondo «sempre più piccolo, che galleggia nel vuoto», come dice il protagonista del racconto emblematico *Abitare il vento*, ricalcato sul titolo del già citato romanzo del 1980.

In *Dio, il Diavolo la Mosca* (tre maiuscole per designare tre entità assolute, tre schiaccianti presenze a carico di un'umanità irridimibile), una serie di altre storie esemplari che finiscono tutte per condurre al buio e alla morte. Una ricercatrice che dopo una notte d'amore riflette sulla ripetizione e sull'intercambiabilità di tutti con tutti, un artista che entra con un lasciapassare nelle zone del passato che non c'è più, un accomodatore che non accomoda proprio nulla, un ladro che sembra cedere alla speranza, un trasportatore (spietato) che porta un'umanità di clandestini a nord del «cinquantesimo parallelo», una «maestra di vita» che svolge un compito di iniziatrice sessuale, un cantante che crolla dal suo palco.

Tutto raccontato con l'evidenza di un giudizio ancora e sempre riconducibile al magistero e all'impronta di Leopardi: a non dir d'altro, un *Dialogo sulla democrazia* direttamente ispirato alle *Operette morali*, ma anche le *Due favole sulla creazione del mondo*, che spremono la più afflittiva e paradossale delle logiche consequenziali. Storie di nuovi mostri e di nuove mostruosità che mettono il sigillo ad un'antica idea che da sempre appartiene al loro autore. La fine del mondo che si respira nel presente, il raccapriccio che ne emana, l'odore della polvere che se ne solleva, insieme con la casistica della stupidità universale che arriva fino a Dio in un rimbalzo di bolle volanti di qua e di là – come il venticello biblico – ad annunciare la fantastica dimensione della Nuova Identità, sottilmente affievolita dall'ombra di un Diavolo che annuncia a sua volta un'identità un po' meno perfetta:





Mi hanno immaginato come un essere mostruoso e terribilmente malvagio. Invece io sono il loro fratello maggiore. Io sono loro, e loro sono la mia copia: una brutta copia¹⁸.

5. Una considerazione a parte credo che meriti a questo punto la questione nazionale. Dalla sua specola di Biandrate (come già da quella precedente di Pisnengo), romanzo dopo romanzo Vassalli ha sradicato radici, ha portato a galla frammenti sommersi di identità represses, ha fatto conti sgradevoli con istituzioni e personaggi, si è distinto come cercatore di pagliuzze d'oro nel buio pesto delle patrie dissimulazioni.

Ecco perché si può parlare di un ciclo narrativo che si lega alla riflessione storica e che si articola in un continuo e inquieto ventaglio di soluzioni, di contaminazioni, di incroci secondo una notevole varietà di scenari disposti tra un passato più o meno lontano e un futuro più o meno visionario con l'unico scopo di raccontare delle storie andando oltre i conformismi e guardando dentro le menzogne confezionate.

Ciò che – pur mancando di una vera e propria progettualità d'impianto – costituisce il grande affresco di una «storia degli italiani», Vassalli lo ha sintetizzato (per sineddoche) in un libro di undici racconti (*L'Italiano*) incastonati tra un prologo barzellettante e un epilogo beffardo. Ecco allora l'ultimo doge nel mondo sottosopra della Rivoluzione. Ecco il prete che si dimentica della sua futura santità. Ecco il commendatore ignaro che va incontro alla mano mafiosa che l'uccide. Ecco il padre della patria che ripensa ai fatti salienti della sua ascesa. Ecco il Caruso dei poveri che ferma il fuoco di trincea. Ecco il dissidente bastonato. Ecco il trasformista impunito. Ecco il carabiniere eroicizzato. Ecco la femminista malintesa. Ecco la vecchia volpe di partito e il nuovo illusionista che punta il dito.

Vicende da cui emerge – narrativamente – il carattere di una nazione che manca di coscienza civica, insuperabile nell'arte di

¹⁸ S. Vassalli, *Dio, il Diavolo la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni*, Einaudi, Torino 2008, p. 66.



dimenticare, nella filosofia del «mettiamoci una pietra sopra», nella pratica della rimozione; che è affetta da un eccesso di volersi bene; che ama le scorciatoie; che si perde nelle apparenze e nella retorica; che condivide cinismo e attitudine allo spettacolo; che nega la realtà inseguendo grandi manifesti ideologici, di fatto preda di trasformismi costanti e accomodamenti continui; che diffida dei processi di modernizzazione in nome di tradizioni remote e improbabili; che è abitata da intellettuali «piccolo-borghesi» di profonda viltà.

Un insieme di caratteri negativi. Una serie di bersagli al cuore di un'identità mistificabile e mistificata. Come essere moderni senza rinunciare ai doni mitici dell'arretratezza (ovvero coniugare arcaismo e fantascienza), essere industriali senza smettere di essere agricoli, essere ingegnosi piuttosto che metodici, essere voluttuosi piuttosto che diligenti, inventivi più che preparati, sentimentali più che razionali, «garibaldini» più che organizzati: come aiuta a pensare il sempre possibile confronto, ancor tutto da condurre, con le osservazioni che Giulio Bollati è venuto via via facendo, sparsamente pubblicando e poi raccogliendo nel volume *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, da cui traggio un'unica citazione:

La specificità italiana, quale è stata proposta dal Risorgimento e perfezionata in seguito, è proprio in questo sdoppiamento, che consente di essere eventualmente moderni senza rinunciare ai doni mitici dell'arretratezza, alla saggezza e nobiltà che vi sarebbero racchiuse; che non esclude l'avvento dell'industria, ma senza perdere i benefici d'un sistema di valori "umani" legati all'economia agricola; che ci fa tanto più intelligenti del nuovo, quanto più restiamo legati al vecchio, ecc. I sottoprodotti destinati all'uso popolare saranno: che l'ingegno naturale trionfa sul metodo, l'inventiva sulla preparazione, il cuore, l'impeto, il "garibaldinismo" sull'organizzazione. L'approdo finale può anche essere l'illusione di essere per eccellenza la cultura mediatrice di tutte le altre, nel tempo e nello spazio, il ponte tra Oriente e Occidente, tra arcaicità e fantascienza¹⁹.

¹⁹ G. Bollati, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come inven-*



Le riflessioni di Giulio Bollati, cui *L'Italiano* è dedicato, offrono le chiavi di lettura del libro intero, sono le stesse su cui si regge l'impianto di quasi tutti i romanzi di Vassalli, qui condensati per approdare – ben oltre le considerazioni cui arriva cronologicamente Bollati – alla figura (o alla maschera) dell'«Arcitaliano» (o «Signor B.») che diventa lo specchio delle nostre viziose virtù e che è così presente nella nostra conversazione. «L'Arcitaliano» (o «Signor B.») come «nostra esagerazione», nostra effigie, nostra figura. «L'Arcitaliano» e «Il signor B.» perfettamente identificabili e intercambiabili nel dialogo (tra lo scrittore e un amico dello scrittore) che – prima dell'epilogo – chiude i racconti del libro di Vassalli: l'eponimo «Signor B.», insomma, che diventa non tanto il mostro atipico, l'orrenda belva, l'idra velenosa di tante campagne moralistiche o presuntivamente moralizzatrici, ma piuttosto un *alter ego*, un «semblable», una proiezione che ci rappresenta:

L'Arcitaliano, in fondo, è un italiano come tanti altri: un italiano che le circostanze della vita hanno reso immenso ed esagerato. Canta, suona, è allegro, è simpatico, è adattabile, è ingegnoso; ha un'intelligenza di tipo creativo; ha una zia suora; è egoista ma è anche generoso; è socievole senza essere sociale; è narcisista; è opportunisto e vendicativo; fa le corna; è populista e fondamentalmente anarchico. Una cosa è certa: finché c'è lui, non corriamo il rischio di annoiarci. Anche se in tante cose è ripetitivo fino alla nausea; poi però racconta le barzellette, è chiassoso, è invadente, è curioso, è premuroso e persino assillante. È furbo, ma la sua è una furbizia di un genere particolare, che finisce spesso per ritorcersi contro di lui. È la furbizia degli italiani²⁰.

zione, Einaudi, Torino 1996, pp. 114-15.

²⁰ S. Vassalli, *L'Italiano*, Einaudi, Torino 2007, p. 136. Nell'opera di Sebastiano Vassalli ritrovo quello che Franco Cordero chiama «il filo d'una continuità cromosomica» o anche – e più – la «costante genetica», scrivendo: «Circolano cattivi geni. Non che definiscano "l'italiano", emergono qua e là, abbastanza frequenti: egomane, familista, scaltro, facinoroso, pieghevole (non resiste), cortigiano senza scrupoli, in cerca d'un





6. Mi è sempre parso che a caratterizzare – dopo un tempo di mezzo – un vero e proprio secondo tempo della narrativa di Vassalli, non sia tanto *La notte della cometa*, che già contrassegna una tappa decisiva, ma piuttosto *L'oro del mondo*, che contiene i fondamentali dell'opera successiva. In un gioco molto sottile di rifrazioni, un io narrante che porta il nome del suo autore racconta la difficile impresa di una crescita che lo ha segnato per la vita.

A valere, qui, è il registro della parodia, che smaschera i rituali dell'apparenza, svelandone di volta in volta – in un gioco continuo del rovescio – l'indecenza, la mistificazione, l'infinita rappresentazione. Nella *variatio* dei registri comici piuttosto che umoristici (voglio dire la prevalenza della dimensione polemica e risentita piuttosto che degli adombramenti interiori), c'è il rovescio dei ruoli: la paternità fanfarona, la maternità puntigliosa e suicida. Nella forma di un vero e proprio “metaromanzo”, c'è il rovescio del libro che nasce nell'indifferenza della casa editrice in fallimento.

E poi c'è il rovescio di un'Italia che falsifica la propria storia e la propria identità, fatta di immagini consolatorie e di ufficialità confezionate; c'è il rovescio di un mondo che tramonta (il telefono, la televisione, la favolosa «pentola a pressione») sotto i colpi «miracolosi» della «seconda modernizzazione» (chiusa da una sorta di scenica parata dei protagonisti «antiqui»); c'è il rovescio di una memoria che trasforma la «casa rossa», sacrario dell'ecidio di Cefalonia, in un «cacatoio»²¹; c'è il rovescio di un eroismo costruito su misura; c'è la condizione del figlio perseguitato che viene regolarmente scambiato per persecutore; c'è il dialogo

padrone, ateo-devoto, anarcoide, canterino, lacrimoso, declamatore gesticolante; ammira i malviventi *en place*; non prende niente sul serio, anzi detesta la serietà [...]: conservatori sovversivi e massimalisti imbelli giocano la stessa partita. Il tutto sottintende l'idea che la terra sia dominio satanico» (F. Cordero, *Il brodo delle undici*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, pp. 48-49. L'espressione sulla «continuità cromosomica» è a p. 33).

²¹ S. Vassalli, *L'oro del mondo*, Einaudi, Torino 1987, p. 42.





finale di un'antifrastica coppia regale, formata da un re al contrario che dice cose sacrosante («Gli italiani, Vittorio Emanuele lo sapeva, vogliono fasto, spettacolo, sregolatezza, teatro. Amano ciò che appare e non è»²²) e da una regina straniera che nel domestico congedo sa stanare il frammento della verità occultata:

Les italiens, maintenant, ne se contentent pas de n'être plus fascistes; ils exigent de n'avoir jamais été fascistes²³.

Del resto perfettamente consentanea a quanto l'io narrante registra fin dalle prime pagine del romanzo:

Nell'arte del dimenticare il genio italico non conosce rivali; è insuperabile, eccelso. Nessuno fu mai veramente fascista, nessuno ebbe responsabilità della guerra, nessuno, o quasi, combattè²⁴.

Va da sé che dietro tutto ciò possiamo individuare i fantasmi di un disagio familiare che nella vita di Vassalli ci fu per davvero; possiamo individuare il disagio di una casa editrice come l'Einaudi che trascorse di fatto un momento di dura transizione (fors'anche distinguerne le figure di riferimento, dall'editore di schiena ritta al querulo e servile direttore editoriale); possiamo cogliere qua e là le costanti di un coinvolgimento personale. Ma poi tutto ciò si trasfigura in una narrazione che di "autobiografico" non ha se non qualche brandello di materia robustamente romanzata, ossia tradotta in quella speciale «menzogna» letteraria in cui – Manganelli *docet* – consiste l'unica possibile e umana verità.

Se mai, vi si possono contare le molte occasioni che torneranno nell'opera di Vassalli come spunti ulteriori di riflessione narrativa: dal *Qohèlet* (che diventerà il personaggio di *Amore lontano*) al commissario di pubblica sicurezza Pòlito (che diventerà un personaggio del libro di racconti *L'Italiano*) alla polemica costan-

²² Ivi, p. 171.

²³ Ivi, p. 172.

²⁴ Ivi, p. 7.





te (già presente in *La notte della cometa*, ma destinata a entrare in altre pagine) sulle comunità dei convegni e delle tavole rotonde, sui «poeti organizzati», sui «poeti del Comune», sui «confratelli della recensione», sui «professori rampanti», sui «romanzieri del nulla», sui cerimoniali della cultura di parata e soprattutto sui miti dell'«impegno» (destinati a tornare con altri in *Archeologia del presente*), fino ai toponimi siglati su cui spicca la N. della città di *Cuore di pietra*.

Da un lato la tragicommedia sontuosa e stracciona di un padre che finge la sordità più ottusa, che si esibisce di continuo, che sputa sentenze ovvie e ridicole, che «tira calci all'indietro, come i cani»²⁵ in un'assurda recita degli equivoci destinata più volte a ripetersi. Dall'altro, a fronte dell'oscena distorsione paterna, la figura dello zio Alvaro, in cui Vassalli condensa il succo di una reale lezione di vita.

Quanto all'«infame autore dei miei giorni», do qui – per tutte – una pagina centrale:

Dissi: «Papà, per favore». «Non diamo spettacolo». (Figuriamoci. Lui ci godeva, a far spettacolo!).

Gesticolava, si sbracciava. Si scompigliava i capelli. Sembrava il Re Lear della tragedia scespiriana nella scena dei fulmini e della tempesta. Gridò che io ero la disgrazia della sua vita, la causa prima e assoluta di tutti i mali che l'avevano colpito e li elencò: per causa mia lui non digeriva, non dormiva e viveva in camere d'affitto nella più nera miseria essendo costretto (fece il gesto) a cavarsi il pane di bocca per mantenermi agli studi. (La gente usciva dai negozi, apriva le finestre, applaudiva). Si diede pugni sul capo, schiaffi in viso, si disse anzi si gridò: «Imbecille! Stupido!». Urlò che tutto quello che gli capitava gli stava bene, che era giusto, e che lui così avrebbe imparato a sacrificarsi per un giovane delinquente come me. Che era giusto che il predetto delinquente (io) lo ripagasse a calci in culo. (Sporse con grazia le natiche, ci battè il palmo della mano. La gente rise. Io avrei voluto sprofondare di un centinaio di metri sottoterra ma

²⁵ Ivi, p. 38.





non potevo far niente e stavo lì: stralunavo, sudavo, soffocavo). A questo punto l'infame si raddrizzò, proclamò: che rinunciava a redimermi. Che si lavava le mani, definitivamente, d'un figlio già predestinato a diventare un assassino, un terrorista, uno stupratore di bambine, un mostro. «Nella famiglia di sua madre, – urlò, – ci sono briganti d'ogni genere!». (Si versò l'acqua, davvero: da una brocca immaginaria a un immaginario bacile e si lavò le mani come Pilato, le sciacquò, se le asciugò col fazzoletto di seta che poi con cura ripiegò per rimetterselo nel taschino della giacca. La gente intorno a noi ormai era diventata folla e commentava, fischiava, sghignazzava senza più ritegno)²⁶.

La gente applaude, la gente ride, la gente fischia e sghignazza in un *climax* di rara e truce complicità. La gente si diverte ai ludi giocosi, alla tragedia che si rovescia (e degrada) in pantomima, in farsa, in un'interpretazione buffona e beffarda della verità più nascosta: come tutta la vita del padre sta lì a testimoniare, dalla prima all'ultima comparsa, all'ultimo colpo del suo parassitismo indecente. Un padre colpevole che replica le comiche della magnanimità e del perdono, arrivando a interpretare – ed è l'acme di una mirifica *performance* – il rovescio estremo, vestendo la maschera grottesca della fede eroica e della conversione più spettacolare (meno espansiva ma non meno grottesca è la teatralità del «Befano di Vascello», sia quando recita la scena della sua stenta *defecatio*, sia quando interpreta la segreta pretesa di un quanto mai astratto giuramento di vendetta).

Quanto allo zio Alvaro – morti i nonni – è lui il vero padre, il mentore di un mondo che conduce all'amara coscienza di ciò che è, alla cognizione di come stanno le cose. È lui – nei suoi lunghi silenzi e nei suoi racconti infrequenti – a svelare il segreto di una conoscenza che scarnisce le apparenze, restituendole con luce

²⁶ Ivi, pp. 46-47. Sulla dimensione e sulla tradizione del «teatro» nella narrativa, di cui Vassalli è un chiaro fruitore, si tenga presente almeno il paragrafo intitolato *Il mondo-commedia* nel saggio *Il tema del doppio parodico* di Gianni Celati, in Id., *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 2001 (terza edizione riveduta), pp. 131-35.





radente alla disillusa consistenza del vero. Lo zio Alvaro è uscito per caso dal mattatoio di Cefalonia, ma nessuno – un po' come racconta Primo Levi in *Se questo è un uomo*, convocando il «vecchio marinaio» di Coleridge – vuole stare a sentire le sue storie malaugurate, che lui con grande mitezza confida al nipote in scabre ma fondamentali lezioni di vita.

Prima fra tutte la lezione adulta della storia, legata alla traumatica esperienza vissuta a Cefalonia:

«Tutti quei morti, – disse [...] ancora lo zio Alvaro, – sono morti per niente, e il resto è merda: la guerra, il seguito, tutto». Rimase a lungo in silenzio. «Se ti dicessi, – riprese, – che tra i sopravvissuti c'è stato anche chi ci ha fatto la carriera, tu forse non ci crederesti. Invece il carrierista c'è stato. Così come ci sono stati quelli che all'indomani della strage si sono offerti di passare coi tedeschi, senza che nessuno ce li costringesse, bada bene! Di loro scelta. Volontariamente. Quasi mille italiani, a Cefalonia, sono poi diventati collaborazionisti, subito dopo il massacro; hanno aiutato gli assassini a liberarsi dei cadaveri, a rimettere in sesto le difese costiere, a falsare le carte dell'eccidio e, infine, il tocco d'artista: quando i tedeschi si sono ritirati, loro si sono finti partigiani e sono rientrati in Italia con gli onori delle armi... Non mi vuoi credere? Ti dà nausea? E allora, se sei debole di stomaco, devi lasciar perdere quel tuo romanzo. La storia è merda, Sebastiano. Secolo dopo secolo, tonnellata sopra tonnellata. Un immenso letamaio e basta»²⁷.

Stando con lo zio Alvaro, il ragazzo «Sebastiano» conosce il mondo dei cercatori d'oro (quelli veri), conosce l'universo del fiume, apprende «i nomi degli alberi: i gelsi, i pioppi, le robinie»²⁸, conosce il piccolo mondo dell'«Osteria del Genio con Locanda», i personaggi che la abitano e che ci transitano: i proprietari Rosa e Francesco, la figlia Fernanda (un luccichio «nel cuore della

²⁷ Ivi, p. 150.

²⁸ Ivi, p. 9.





tenebra»²⁹), il suo fidanzato Angelo dei Gorgonzoli, l'eccezionale e surreale figura dell'uomo «sulla sedia a rotelle», che maledice, morde e smania per essere «svuotato». E poi, ancora, i barcaioni, le guardie, i bracconieri, gli ambulanti, il sordomuto Scodella, il fantasista Trevisini, il goffo Nani tentato di morire, un intero «popolo del fiume», la piccola epopea di un mondo arcaico, che la «seconda modernizzazione» scardina e scancela.

Nel Sebastiano che dice io (almeno quanto nel suo Sebastiano autore) non c'è nessun residuo d'illusione o nostalgia. Il comune sentimento del tempo si fissa in uno sguardo di totale disinganno, che una lunga parentesi chiude nei termini di una ben solida cognizione d'addio:

(A quarantacinque anni, quanti attualmente ne abbiamo Fernanda ed io, nemmeno occorrono specchi per misurare le devastazioni del tempo. I capelli rimangono dentro al pettine, la vescica comincia a gocciolare, la memoria diventa intermittente. Attorno a noi e tra di noi è cresciuta una generazione di mostri: un intero serpaio di parenti, di conoscenti, di amici veri o presunti, di nemici certi. Noi stessi, mostri tra i mostri. In un groviglio di invidie, di ricatti, di imbrogli, di miserie, di infamie. Con quel tanto di lucidità che ci rimane guardiamo il tempo che ci strangola, avvolgendoci tra le sue spire, che lentamente ci inghiotte: adesso ancora ci siamo e poi, quando non ci saremo più, nessuno al mondo se ne rammaricherà, non resteranno spazi vuoti a segnalare un'assenza, la nostra assenza. Soltanto, un'altra mela marcita si sarà staccata dall'albero della vita e sarà andata a far strame perché l'albero possa rinnovarsi, continuamente, nel tempo. Addio Fernanda, addio Sebastiano, addio Alvaro)³⁰.

7. Qualche fragile tregua solo il paesaggio arriva a concederla, come ancora nei passi di Sebastiano e dello zio Alvaro:

²⁹ Ivi, p. 57.

³⁰ *Ibid.*



Uscimmo dalla trattoria del «Cannon d’Oro»: andammo a passeggiare sui baluardi di N. e le Alpi lontane stavano là, scintillavano cariche di neve nel sole tiepido della primavera³¹.

E altre citazioni – ancor più probanti – si potrebbero addurre. Ma non varrebbero che a documentare l’importanza del paesaggio nel mondo narrativo di Vassalli. Per lo più (anche se non esclusivamente) il paesaggio offerto dalla «pianura» che da Novara a Vercelli ruota tutt’intorno. La stessa pianura che sta intorno alle case di cui lo scrittore parla nella nostra conversazione. Quella che compare nei romanzi più importanti: il paesaggio del Ticino (*L’oro del mondo*), il paesaggio di Zardino (*La chimera*), il paesaggio di N. (*Cuore di pietra*), che affaccia sull’orizzonte – come quello appena citato – delle montagne lontane come su un palcoscenico millenario perduto nella notte dei tempi. Ma anche il paesaggio del Monferrato (*Stella avvelenata*). O il paesaggio dell’ultimo romanzo, *Le due chiese*, che guarda a una Valsesia ben identificabile, ma mai espressamente nominata, in base al principio secondo il quale «lo spazio in cui si svolgono le storie non è lo stesso della nostra vita quotidiana, e [...] a volerlo cercare sugli atlanti, qualcosa, se non proprio tutto, finisce sempre per perdersi»³².

Tra le tante, sono specialmente memorabili le pagine dei due diversi viaggi (di Antonia e del Bescapè) ne *La chimera*. Tra le più esplicite, quelle del sodalizio tra il professor Annovazzi e lo «Scrittore» – giustappunto – in *Cuore di pietra*, dove il paesaggio di acque e stagioni appare in tutta l’intensità di un fascino che fa pensare allo «Scrittore» come a un possibile *alter ego* dell’autore. Lo «Scrittore» parla di sé come di un amante di quella pianura (molti i riferimenti ai personaggi del romanzo *L’oro del mondo*), che finisce per ricordare – sia pur vagamente – il Carlino al Bastione d’Attila nelle *Confessioni di un italiano*:

³¹ Ivi, p. 40. Per il paesaggio, da tenere presente anche S. Vassalli, *Terra d’acque. Novara, la pianura, il riso*, Interlinea, Novara 2005.

³² S. Vassalli, *Le due chiese*, cit., pp. 4-5.



Lo Scrittore era un vagabondo dell'immensa pianura, che ne raccontava le storie sui giornali e nei libri: storie di uomini ma anche di animali, anche di alberi, di luoghi, di presenze e di corrispondenze... In una primavera ormai lontana, lo Scrittore aveva convinto il professor Annovazzi a seguirlo in una di quelle gite in bicicletta che gli davano spunto per i suoi strabilianti racconti, lungo un fiume che discende dalle grandi montagne e che noi chiameremo il fiume Azzurro, perché le sue acque sono sempre limpide. Gli aveva promesso che gli avrebbe fatto conoscere la gente del fiume: i barcaioi, i cercatori di pietre bianche e i cercatori d'oro, i cacciatori di talpe e quelli di volpi... Il professore lo aveva seguito, all'inizio senza troppo entusiasmo e poi, a mano a mano che si allontanavano dalla città, con l'esatta sensazione di avere ritrovato qualcosa che già gli era appartenuta prima della nascita: il piacere di sentir pulsare la propria vita dentro una vita più grande, e di essere una parte piccolissima di un insieme, di cui non conosceva i confini³³.

Il paesaggio, qui, viene ad assumere la stessa funzione assunta dal paesaggio stellare in un passo del *Marco e Mattio* e di un altro ancora de *La notte della cometa* (quello che inizia: «M'alzo per chiudere la finestra e m'incanto a guardare le stelle»³⁴).

Così facendo, Vassalli attribuisce all'immersione prenatale nei luoghi della pianura il compito di allontanare dalla banalità di chi vive «tutt'intero nel suo presente e lì finisce»³⁵, e di immettere invece nella differenza e nella gioia di chi vive, almeno per un attimo, «fuori del tempo e dei suoi traffici»³⁶. Proprio questo è il senso primo e ultimo. Il paesaggio – l'«*espace heureux*» di cui parla Gaston Bachelard³⁷ – che diventa non tanto una quinta di scena,

³³ Id., *Cuore di pietra*, Einaudi, Torino 1996, pp. 222-23.

³⁴ Id., *La notte della cometa*, che cito dall'edizione Einaudi Tascabili, Torino 1990, p. 234.

³⁵ Ivi, p. 235.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Lo «spazio felice», in G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, trad. di E. Catalano, Dedalo, Bari 1984, p. 5.





uno scelto *décor*, ma un vero e proprio attore tra gli attori, personaggio tra i personaggi, capace di sprigionare tutta la sua più segreta energia d'interiorità. E persino di annunciare – non senza sorpresa – uno sfarfallio di speranza, secondo quanto recita il finale del romanzo *Le due chiese*:

Il Macigno Bianco è sempre al suo posto, lassù in cima alla pianura e al centro di tutte le valli: con il suo paradiso perduto al di là dalla montagna e con il suo inferno sotto i ghiacciai, che nella stagione estiva emettono gemiti, scricchiolii e rumore di denti che stridono. E il vento che passa tra le sue foreste e le sue rocce, le acque che si fanno strada attraverso le sue valli ripetono all'infinito una frase, sempre uguale nel tempo e sempre diversa. Una speranza:

«Domani, l'Internazionale sarà il genere umano»³⁸.

Un finale che – conciliando il destino della letteratura, il destino del paesaggio e il destino dell'uomo – riesce per bocca del personaggio più positivo dell'ultimo romanzo, *Le due chiese*, a estrarre un principio di identità, a condensare un nucleo di comunione naturale. Proprio nel momento in cui Ansimino – l'uomo positivo e propositivo, che ha l'intelligenza «nelle mani» – si mette in viaggio per raccogliere intorno a un tavolo conviviale tutti coloro che dovranno andare in guerra, pensa secondo i principi spontanei di una mite religiosità:

Una parte di me resterà in questo paesaggio, comunque vadano le cose. Dentro a quel frammento di roccia, in quel fiore, in quel cespuglio di rododendro ci sono anch'io³⁹.

Ma – ciò che conta ancora di più – è l'io narrante a commentare con didascalica e ad un tempo poetica espansione:

³⁸ S. Vassalli, *Le due chiese*, cit., pp. 310-11.

³⁹ Ivi, p. 67.





Si incanta a guardare un volo di farfalle. Pensa che anche le farfalle fanno parte del paesaggio alpino, e che anzi ne costituiscono una componente essenziale. Ce ne sono di grandi e di piccolissime; ce ne sono ovunque. Nelle valli intorno al Macigno Bianco c'è una farfalla bianca semitrasparente, la Parnassio Apollo, con grandi macchie nere e rosse; ci sono le farfalle arancione, le Arginnidi; c'è la Cleopatra, gialla con un punto rosso sulle ali; ci sono, e sono le più eleganti di tutte, le Vanesse: la Io, la Atalanta, la Vanessa del Cardo. C'è una farfallina color del cielo: una Licena, che gli abitanti di queste valli chiamano «farfalla della merda» perché è attratta irresistibilmente dallo sterco delle vacche. Se ne vedono anche trenta o quaranta su una sola cacca, e con la loro leggerezza e la loro eleganza riescono a rendere spirituale ciò che di spirituale, in sé, non ha proprio niente⁴⁰.

8. E siamo così giunti al termine del nostro percorso di lettura. Né credo possa esistere miglior conclusione di quella del dialogo intitolato *Il signor B.*, raccolto nel libro *L'Italiano*. A partire da precise premesse sul «Paese Legale» e sul «Paese Sommerso», di cui Vassalli parla diffusamente anche nella nostra conversazione, lo «scrittore» (in sigla: S) arriva a dibattere della figura di Bettino Craxi, per dirne quanto segue:

Craxi voleva rimettere in moto l'Italia dopo cinquecento anni. Era un illuso; ma, almeno per qualche momento, sembrò che potesse farcela. Nella politica di tutti i giorni: quella della banalità elettorale e dei partiti, giocava con la maglia del partito Socialista italiano, in realtà era un nazionalista. Metà lombardo e metà siciliano, si era scelto come simbolo e come modello ideale un personaggio del nostro passato: Giuseppe Garibaldi. La grande politica ha bisogno di simboli, e lui incominciò a circondarsi di ritratti dell'eroe e di oggetti che erano appartenuti all'eroe, o che avevano fatto parte della sua leggenda. Garibaldi aveva unito l'Italia, Nord e Sud, ma non era riuscito a mettere insieme il

⁴⁰ *Ibid.*





Paese Legale con quello Sommerso; e, a dire il vero, non ci aveva nemmeno provato. Bisognava finire ciò che era stato incominciato da Garibaldi. Bisognava innanzitutto che i nostri soldi: quelli del Paese Legale ma anche quelli del Paese Sommerso, anziché andare all'estero restassero in Italia, per creare lavoro e benessere. Bisognava che quei soldi venissero investiti in attività produttive, invece di finire nel colabrodo della finanza internazionale. Questa prima parte dell'impresa, a ben vedere, non era nemmeno troppo difficile. Fu così che Craxi creò l'Arcitaliano⁴¹.

Ma alla domanda che l'interlocutore «amico dello scrittore» (in sigla: AS) pone a S («Puoi dimostrarlo?»), S risponde:

Non ci penso nemmeno. Non è mio compito. Io mi occupo di storie e di personaggi e non ho bisogno di dimostrare un bel nulla, perché le storie, se sono vere, si dimostrano da sole⁴².

È la risposta di sempre. La risposta che da sempre Vassalli dà a se stesso e al senso del suo lavoro. Scrivere le storie e metterne in scena i personaggi è la migliore risposta che un narratore possa dare del suo narrare. L'unica – a ben vedere – che ci si possa attendere da lui. L'unica che la nostra conversazione registri, fin dal bellissimo titolo: *Un nulla pieno di storie*. Nell'ossimoro che lo fissa, una grande garanzia di onestà, l'unico portato di una vocazione pienamente corrisposta.

⁴¹ Id., *L'Italiano*, cit., p. 132.

⁴² *Ibid.*





***Cuore di pietra* di Sebastiano Vassalli tra gli uomini e gli dei**

1. Nella narrativa di Sebastiano Vassalli si distingue un filone specialmente dedicato alla riflessione sulla storia e sul carattere dell'Italia e degli italiani, che impegna lo scrittore fin dai tempi di *Sangue e suolo* (1985). In questa direzione il romanzo più sistematico è senza dubbio *Cuore di pietra* (1996) che ripercorre con ritmo sempre più accelerato gli anni dall'Unità fino all'oggi.

La partenza del romanzo è relativamente lenta (pochi i fatti, pochi i personaggi); ma poi aumenta via via, per chiudere con moto sempre più frettoloso fino a sbrigare gli ultimi eventi – anche dolorosi – come una merce in liquidazione. A ben vedere, però, la velocità impressa al racconto non è che la soluzione narrativa di un carattere fondamentale della modernità, che già Vassalli coglie in *Marco e Mattio* (1992), nel passaggio delle truppe napoleoniche, e che qui porta alle conseguenze estreme: la velocità, appunto, dei mutamenti che fanno ingorgo e che nessuna esperienza ha più tempo per assimilare.

Basterebbe questa considerazione a suggerire una lettura non ingenua di un romanzo come *Cuore di pietra* che, dietro l'apparente semplicità di sviluppo, rivela invece una stratificata complessità di piani (e dunque di lettura). Ad un primo livello agisce la storia dell'Italia diventata Stato di diritto ma non di fatto e, intrecciata ad essa, opera l'idea controversa di una nazione che non ha identità. Un ruvido dibattito sulla cancrena del “volersi bene”, sulle parole preparate, sulle mode, sui conformismi, sui nodi di una convivenza, com'è stato detto, «in perenne debito di statualità»¹, cioè priva della coscienza diffusa di essere uno Stato come

¹ A. Schiavone, *Italiani senza Italia*, Einaudi, Torino 1998, p. 82.





quello, ad esempio, a cui Vassalli pensa nell'altrove del suo viaggio alto-atesino:

Cammino in mezzo a ragazzi che parlano una lingua italiana priva di inflessioni regionali; che si chiamano Facchin, Esposito, Piras o Parodi e penso che quassù tra queste montagne, in questa terra di frontiera è nato forse quell'italiano unitario di cui favoleggiava il conte di Cavour e che altrove, purtroppo, non esiste. Un italiano adulto, che non ripone la sua identità nazionale nei sogni dell'Impero o nella Nazionale di calcio².

Ma in *Cuore di pietra* agiscono anche altri livelli, a loro volta intrecciati a quello di superficie. C'è il livello della meditazione "negativa" sulla storia come tale: sul suo statuto arbitrario, sulla sua mancanza di senso e di direzione, sulla sua impossibilità di comprensione e di conciliazione dialettica, sulla sua ingiustizia, sulla sua presunzione di totalità. E c'è il livello della vita come teatro: come uno spettacolo tragicomico di cui gli uomini sono protagonisti fragili e inconsapevoli, in balia del capriccio e dello sghignazzo degli dei (ma gli dei, a loro volta, non sono che la versione più animata del "nulla" entro cui si incardinano sia *La chimera* [1990] sia *Marco e Mattio*: semplici quinte di una commedia di folli). Vero è che *Cuore di pietra* viene a completare come una trilogia – rispetto al Cinque-Seicento de *La chimera* e al Sei-Settecento di *Marco e Mattio* – l'intero tragitto della modernità italiana, che ha alle sue spalle il Leopardi più feroce.

Ma la presenza degli dei sghignazzanti sulle teste degli uomini – a dimostrazione che i vari livelli non vanno letti uno di seguito all'altro ma nella loro circolarità – si può forse anche spiegare come un richiamo alla polemica di Nietzsche (il filosofo tedesco che fu assai presente a Campana) nei confronti dello storicismo moderno inteso come «teologia camuffata»: e cioè, liquidata ogni divina provvidenza, come un modo di procurarsene una versione più povera e mondana ma sempre fortemente consolatoria.

² S. Vassalli, *Sangue e suolo*, Einaudi, Torino 1985, p. 90.





Gli dei di Vassalli stanno in definitiva ad escludere che nessuna consolazione possa mai venire dalla storia, e che non c'è necessità razionale nella vita degli uomini, non c'è nessuna giustificazione, religiosa o laica che sia, che ne possa consacrare o quanto meno legittimare le azioni e i sentimenti.

Ciò è già detto con amara ironia – e a testimonianza di una lunga riflessione – nel terzo capitolo di *Sangue e suolo*, intitolato «L'antiveggenza di Esopo»:

In fondo [...] aveva già previsto tutto il vecchio Esopo, duemilacinquecento anni fa. È sempre la solita storia del lupo che essendo forte è anche giusto e della pecora che essendo debole è anche prepotente e iniqua. È sempre la solita commedia³.

2. Come già è accaduto per *La chimera* e per *Marco e Mattio*, anche *Cuore di pietra* si incardina tra una premessa e un congedo, tra un prologo e un epilogo. Nel caso della *Chimera*, premessa e congedo vanno all'insegna di un titolo simmetrico e identico che è *Il nulla*. Nel caso di *Cuore di pietra*, il titolo è *Gli Dei*. Gli dei diventano gli spettatori di un teatro naturale dove gli uomini interpretano il ruolo di se stessi in un dramma esilarante e insensato (tragedia e farsa insieme), che il tempo – autore e artista tanto inarrivabile quanto indifferente – incessantemente scrive. Sono loro i puri spettatori, ilari o beffardi, di una scena che tocca agli uomini interpretare secondo una regia altrui.

E che gli dei siano proprio quelli di Omero (e proprio quelli dell'*Iliade*, della guerra di Troia) non deve stupire. Non soltanto perché ad essi è legato tutto il più antico immaginario della mitologia e della poesia d'Occidente, ma anche perché ad essi appartiene tutto un universo di sentimenti e di passioni che affondano le loro radici nelle prime letture scolastiche. L'ortografia non deve stupire, perché il maiuscolo sta ad indicare – contro le regole abi-

³ Ivi, pp. 171-72.





tuali che nel nostro sistema concettuale e ortografico pretenderebbero il minuscolo – un fatto non secondario: non tanto un'indicazione di reverenza e di rispetto, che il testo non legittima affatto, ma piuttosto il riconoscimento di una distanza cosmica, siderale, che ne sancisce il carattere di esseri inarrivabili e alieni.

Può venire se mai in aiuto – confermando la consistenza di una memoria congeniale – una suggestione intertestuale che attinge alla lettura del *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa: sia quando a villa Salina le divinità dell'Olimpo affrescate sul soffitto si risvegliano dopo il rosario quotidiano per riprendere «la signoria della villa»⁴ (mentre sulle pareti dipinte le scimmiette ricominciano a loro volta «a far sberleffi» ai pappagalli), sia quando dal soffitto di palazzo Ponteleone vengono sorprese a guardare in giù «sorridenti e inesorabili come il cielo d'estate»⁵.

Sono «gli Dei» a far sì che il clima produca sulla scena gli effetti comici o grotteschi adatti agli spettacoli che vi si svolgono («[...] i geloni, la nebbia, le zanzare, i calori, i raffreddori...» [p. 78]⁶); sono loro che si divertono a buttare all'aria «la famiglia, la carriera politica», la stessa «rispettabilità» del maturo avvocato Costanzo [p. 136], innamorato cotto di una giovane cantante; oppure a combinare il matrimonio della cugina Maria Maddalena Pignatelli con il deputato progressista Antonio Annovazzi [p. 137]; o a far arrivare da Agrigento la nipote Laura Muscarà [p. 138] con conseguenze imbarazzanti. E così via, di personaggio in personaggio, di generazione in generazione, perché sempre

gli Dei che stanno sopra le nostre teste vogliono che lo spettacolo continui, in ogni caso e qualunque cosa ci accada! [p. 257].

⁴ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli (Universale Economica), Milano 1963, p. 10.

⁵ Ivi, p. 151.

⁶ S. Vassalli, *Cuore di pietra*, Einaudi, Torino 1996: tutte le citazioni con l'indicazione di pagina in parentesi quadre s'intendono riferite a questa prima edizione.





Anche – e soprattutto – quando ciò che accade illumina esemplarmente le tenebre negli squarci pirotecnici di un bombardamento distruttivo a cui corrisponde, in alto, il tifo più indemoniato:

La pianura, vista in quelle notti, era un golfo di ombre su cui planavano le luci dorate dei bengala ed era anche un palcoscenico di teatro, immenso e apparentemente vuoto, per gli Dei che stavano appollaiati lassù da qualche parte nel buio, e ridevano e applaudivano i nostri nemici [p. 232].

Sono sempre loro, infine, ad accendere tutte le illusioni umane per poterle spegnere in un continuo sberleffo, come accade – per citarne un solo ma fondamentale richiamo – nel sogno ostinato degli uomini che pretendono di cambiare il mondo «facendolo diventare più giusto»:

Questo sogno, che rimbalza da un'epoca all'altra e produce benessere e disgrazie, progresso e infelicità, è una delle cose che più fanno ridere gli Dei sopra le nostre teste. È un'illusione sempre uguale e sempre diversa, una commedia che si replica dalla notte dei tempi e che tornerà a replicarsi chissà quante altre volte ancora, finché nella pianura ci saranno degli uomini... [p. 271].

3. Il riso degli dei che aleggia sulle vicende degli uomini introduce subito il motivo dell'ironia che domina il mondo, escludendo fin da principio che si possa interpretare *Cuore di pietra* come una fuga nell'assoluto. Non ci sono né Provvidenza né Ragione a governare le azioni degli uomini: né fiducia religiosa nel disegno di un Dio che scriva i suoi percorsi di salvezza, né fiducia laica nei disegni di un intelletto che illumini e che dia orientamento alle scelte. La vita umana è «sogno» e «illusione», due parole che nel mondo di Vassalli compaiono spesso con valore sintomatico. Le azioni umane non progrediscono veramente mai, né tanto meno possono mutare radicalmente per una qualche rivoluzione («progresso» e «rivoluzione» sono altre due parole specifiche a carattere di costante ironica), intrise come sono di contraddizioni, di assurdo, di follia. Anche la parola «destino» non è mai





– diversamente da come accade in chi sia disposto a riconoscere alla vita dell'uomo la solennità di un frammento d'assoluto – se non un sinonimo di caso e di capriccio.

In altre parole in *Cuore di pietra* accade l'esatto contrario di quanto accade, ad esempio, in un altro romanzo storico contemporaneo come *Le strade di polvere* di Rosetta Loy. Mentre nella Loy la sfida è quella di arrestare e di eternare l'istante prima che la sua «grande notte» ne disperda irrimediabilmente le tracce, ossia di tentare di eludere il flusso inarrestabile del tempo, racchiudendo nell'istante (in istantanea) il destino unico ed esclusivo di vite che mantengono la loro individualità; a prevalere in Vassalli è l'idea di un macinìo inesorabile di vite indifferenti e congeliate, di una corsa vorticoso verso la fine comune, di un precipitoso viaggio nel nulla di tutti gli umani.

I mutamenti storici non comportano, come pure sembrerebbe a tutta prima, un vero e proprio sviluppo, ma incidono appena la superficie restando – nel profondo – costantemente uguali. La storia non è né lineare né armonica, ma molto discontinua; registra strappi e ristagni, brusche accelerazioni e lente derive. Ma, guardata dall'alto, essa non è che una modalità effimera e transitoria di una danza d'illusioni, come nella riflessione dell'avvocato Alfonso Pignatelli (anch'essa ricalcata sulle riflessioni del principe Salina al ballo di palazzo Ponteleone):

Le generazioni si incalzano nel mondo [...] come si incalzano i piedi dei ballerini seguendo le note del valzer; e ogni generazione riempie il suo presente con quei sogni, che le appartengono di diritto e che lei sola è destinata a sognare [pp. 102-3].

Un movimento illusorio che continuamente richiama gli uomini alla loro esistenza definitivamente mortale, secondo l'avviso dell'epilogo:

I personaggi di questa storia che è finita, e gli altri delle infinite storie che ancora devono incominciare, le loro futili imprese, le loro tragicomiche morti non sono altro che alcune invenzioni tra le tante di quell'eterno, meraviglioso, inarrivabile artista che è il tempo [p. 286].





Contro la formidabile forza del tempo-inghiottitoio, la vita non è se non scorrimento, come sostiene la saggezza dello zio Alvaro nel romanzo *L'oro del mondo*:

Puoi darle forma? Progettarla? Costringerla a rappresentare qualcosa? Tanti credono di sì, ma sbagliano. Lasciare un segno nel tempo, dar forma al tempo... Che illusione! Se ti affacci sul lago e ti ci specchi, la tua immagine resta là finché tu resti là. Quando vai via, l'immagine sparisce. Così fa il tempo, Sebastiano! Finché vivi, esisti; poi, torni ad essere zero⁷.

4. Fermo restando che gli «Dei» beffardi abitano le nuvole, e che il tempo scrive il copione della tragicommedia che gli uomini-attori rappresentano sul palcoscenico della vita, la storia non si può certo definire – nonostante il richiamo baroccheggiante delle immagini – «una guerra illustre contro il Tempo», come invece succede nel manoscritto anonimo dei *Promessi Sposi*. Ma se in Vassalli la storia non vince il tempo, conservando la memoria dei fatti trascorsi, ciò non significa che lo scrittore si sottragga all'idea di scriverne ricorrendo alla stessa finzione manzoniana (già del resto presente ne *La chimera* in forma di alcune carte venute alla luce per caso). Una finzione che in *Cuore di pietra* prende la veste abbastanza decentrata del manoscritto dai fogli «un po' ingialliti» che il professor Alessandro Annovazzi lascia al figlio Attilio [p. 271].

Ma di veramente significativo in questo c'è soprattutto che il professor Alessandro Annovazzi è uno dei personaggi più psicologicamente sviluppati di *Cuore di pietra*, uno dei più avvertiti (con il già citato avvocato Alfonso Pignatelli) in fatto di consapevolezza storico-esistenziale. È dato a lui, infatti, riflettere sul suo passato avvertendo l'impressione

⁷ Id., *L'oro del mondo*, Einaudi, Torino 1987, p. 109.





di essere una di quelle statue dei vecchi carillons, che girano e girano e alla fine tornano sempre a fermarsi nello stesso punto [p. 222].

Appunto a lui tocca ridere di se stesso nell'atto di interpretare la figura archetipica dell'uroboro (cioè dell'emblema circolare di vita e di morte):

«Sono come il serpente che si morde la coda! Sono sempre fermo!» [p. 222].

Ma tocca poi anche al narratore, subito dopo, attenuare la perentorietà della riflessione, iniziando il capoverso successivo con un avviso non trascurabile:

Qualcosa di nuovo, però, era accaduto anche al professor Annovazzi [...] [p. 222].

In altre parole, se la storia non vince il tempo, ne registra però le azioni e ne verbalizza i movimenti di scena. Stabilito che il tempo non è che l'illusione suprema di un'impossibile eternità, la storia non ha altro compito che quello di annotare le chimere, di chiosare l'assurdo, di rammentare (e di rammendare) le apparenze sfilacciate di una condizione, quella umana, che non può conoscere riscatto. Ma entro questi limiti trova, se non proprio una legittimità di diritto, almeno una sua possibilità d'uso e di fatto. Entro questi limiti, *Cuore di pietra* può dunque presentarsi come un «romanzo degli italiani», nel senso che ripassa più di cento anni di storia (dall'Unità ad un'«epoca ormai così vicino alla nostra, da confondersi quasi con la cronaca di oggi» [p. 283]) in un'interrogazione continua su ciò che sia il processo dell'identità nazionale.

Attraverso le vicende dei suoi personaggi Vassalli narra il carattere di una nazione che manca di coscienza civica e costituzionale. Un insieme di caratteri negativi (e di denunce polemiche) che rappresentano la sintesi di un incontro-scontro, di cui v'è traccia via via nei libri scritti, da *La notte della cometa* (1984) in poi, e che sembrano fundamentalmente corrispondere, specialmente





per *Cuore di pietra*, alla meditazione condotta sui testi dell'amico Giulio Bollati e alimentata dalle molte conversazioni intrecciate con lui⁸.

5. Lo spazio entro cui si situano le vicende di *Cuore di pietra* è un "entità globale" che comprende tutto. Un universo che manca assolutamente di indicazioni toponomastiche (con l'unica eccezione di Torino, non c'è nessun nome specifico di luogo), come accade invece nelle pagine de *La chimera* e di *Marco e Mattio*. Intanto perché il mondo di *Cuore di pietra* ha valore emblematico, cioè viene a rappresentare tutti i mondi analoghi o affini, una piccola patria che evoca le tante piccole patrie sparse sul territorio nazionale: quella in cui avvengono press'a poco le stesse cose delle altre, quella in cui si muovono press'a poco gli stessi uomini e accadono gli stessi episodi. Poi perché rappresenta il palcoscenico del teatro degli dei, lo spettacolo – qui come altrove – che gli dei si divertono a frequentare, assistendo ad una recita di universale necessità, in cui solo gli accidenti possono variare. Infine perché, via via che il presente si avvicina, a prevalere sono la velocità e il rumore, l'anonimato che omologa le cose e le persone.

La città «di fronte alle montagne» non è dunque che una didascalia scenica: diventa la perifrasi che designa una geografia essenziale, quasi astratta, anche se si alterna con l'altra perifrasi più negativamente connotativa («il paese della muffa»), presa a prestito dal «Poeta» che dirige per poco la «Gazzetta» cittadina. Ma dentro la città passa una linea di divisione (tra la città bassa dei quartieri operai e la città alta delle abitazioni signorili, tra la parrocchia della basilica del Santo e quella del quartiere «dei ladri e degli assassini» [p. 112]), che è un po' a sua volta l'emblema di tutte le altre divisioni, di tutte le altre biforcazioni (almeno ap-

⁸ Su tutto questo, vedasi qui il saggio *Sebastiano Vassalli, un «nulla pieno di storie»*, pp. 73-100.





parenti) entro cui si muovono i rapporti dei personaggi in gioco: tra Raffaele e Alfonso Pignatelli, tra Costanzo e Giacomo Pignatelli, tra Ettore Pignatelli e «il Poeta», tra Allegra Perrone e suo marito Costanzo, tra Giuliano Pignatelli e Alessandro Annovazzi, tra Alessandro Annovazzi e Ercole Pignatelli, tra rivoluzione e borghesia, tra partiti contrapposti e tra gli stessi «scienziati della rivoluzione», addirittura tra due automobili diversamente colorate e così via.

Mera appendice della città, in *Cuore di pietra*, è non a caso la pianura che fa tuttavia di tanto in tanto la sua comparsa: naturalmente nel prologo, affacciata sull'orizzonte delle montagne lontane, come quinta di un palcoscenico millenario perduto nella notte degli evi; ma specialmente nelle pagine esplicite del sodalizio tra il professor Annovazzi e lo «Scrittore», dove il paesaggio di acque e stagioni appare in tutta l'intensità di un fascino narrativo che appartiene solo a certi abbandoni de *L'oro del mondo* e de *La chimera*:

Il professore lo aveva seguito, all'inizio senza troppo entusiasmo e poi, a mano a mano che si allontanavano dalla città, con l'esatta sensazione di avere ritrovato qualcosa che già gli era appartenuta prima della nascita: il piacere di sentir pulsare la propria vita dentro una vita più grande, e di essere una parte piccolissima di un insieme, di cui non conosceva i confini [p. 223].

Il paesaggio della pianura viene qui ad assumere la stessa funzione che svolgono le stelle in un altro passo già citato di *Marco e Mattio* e di un altro ancora che andrebbe citato per intero dal libro, sempre fondamentale, *La notte della cometa*; quello che inizia:

M'alzo per chiudere la finestra e m'incanto a guardare le stelle [...]⁹.

Vassalli attribuisce all'immersione prenatale nei luoghi della pianura, come accade per le stelle e per la vera poesia, la fun-

⁹ S. Vassalli, *La notte della cometa*, Einaudi, Torino 1984, p. 234.





zione di allontanare dalla banalità di chi è tutt'«intero nel suo presente e lì finisce», immettendo invece nella differenza e nella gioia di chi vive, almeno per un attimo, «fuori del tempo e dei suoi traffici»¹⁰.

6. Le stagioni e le generazioni scandiscono a diverso titolo il tempo della storia. Le une e le altre non sono che le determinazioni attraverso cui il tempo incide il suo corso. Le une e le altre ripetono nella loro unicità un rito collaudato, possono riservare sorprese singolari ma si richiamano di fatto in un continuo ritorno. Mentre però il flusso delle generazioni s'incarna nelle particolarità dei singoli personaggi perdendosi nel gremitissimo inghiottitoio del tempo e scomparendo all'improvviso, come può accadere ad un corso d'acqua che s'inabissi in percorsi carsici; le stagioni hanno invece il compito narrativamente più strategico di segnare i passaggi, di stabilire i momenti in cui la vicenda è giunta a collocarsi.

Basterebbe affidarsi, per questo, alla maggior parte degli *incipit* dei vari capitoli. A puro titolo d'esempio:

Le stagioni continuarono ad alternarsi sulla grande pianura [...] [IV, p. 32].

Un giorno d'estate, il sole non era ancora sceso tra i vapori dell'immensa pianura come faceva ogni sera [...] [V, p. 41].

Trascorsero altre stagioni [VI, p. 50].

Quando tornò nella città di fronte alle montagne dopo tanti anni di assenza, una sera d'inverno con la luna piena [...] [XI, p. 96].

E così via. Senza contare i capitoli che iniziano con altre modalità temporali (anni, settimane, giorni). Del tipo:

¹⁰ Ivi, p. 235.





Quando gli operai tolsero le grate e demolirono le impalcature, nel sole ancora caldo di una giornata di settembre, la nuova casa apparve finalmente com'era [...] [I, p. 5].

L'anno nuovo che incominciò, pochi mesi dopo la nascita della nostra protagonista, non fu un anno come quelli che l'avevano preceduto [...] [II, p. 14].

Gli anni passavano, nella città di fronte alle montagne, senza scosse [...] [IX, p. 77].

Una sera di un giorno di luglio [...] [XXII, p. 200].

Per non dire, infine, degli *incipit* più espliciti:

Il sole continuò a sorgere, come sempre, sopra al paese della muffa; il tempo continuò a trascorrere [XV, p. 134].

La luce e il buio continuarono ad alternarsi; il tempo continuò a trascorrere [XIX, p. 172].

Passato l'attimo irripetibile della Storia, con i suoi avvenimenti gloriosi per alcuni e tragici per altri, nella città di fronte alle montagne tornò la monotonia delle ore e dei giorni e delle stagioni che si ripetono da sempre, all'infinito, in quello scorrere del tempo che in realtà, se non ci fossero di mezzo le nostre microscopiche vite e le nostre impercettibili morti, più che uno scorrere sarebbe un eterno stagnare [XXIII, p. 209].

Dove è almeno da notare l'uso ironico del maiuscolo di «Storia».

Non si tratta che di una breve esemplificazione, colta in uno dei momenti più significativi della strategia narrativa, quella degli *incipit*; ma una frequenza altrettanto alta di ricorrenze si potrebbe cogliere all'interno di ogni capitolo. Non che manchino del tutto le determinazioni che aiutino a collocare i fatti entro tempi più definiti (si parla, ad esempio, di «sessantesimo anniversario dell'impresa dei Mille» [p. 115]); ma date per intero non ne compaiono mai: altro modo narrativo per parlare del tempo che sfugge alla presa degli uomini, alla loro folle pretesa di farsene un dominio.





7. *Cuore di pietra* è concepito come il romanzo di un narratore che dice «noi». Un «noi» che ha due funzioni. Per un verso, di dire il coinvolgimento nell'umana vicenda che avviene per tutti sotto gli occhi divertiti e beffardi degli «Dei» (si dice fin dal prologo di «nostre vicende», «nostre teste», «nostre passioni», «nostre lotte»). Per l'altro, di stabilire la distanza che lega il narratore alla propria consapevolezza demiurgica: ossia alla sua capacità di inventare le storie, di cui conosce la vita effimera e i personaggi di cui irride – anche lui – la vana e spesso tronfia pretesa di durare.

Viene di qui, per un verso, il tono che conferisce al racconto il particolare timbro colloquiale, quasi orale; e, per l'altro, l'ironia e l'umorismo spesso caricaturale che l'attraversano in un continuo contrappunto. Il narratore di *Cuore di pietra* sta insieme fuori e dentro il testo: è esterno alle storie e ai personaggi che narra, ma ne è coinvolto; esprime giudizi assumendosi la responsabilità della voce, ma con accorta strategia narrativa molto spesso ne oscura l'identità, ne dissimula il riconoscimento immediato. Lo spostamento continuo del punto di vista maschera la propria voce dietro le altre voci o sovrappone la sua alle voci altrui in un frequente stridore ironico, a volte parodico, a volte sarcastico e addirittura grottesco, spesso spiazzante.

Al piano dell'onniscienza e della colloquialità appartengono i tanti “segnali discorsivi” o “connettivi pragmatici”, con cui il narratore tiene all'erta la proprietà comunicativa del testo. Potrà dunque aiutare a capire un sommario elenco di casi scelti tra i numerosi «come si vedrà», «come già s'è detto», «come i lettori ricorderanno»:

Ma prima di introdurre i nostri nuovi personaggi e di parlare di loro, bisognerà dare una breve descrizione della protagonista di questa storia [...] [p. 15].

[...] di cui parleremo in un prossimo capitolo [...] [p. 29].

[...] di cui parleremo tra poco [...] [p. 81].

[...] e, visto che abbiamo incominciato a occuparci di lui, converrà spendere ancora qualche parola per questo giovanotto, che





è destinato a diventare uno dei personaggi più importanti della nostra storia [...] [p. 81].

La maestra Graneri – già abbiamo avuto modo di dirlo – era di qualche anno più anziana di Garibaldi [...] [p. 106].

La Giblon – ci eravamo dimenticati di dirlo – se ne era andata in punta di piedi [...] [p. 107].

Costanzo Pignatelli – che noi abbiamo incontrato per l'ultima volta al gran ballo per la Società Geografica Nazionale – era poi convolato a giuste nozze [...] [pp. 134-35].

[...] quel tale Poggi che abbiamo avuto modo di conoscere ai tempi del Poeta [...] [p. 138].

[Laura Muscarà] di cui finora non abbiamo avuto occasione di dire – e lo diciamo adesso – che aveva sposato a vent'anni un barone siciliano [...] [p. 138].

La signora Annovazzi Pignatelli – forse è meglio che lo diciamo subito, perché probabilmente non avremo più l'opportunità di tornare sull'argomento – in un primo tempo [...] [p. 151].

[...] Alberto Vellani: di cui non abbiamo avuto occasione di parlare fino a questo momento, e di cui non ci occuperemo granché nemmeno in futuro [p. 174].

Allo stesso piano appartengono i diretti interventi del narratore, come può aiutare a intendere qualche esempio preso a caso. A proposito dell'istituzione del «Museo civico di Storia naturale e delle Colonie d'Africa»:

Così, a volte, in Italia nascono i musei; e come poi funzionano è sotto gli occhi di tutti [p. 193].

A proposito delle disavventure anagrafiche del professor Alessandro Annovazzi reduce di guerra:

(Ci è consentita una nota a margine? Non è un caso – vien fatto di dire oggi, con il senno del poi – che proprio in Italia e





proprio in quegli anni abbia potuto manifestarsi un genio dell'assurdo come Pirandello. Le grandi opere sono prodotte dal talento, quelle grandissime dal talento e dai tempi) [p. 186].

A proposito, ancora, delle gag irresistibili dello strillone Violino (uno dei personaggi più indovinati) sulla guerra:

La guerra, come tutti sanno, è una fonte d'ispirazione di prim'ordine per ogni genere di artisti [...] [p. 230].

Per finire con una delle osservazioni che coinvolgono le ragioni stesse del narrare:

Sette giorni di febbre e due giorni d'agonia, e la signorina Orsola se ne andò da questa affollata anticamera che è il mondo dei vivi, per trasferirsi nell'unico mondo durevole e reale: quello dei personaggi di romanzo [p. 32].

Ma già gli ultimi due esempi slittano verso il piano molto più stratificato e spesso ambiguo del punto di vista. Contrappuntato dai molti incisi (del tipo «pensava», «disse», «diceva», «dicevano», «ragionavano», e così via), il punto di vista sposta di continuo le prospettive e obbliga a qualche sforzo interpretativo.

Nella pelle dei discorsi riferiti e riportati anche tra virgolette (frequentissime) si nasconde il giudizio del narratore, che solo un'attenta analisi degli scarti di tono o di parola può rivelare. Per non fare che riferimenti grossi, ad esempio, nella simpatia con cui il narratore partecipa alle avventure del «Poeta venuto dalla Lapponia», o in quella con cui aderisce al dignitoso percorso di un personaggio come il professor Alessandro Annovazzi, o viceversa nell'antipatia diffusa con cui tratteggia molte figure: che vanno dal direttore dell'ospedale psichiatrico cittadino (l'innominato «Barbablù», interprete di una storia di genere nero) al rampollo di famiglia nobile Ercole Pignatelli, l'ardito che diventa fascista configurando una ben nota parabola che sarebbe buffa se non finisse in tragedia. Senza contare le molte polemiche contro la responsabilità degli intellettuali, sempre grondanti di alibi; contro i ritardi di una scuola, sempre piena di idee retrive; contro i trasformismi politici e i progressismi, sempre rinascenti; contro il ridicolo di





un immaginario retorico, sempre imperversante; contro l'attesa, sempre operante, dei messia e degli eroi; contro i continui tentativi di rimozione della realtà, sempre negata.

Tutte posizioni a volte trasparenti, nel gioco sfalsato e anti-frastico dei toni, a volte più sottilmente rimpiazzate in una parola alterata (come «giovanaccio» [p. 204], «canzonaccia» [p. 208]); oppure nell'enfasi o nell'antonomasia di una maiuscola (come gli «Dei» [p. 3], come «Architetto» [p. 5], come «Storia» [p. 209]); nelle insidie dei nomi propri o dei soprannomi (dal melodrammatico Basilio al patetico Marzio Tramontana, ai caricaturali Tinebra o Cipresso) e persino nelle arguzie della punteggiatura: tanto in un punto esclamativo quanto nei molti e spesso sintomatici puntini di sospensione.

Esempio minimo, tra i possibili, quello del professor Alessandro Annovazzi che commenta l'operato degli «scienziati della rivoluzione»:

Gli scienziati portavano occhialini cerchiati d'oro, venivano dalle grandi città e, quando salivano sul palco in mezzo alle bandiere rosse, gridavano che il sistema capitalistico stava per crollare sotto i colpi del movimento operaio internazionale che l'avevano già messo in ginocchio; entro pochi mesi – garantivano – l'infame borghesia sarebbe scomparsa, e sarebbe iniziata una nuova epoca di pace, di progresso e di straordinario benessere, portata dai lavoratori! Gli operai sarebbero diventati i padroni del mondo: delle case, delle scuole, delle fabbriche, dei campi, delle nuvole... [p. 188].

Al di là del contesto in cui si colloca, non ci vuol molto a comprendere che la negatività del quadro – formalmente introdotto dal «gridavano» e inciso nel «garantivano» – è tutta nel finale: certo, nella graduata progressione iperbolica e nella sospesa allusività dei puntini; ma, più intensamente e maliziosamente, nello scatto ironico dell'ultima parola.

8. La vera protagonista di *Cuore di pietra* è la casa, spesso chiamata dal narratore «la nostra protagonista», «la grande casa», «la nostra casa». Le vicende degli uomini importano solo





in quanto fanno vivere quell'insieme di saloni e di stanze e di corridoi, di scale e di terrazze, che altrimenti rimarrebbe silenzioso e deserto [p. 37].

Anche se le ambizioni smodate dell'Architetto che l'ha concepita (chiuso in una sordità narcisistica che non esita a paragonarsi all'«Artefice dell'Universo» e a vaneggiare di una sua lontananza stellare dalla società degli omuncoli affaccendati «intorno ai loro stupidi formicai e alle loro impercettibili storie» destinate a finire nel «nulla») non sono che il travestimento borioso e superlativo – e dunque ancora una volta ironico e negativo – di una vana presunzione di durata.

Nemmeno la casa, infatti, può reggere all'usura del tempo. Ad essa, anzi, tocca interpretare più di ogni altro personaggio che la abita (ciò che significa: più di tutti i personaggi del romanzo, i quali esistono solo come suoi inquilini diretti o indiretti) il ruolo metaforico del tempo che sfarina ogni cosa. La folla dei personaggi che si susseguono sulla scena – comprimari e comparse – è tanto più numerosa quanto più serve ad esprimere la corsa conguagliatrice del tempo, che non fa eccezioni. E proprio la considerazione che l'«Architetto» ha degli uomini, visti come «formicuzze rosse e nere», è adatta ad esprimere anche la natura degli inquilini della casa da lui costruita, costruiti secondo il punto di vista del narratore che li racconta. Ognuno di loro è un individuo, ha una sua identità, gioca un ruolo diverso ed è diversamente importante nell'economia del romanzo. Ma nessuno trova mai davvero altra ragione di esistere che quella di correre alla sua fine, tanto che la sua scomparsa è spesso annunciata incidentalmente come un evento trascurabile.

Vero è che nonostante i tanti avvisi di decadimento, la casa invecchia e cigola, mostra acciacchi e crepe, sopporta cambiamenti e passaggi di proprietà, continuando «ad andare in rovina, giorno dopo giorno, con la dignità e la lentezza dei grandi ruderi» [p. 276]. Ma non crolla. E non crolla soprattutto perché Vassalli, contro la coerenza morale dei fatti narrati, non vuole che il suo narratore ceda narrativamente alla pigrizia del prevedibile, preferendo ancora una volta i puntini di sospensione ad un esito che suonerebbe «liberatorio e conclusivo» [p. 284] come un lieto fine.





È dunque un caso che il vero finale di *Cuore di pietra* stia fuori dai suoi stretti confini narrativi? Inesorabilmente annunciato dal riso degli «Dei» del prologo e dal «*cinis*» dell'epilogo (ossia dalla «cenere» o dalla «polvere» con cui il sipario si chiude), esso sta nel romanzo di mezzo della trilogia iniziata con *La chimera*: vale a dire in *Marco e Mattio*, in queste pagine così fraterne del capitolo finale:

Il tempo, grande cancellatore, ha lavorato a togliere le tracce di Mattio proprio come aveva lavorato a togliere quelle del suo predecessore Gesù di Nazareth; ha ricostruito Casal, da cima a fondo, con i soldi dei gelatai zoldani emigrati in Germania, ha trasformato la chiesa della Pieve in una gelateria mistica, ha trafficato sulla spoglia di Venezia fino a ridurla com'è adesso: un "luna park", per turisti in viaggio di nozze. L'unica cosa che il tempo non è riuscito a far sparire del tutto, nel caso di Mattio come in quello di Gesù di Nazareth, è una traccia che gli uomini – non tutti, fortunatamente, ma nemmeno pochi! – si lasciano dietro come le lumache si lasciano la bava, e che è il loro segno più tenace e incancellabile. Una traccia di parole, cioè di niente. Gli edifici crollano e vengono ricostruiti, le città muoiono, le montagne sprofondano: solamente la parola, di tanto in tanto, riesce a darci un'illusione d'immortalità che contrasta con tutto ciò che vediamo e conosciamo, e con la nostra stessa ragione. Come scrivere sull'acqua, o scolpire il vento...¹¹

¹¹ S. Vassalli, *Marco e Mattio*, Einaudi, Torino 1992, p. 289.





Contributi







Antonio Bobbio: il percorso di un memorialista alessandrino del secondo Ottocento

1. Non ci sarebbero molte ragioni di resuscitare un testo come quello delle *Memorie* di Antonio Bobbio se non si trattasse – per un verso – del primo anello di una catena che ci porta al nipote filosofo e – per altro verso – della testimonianza di un mondo di provincia (in questo caso alessandrina, su cui molto insiste l'introduzione di Cesare Manganelli) che attraverso queste pagine recupera un utile documento di riflessione.

La prefazione di Norberto Bobbio fa bene i conti – convocando anche il punto di vista del fratello Antonio, che del nonno paterno portò il nome – su quel filone rigoristico della famiglia, che ben s'apparenta al filone giocoso più volte evocato in ricordi e interviste. Certo è che proprio dietro la scarsa propensione ai viaggi che non fossero fatti – come si diceva un tempo e come di fatto Antonio Bobbio senior scrive – con «il cavallo di San Francesco»¹, già si lascia intravedere, pur dietro l'enorme distanza del costume, la documentabile propensione – ben testimoniata in casa Bobbio – per il luogo dell'origine, l'*umbilicus* (o, per dirla col nonno, «loghicciuolo natio» o «nativo», il «diletto loghicciuolo») in cui si raccoglie – quale che sia – la (venerabile) memoria degli avi².

¹ A. Bobbio, *Da Alessandria a Casale*, Michele Blotto, Alessandria 1878, p. 12.

² Antonio Bobbio junior, citato dal fratello Norberto: «Erano delle ostriche i nostri progenitori, immobili nell'habitat in cui erano nati»: N. Bobbio, *Prefazione* a A. Bobbio, *Memorie*, a cura di C. Manganelli, Edizioni «Il Piccolo», Alessandria 1994, p. 8 (nuova edizione In-





Il recupero delle *Memorie* del nonno Antonio è dunque, nel ricordo del nipote filosofo, un atto di rispetto e di affetto. Ma anche un atto di riflessione. E, di sicuro, un documento storico: storia, va da sé, minuta e familiare, in cui si rinserrano la radice e il cardine di un lascito morale, ma anche il principio attivo di un'attenzione diretta al coinvolgimento sociale del proprio fare.

Intanto, *Memorie* e non autobiografia. Alle prime, il più modesto compito di cogliere di un passato più o meno lontano quanto possa essersi salvato e conservato in fatto di esperienza di vita: altrettanti frammenti di un discorso amoroso con la storia del proprio tragitto visto dallo scoglio dei settant'anni (e successivi); alla seconda, una più impegnativa consapevolezza di collocazione storico-sociale, da cui Antonio Bobbio resta lontano, sempre pronto a schermirsi e a parlare di sé come di uomo venuto dal basso, certo orgoglioso di aver percorso un cammino di tutto rispetto (da maestro elementare a direttore delle scuole elementari di Alessandria), ma discosto – lui amante di vita «romita» – da mene di potere e da sete di carriera³.

Memorie scritte (non orali, sia pure con un po' di nostalgia). *Memorie* scritte per sé e per i nipoti, ma anche, almeno un po', per pagare il tributo d'affetto alle tre donne della sua vita (la madre e la prima moglie, cui la seconda moglie viene a congiungersi in ideale terzetto). *Memorie* scritte per non essere pubblicate⁴, ma in ogni caso offerte come contributo all'ammaestramento e

terlinea, Novara 2009).

³ «L'interesse, la viltà, l'adulazione, la cortigianeria, la setta sono tante maschere, che si appiccicano alle persone e ne falsano i lineamenti, le fattezze, l'individualità, il carattere, la storia» (A. Bobbio, *Memorie*, cit., p. 23). Un profilo che può ancora aiutare a entrare nella vita di Antonio Bobbio è stato scritto dal figlio Giovanni: G. Bobbio, *La vita e le opere di Antonio Bobbio*, Tipografia delle Mantellate, Roma 1923 (ringrazio Giovanna Viglongo per avermene fornito generosamente una copia).

⁴ «[...] e se mai questo audace pensiero mi avesse occupato la mente, le avrei dettate con molte *restrizioni, precauzioni; le avrei mutilate, scorciate*» (A. Bobbio, *ivi*, p. 22).





all'educazione delle generazioni future, stante la dichiarazione che fa seguito all'assoluta (manzoniana) devozione del vero mutuata dal giovanile precetto del carne *In morte di Carlo Imbonati* («il santo / Vero mai non tradir»):

[...] perché in me sento potente, indomabile, l'aspirazione alla rettitudine, alla giustizia, alla fratellanza, alla grande evangelica solidarietà umana, non a parole ma a fatti⁵.

2. Mi sembra anche particolarmente interessante l'onesto riconoscimento che l'autore fa dei difetti di stile in cui le *Memorie* sono scritte. Come sarebbe:

qualche tratto di gonfiezza e di sermoneggiamento, abbondanza di particolari, tendenza ad inserire digressioni e citazioni, che possono più o meno addirsi al soggetto, come pure la mania di tormentare lo scritto ogni volta che lo rileggo, come appare chiaramente dalle numerose aggiunte e note nel corpo del lavoro e affibbate ad ogni quaderno come appendici in calce⁶.

Dove – più che il tormentoso e indiziario travaglio delle giunte e delle correzioni – a colpire è la denuncia dei sermoneggianti gonfiori di tante pagine, che per altro non si disgiungono da molta prosa minore dell'Ottocento patrio, soprattutto quand'essa non sia giunta a fare i conti con la modernità che passa attraverso i turbamenti e le inquietudini del cosiddetto Decadentismo europeo o dei suoi preannunci.

Niente D'Annunzio (appena un nome in una filza eclettica), poco Pascoli (per quanto lo si includa in una devota e al solito ibrida *filière* di consentanei⁷). Nessuna menzione (o quasi) di

⁵ Ivi, p. 23.

⁶ *Ibid.*

⁷ «In questi sensi misteriosi, in queste arcane comunicazioni con la natura sento di essere un fratello spirituale con Rousseau e Garibaldi, Carducci,





nessun poeta o prosatore *fin de siècle*. E nemmeno (verificato lo stato anagrafico) il più piccolo cenno a qualche esito di collusione «scapigliata», che per Antonio Bobbio resta un aggettivo d'uso promiscuo (il nome di un Tarchetti che si cita nelle *Memorie* non è quello dello scrittore di San Salvatore Monferrato, e il Ghislanzoni di cui si fa cenno altrove, della Scapigliatura fu più inquieto passeggero che stabile pignone; se mai gli si potrebbe accostare, per ragioni d'età, per certo moralismo implacabile e per qualche altra occorrenza, il nome di Giovanni Faldella; ma troppe detrazioni soprattutto di stile si imporrebbero, tanto da scoraggiare il pur non illegittimo richiamo).

I numi tutelari sono ovviamente Dante, ma poi – a scorrere le pagine sparse dell'opera intera – il Parini, l'Alfieri, il Monti, il Foscolo, il Pellico. Vi giganteggia il Manzoni, vi si cita con favore il Giusti, vi fa capolino il Carducci, vi compare solidamente il De Amicis, vi corre un cenno marginale al Don Chisciotte e all'Aretino oppure – stando ad un piano di riferimenti burleschi – un rimando al Berni (il *Capitolo del prete da Povigliano* indirizzato al Fracastoro). Al paragone manzoniano, infine, vi scapitano i più forti e indiscriminati concorrenti di un Parnaso alquanto composito: dal Bojardo all'Ariosto, dal Rabelais al Goldoni, dal Balzac al Dumas, dal Guerrazzi al Tommaseo, dal Capuana al Rovetta.

Più che da ogni altra parte, la conferma del ritardo viene tuttavia dalla biblioteca dei saggisti, degli storici, dei filosofi, dei pedagogisti, che Antonio Bobbio cita nelle *Memorie* ma ancor più nel suo studio su Spencer (Rosmini, Balbo, Cibrario, Giannone, Cantù, Romagnosi, Sismondi, Muratori, senza discrezione cronologica). Ma un po' dovunque («Adamo» Smith con il Botta, il Gioia con il Mommsen, lo Hume con il Verri, l'Allievo con il Lombardo-Radice, il nome sicuramente più avanzato, ancorché non tutto congeniale: come accade che siano invece interamente congeniali il Rosmini e il Manzoni).

Pascoli, l'abate Saint Pierre, Fröbel [sic], Pestalozzi, Mistral» (ivi, p. 138).





Se insisto sulla varietà e la diversità dei riferimenti culturali non è solo per sottolinearne l'impronta tutta ottocentesca, gravida – nelle *Memorie* – di elogi ben retrospettivi («Beati tempi patriarcali, dei quali io assistetti al tramonto»⁸), ma anche per marcare il tratto eterogeneo, tipico di un intellettuale di fatto autodidatta, indubbiamente probo, ma di collocazione defilata. Un intellettuale di provincia, insomma, che sconta un fondamentale isolamento, ma a cui non manca né l'ambizione di potersi «fare un nome nella repubblica letteraria»⁹ né l'orgoglio dell'impresa in qualche modo riuscita, come emerge dall'episodio di una «bocciatura» patita e dalla morale che ne viene tratta:

Io, bocciato dallo zio linguista e tenuto in basso conto e di riuscita meschina, ho occupato il mio piccolo posto nell'arengo aperto agli studiosi ed agli autori¹⁰.

A offrire qualche appiglio al (troppo) secco giudizio dello «zio linguista» restano tuttavia il periodare latineggiante, moraleggiante, oratorio (è lui stesso ad ammettere, nelle stesse *Memorie*, «il mio stile retorico ed ampolloso»¹¹; il lessico un po' cruscante, ricco di alterati, non alieno da inserzioni dialettali; la scrittura spesso enfatica, venata di comparazioni diffuse, di aggettivi predicatori, di gibbosità e di sporgenze che traducono reprimende, apostrofi, invettive (persino qualche indizio di ombrosità antisemita), ma poi anche sostengono l'auscultazione fervida del proprio sentire, la malinconia saturnina, la propensione contemplativa, l'attitudine alla rabbia improvvisa («sì come molla montata, sempre pronta a scattare»¹²), di cui si arriva a tracciare il profilo sintomatico:

⁸ Ivi, p. 82.

⁹ Ivi, p. 117.

¹⁰ Ivi, p. 80.

¹¹ Ivi, p. 135.

¹² Ivi, p. 44.





Il carattere nervoso è sempre stato in me spiccato; lo attestano i seguenti indizi, sanciti dalla scienza: mani e piedi freddi, dolori di capo, irritabilità, sensibilità al dolore, secchezza delle mucose, deficienza di risoluzione, scoramenti, ipocondria, poca sete, abbondanti salivazioni, scatti convulsi e frequenza delle urine¹³.

Mentre circa quarant'anni prima, in un ritratto messo in bocca altrui nel libro di viaggio *Da Alessandria a Casale*, se n'era data una versione molto più allusiva e molto più letteraria (anche un poco alfierianeggiante):

[...] un giovine in sui trenta o trentacinque anni, sottile sottile, vestito pulitamente, faccia lunga lunga, pallida, patita, le guancie incavate, l'occhio melanconico, volto scuro scuro, come un temporale¹⁴.

3. I testi più importanti di Antonio Bobbio sono appunto il resoconto di viaggio *Da Alessandria a Casale* (1878), il saggio pedagogico *Esposizione critica-esplicativa delle dottrine pedagogiche di Herbert Spencer con appendici e note* (1887), il saggio critico-letterario *Il vero, il bello, il buono, l'arte somma nei «Promessi Sposi»* (1904). Il primo è un resoconto di viaggio, il secondo un atto di confutazione, l'ultimo un tributo di adorazione. Nel primo si contempla un percorso in treno da Alessandria a Casale con lunga sosta a Valenza e con vedute su colline e su risaie da cui scattano continue corrispondenze morali, vere e proprie indicazioni di vita.

Al di là della loro aggettivatissima bellezza paesaggistica, le colline si convertono subito – fin da Val-Madonna – in riflessione personale («Uomo di studio, di fermi propositi e di imprese ardite e generose, vedi nella salita faticosa ed andante della collina al

¹³ Ivi, pp. 44-45.

¹⁴ Ivi, p. 92.





vivo simboleggiata la tua sorte!»¹⁵). Le risaie, invece, si dispongono in una lunga digressione (un'altra digressione, fermata da Valenza a parte con annessa passeggiata dalla stazione alla città sotto il solleone, sarà riservata alla storia di Casale) intorno all'insipienza e all'avidità umana, causa di accorate ipotiposi¹⁶. Quando non a recriminazioni o a reprimende che spingono a ben gonfi confronti¹⁷. Pagine tuttavia da non mancare in un'ideale antologia della letteratura «di risaia».

Ben più impegnativo il saggio sulla pedagogia di Herbert Spencer che nasce per propugnare «le sacre nostre tradizioni educative» contro «gli errori del freddo positivismo pedagogico»¹⁸. In quattro capitoli ben scanditi (*Quali sono le cognizioni che hanno oggi maggior valore?*, *Educazione intellettuale*, *Educazione morale*, *Educazione fisica*) si dipana una fitta matassa di considerazioni che possono essere compendiate in un sintetico credo capace di illustrare l'intero tracciato:

Conviene studiare tutto l'uomo in sé ed in rapporto colla società. Dallo studio accorto di questo soggetto complesso, uomo, di quest'essere sensitivo, intellettivo, morale, che in sé compendia luminosamente ogni altro ordine di enti creati, e che è anello

¹⁵ A. Bobbio, *Da Alessandria a Casale*, cit., p. 7.

¹⁶ «La sorte sgraziata di quelle rustiche e buone popolazioni mi accorava: l'aspetto lieto e ridente di quelle pianure mutato in fetidi pantani, in semenzai di germi morbosi, mi sconfortava l'animo e mi rendeva mesto il volto. Pensava alle continue e debilitanti malattie, che sarebbersi sviluppate fra quelle povere famiglie campagnole, ai patimenti d'ogni sorta che su essi sarebbersi accumulati, alla loro futura miserabile condizione; coll'andar del tempo dovendo i loro poderetti esser ingoiati dalle grandi proprietà, e le lor persone divenir schiave del capriccio o meglio dell'egoismo spietato d'avidì e sistematici speculatori» (ivi, p. 42).

¹⁷ «Le risaie sono il Saturno vorace e famelico della favola antica, che spietatamente si divora i proprii figli» (ivi, p. 45).

¹⁸ Id., *Esposizione critica-esplicativa delle dottrine pedagogiche di Herbert Spencer con appendici e note*, Tipografia dell'Unione dei maestri, Torino 1887: dalla dedica a Filippo Mariotti.





ammirabile, misterioso ad un ordine soprasensibile, sovramondano di cose, apparirà com'egli sia dotato di un corpo fornito di sensi *fisici* squisiti, pei quali il mondo esteriore si comunica al suo interiore; di un sentimento primordiale, insito, pel quale intuisce ogni vero, ogni bello, e pel quale si afferma la sua origine, il suo sviluppo e la sua finale destinazione; di una mente, che percepisce, giudica, ragiona, estrae, compone, scompone, ritiene, riproduce; di un volere, per cui liberamente opera. Sappiamo quant'altri che questo studio, frutto della filosofia spirituale-ortodossa-metafisica non concorda con quella positivistica-sperimentale, che assevera l'uomo essere una successione di fenomeni fisiologici-psichici, di emozioni e di eccitamenti nervosi-cerebrali, il cui sviluppo vuoi intellettuale, vuoi morale dipende da fisse, ineluttabili leggi biologiche, da momenti determinanti di chimiche o fisiologiche combinazioni. Il prof. Morselli in un recentissimo lavoro vuol dimostrare che l'anima non è altro che una funzione biologica del corpo. Ma noi è per convinzione e per amor del vero, che professiamo altissimo, come inapprezzabile retaggio fra tante nostre miserie, ben ci avvediamo che a discorrere l'argomento dell'educazione non strozzato, non monco, non illusorio, ma sano, integro e verace, ci sia giocoforza attenerci alla combattuta teoria metafisica; siccome quella, che riconosce e consacra la *personalità umana*, emancipa l'intelligenza dal senso e ne rivendica i santi diritti di supremazia ed indipendenza, rende libero il volere e lo bandisce arbitro, signore dello spirito e delle umane azioni, mette in evidenza la responsabilità di queste, sancisce indelebilmente i premi ed i castighi, esalta la virtù, condanna il vizio e può appagare ogni umana aspirazione, dissipare ogni dubbio e far sorgere al di là della tomba i raggi più fulgidi della speranza di una seconda vita, che abbia a compensare le gravi ingiustizie patite in questa¹⁹.

Scusando la larghezza della citazione, si può meglio intendere con essa l'ammirazione assoluta che Antonio Bobbio esprime per il Manzoni nel suo saggio sui *Promessi sposi*, senza per altro dimenticare giuste considerazioni di Cesare Manganeli. Spiritualista

¹⁹ Ivi, pp. 11-12.





profondo e cattolico non pedissequo (Rosmini e Manzoni *docunt*), Antonio Bobbio affronta – e anche ne coglie episodicamente aspetti accettabili – la temperie positivista, arrivando a includervi le più estreme propaggini lombrosiane e la costruzione della nuova scienza psichiatrica. Ne sono testimonianza certe pur critiche citazioni del saggio manzoniano, ma anche certe pagine già ricordate del viaggio verso Casale (soprattutto sul rapporto uomo-ambiente) e pure delle stesse *Memorie*, in cui si rivendica l'importanza del fisico sul morale oppure ci si inoltra in considerazioni di minuziosa fisiologia introspettiva. Per non dire del gusto a certi prelievi di carattere lessicale, a certi sintagmi di derivazione settoriale, come sarebbe quella stessa «carta bioantropologia affettiva»²⁰, di cui si parla nelle prime pagine delle *Memorie*.

Il cattolicesimo critico e rigoroso del Manzoni fa da specchio ad un'ammirazione sconfinata per *I promessi sposi*, per «il grande libro maestro»²¹, per «questo vangelo della letteratura nostra popolare»²². Sulla base di una buona conoscenza bibliografica, che convoca scritti grandi e minori, dal Petrocchi al Settembrini, dal D'Ovidio al De Amicis, dal De Sanctis al Graf, l'adorante lettore (arte, quella manzoniana, «che penna di scrittore non potrà più superare»²³) arriva a citare anche critici del tutto dimenticati come Feliciano Ferranti o pretestuosi interpreti come Paolo Bellezza, autore di un saggio palesemente lombrosiano, pubblicato da Cogliati nel 1898 e intitolato *Genio e follia di A. Manzoni*, o come un Leggiardo Laura, che pubblica *Il Delinquente nei Promessi Sposi*, edito da Bocca nel 1899.

In capitoli dedicati all'orditura, all'intreccio, allo svolgimento del romanzo, studia quella che lui chiama «la legge dei contrasti», e si applica allo sviluppo delle digressioni; analizza i personaggi maggiori, minori e minimi; si dilunga sull'idea di folla,

²⁰ Id., *Memorie*, cit., p. 45.

²¹ Id., *Il vero, il bello, il buono, l'arte somma nei «Promessi Sposi»*, Bemporad & Figlio, Firenze 1904, p. 40.

²² Ivi, p. 2.

²³ Ivi, p. 37.





si abbandona a qualche similitudine elaborata, e non manca di intrudervi qualche personale idiosincrasia sociale, come quella sui socialisti, a commento del dialogo tra Renzo e l'oste di Gorgonzola:

 Che sentenza infelice per la povera gente! Quando ha qualche soldo, lo spende all'osteria; quando è al verde, fa digiuni non comandati. E una norma sana e giusta di vita quando la seguirà? Quando i socialisti avranno il mestolo in mano delle cose pubbliche? Credo piuttosto quando avverrà un lungo eclissi di sole da abbuaiare le strade che conducono alle bettole e ai club d'intemperanza²⁴.

Inserzione o insinuazione del tutto coerente con le prospettive sociali di un evangelismo ecumenico che scaturisce da una nota che mette a confronto il cattolicesimo di don Abbondio e quello del cardinal Federigo:

 Per ultimo il paziente lettore osservi che il nostro buon curato di Olate ha prevenuto di tre secoli le teorie spenceriane sulla morale condotta. Queste due filosofie, queste due morali, furono, sono e saranno di continuo alle prese fra loro; e la conciliazione potrà avvenire, quando gli *arbitrati* sostituiranno le *guerre*, l'amore e il soccorso reciproco fra gli uomini la *lotta di classe*, i principii altamente democratici, umanitari del Vangelo le *declamazioni retoriche* di ogni libro, di ogni scuola e di ogni setta²⁵.

Né, sul piano più propriamente letterario, potrà ormai stupire la posizione critica che emerge dall'analisi del ritratto della monaca di Monza:

 Il Manzoni, come Champollion nei geroglifici egiziani, seppe leggere questa storia di colore oscuro, che l'animo dell'uomo, dopo lunghe e secolari evoluzioni, stampò sul proprio corpo. I

²⁴ Ivi, pp. 234-35.

²⁵ Ivi, p. 133.





tocchi di questo ritratto sono di un maestro eccellentissimo nell'arte di rappresentare persone e cose, come realmente sono, vivono, si muovono ed operano; maestro severo, scrupoloso di quel *realismo reale*, non di scuola e sistematico, che da Balzac, ai fratelli Goncourt, a Flaubert, a Giorgio Sand, a Zola, a D'Annunzio va errando in cerca di esso tra l'orrido dei bassi fondi sociali, le malattie dei nervi, i ricercati lambiccamenti dello stile e le ampollose galanterie di una forma, che vuol essere nuova, originale, perché parto di ingegno potente, ma squilibrato e retto da accesiissima, delirante fantasia²⁶.

4. Le tante – forse troppe – citazioni saranno però servite, spero, a dare conto testuale e intertestuale di una personalità che le *Memorie* ci consentono di individuare per vie molto più immediate e dirette. Il racconto (o «narrazione alla buona»²⁷) della propria vita va avanti e indietro a seconda delle più immediate necessità narrative: l'infanzia, la madre amorosa, il padre debole, i parenti, i giochi, i lavoretti agresti, i cambi di casa, i primi studi, i maestri (spesso imperiti), la fierezza del carattere, le imprese fallite e quelle riuscite, gli stimoli sessuali, la prima nomina, il matrimonio in età giovanilissima, e poi il primo figlio, gli alloggi malsani, gli altri figli (fino a otto), le analisi psicofisiche, la più alta nomina, la biblioteca, le letture, le opere scritte e pubblicate, la famiglia, la scuola, la politica scolastica, il modo di lavorare, i progetti compiuti, quelli solo avviati, quelli semplicemente vagheggiati. Ma continuamente s'inarca in esortazioni, in interrogazioni retoriche, in aggettivazioni stereotipe, in esclamazioni diffuse, in vibrati avvertimenti, in dichiarazioni di incompatibilità, in disgusti, in disdegni, in contrasti che mettono in gioco il continuo confronto di oggi e di ieri.

²⁶ Ivi, p. 250.

²⁷ Id., *Memorie*, cit., p. 99.





Vi si fa cenno più di una volta alla «grande guerra»²⁸, vi si commentano i progressi tecnologici, vi si respingono i pedagogismi insensati, vi si difendono posizioni di gran momento e di spicciola misura, vi si raffigurano episodi edificanti, vi si effigiano ritratti di onorabili persone e di vecchie «lingere», di politici «partitati» e di solidi «faccendieri», con moralismi continui e con cattolica propensione, ma anche con ferma renitenza ad accettare l'ignoranza di frati zotici o litigiosi, l'inadeguatezza di confessori insensibili, l'ipocrisia di baciapile perniciosi.

Molte le pagine dedicate alla vita alessandrina «dopo l'Unità» (e qualcuna anche «durante la Grande Guerra»), con ricchezza di figure e di episodi, che tuttavia passano continuamente al vaglio di un presente deprecabile e deprecato in tirate inarrestabili²⁹. Per finire con il netto contrasto che si disegna tra l'aria «montagnina» di Rocca Grimalda (dove non può mancare il paragone morale³⁰ e la realtà alessandrina, incapace di rispetto artistico e di cura ambientale, in ostaggio ai più «larghi sorsi» di «passioni sfrenate» e

²⁸ Il primo riferimento: «In quest'ora di sangue, di stragi, di negazione di ogni senso umano, quanto sono dolci, sacri questi gentili ricordi» (ivi, p. 49).

²⁹ Non ne do che un principio: «Vedo la licenza sfrenata dei costumi, le condotte libertine del bel sesso per non dire affatto scandalose, il lusso eccessivo, le mollezze della vita orientale, le volgarità e le rozzezze dei modi, la turpitudine della bestemmia orrenda e di discorsi osceni in pubblico, l'amore smodato ai divertimenti, alle ghiottonerie, lo spreco dei guadagni giornalieri nel cetto operaio che gli improvvisi guadagni della guerra hanno sfrenatamente allargato e intensificato, la turbolenza e la violenza della piazza, che ormai è padrona dei comizi e delle pubbliche amministrazioni; vedo tutto questo cumulo di disordini e di mali morali signoreggiare nelle case e in ogni cetto cittadino guastando quanto di ordine, di rispetto, di temperanza, di dignità, di carattere, di sentimento morale e religioso, i padri avevano lasciato in eredità ai tralignanti licenziosi figli» (ivi, p. 67).

³⁰ «Simile a questo ignoto corso d'acqua – purtroppo – è quello del nostro animo assai più ignoto, tenebroso, che dalla grotta più viva passa al più acerbo dolore, dalla calma più serena all'infuriare di veemente passione» (ivi, p. 172).





di «odi di classe»³¹. Il percorso memoriale di Antonio Bobbio – con questa chiusa tra predicatoria e presaga – si è venuto interamente compiendo.

³¹ Ivi, p. 173.







Dal *Fu Mattia Pascal* a *I vecchi e i giovani*: piccole chiose per una transizione

1. Morto al mondo, il fu Mattia Pascal si autoconfina (si autosequestra) in una biblioteca, che è il luogo dei libri e che rappresenta l'antitesi della vita (il libro e la vita in Pirandello non sono un'endiadi, ma un'opposizione: «[...] la vita o si vive o si scrive»¹). Nel racconto della sua esperienza viene prima l'episodio della sua asunzione alla Biblioteca Boccamazza.

Il fu Mattia che parla del Mattia non ancora «fu» non ama i libri ma dalla noia è indotto a trovarsi con un libro tra le mani («tolto così a caso, senza saperlo, da uno degli scaffali»²), provando «un brivido d'orrore». Tant'è che prima scaraventa il libro a terra e solo dopo si rassegna e riprenderlo in mano e infine a leggere non pochi altri libri, specialmente di «filosofia». Libri che lo muovono alle domande estreme e che gli sconcertano il cervello «già di per sé balzano»³, come suggerisce il suo stesso nome, inducendolo a vivere tra le nuvole: chiuso e stretto alla sua esistenza immutabile e sgomenta, incapace di «vedere» la concretezza dell'acqua di mare che intanto gli infradicia le scarpe. Ma già il Mattia, che è diventato Adriano Meis, qualche libro se lo porta appresso in casa Paleari. Anche se saranno soprattutto le biblioteche (e i personaggi) vicini del romanzo *I vecchi e i giovani* a rendere ancor più evidente la proiezione d'ombra simbolica che i libri assumono nell'universo pirandelliano.

¹ L. Pirandello, *Discorso di Catania*, in Id., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1965, p. 417.

² Id., *Il fu Mattia Pascal*, in Id., *Tutti i romanzi*, Mondadori, Milano 1971, p. 304.

³ *Ibid.*





Ad esempio, la biblioteca congiunta agli interessi filosofici di un «vecchio» romito come (*nomen* non meno sintomatico) don Cosmo Laurentano (tutt'e tre i fratelli Laurentano vivono del resto recinti in una condizione «d'altro mondo»), che definisce come «poesie» – in un senso tutto suo di vaghezza diminutiva – le costruzioni filosofiche («chiese, chiesine, chiesacce, di vario stile, campate in aria»⁴), non altrimenti da lui epitetate – e a più riprese – come «minchionerie». Con tanto di implacabile concordanza («Soffiate, rùzzola tutto; perché dentro non c'è niente: il vuoto, tanto più opprimente, quanto più alto e solenne l'edificio»⁵) con la concezione espressa dal fu Mattia Pascal nella *Premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa*:

Siamo o non siamo su un'invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza saper perché, senza pervenir mai a destino, come se ci provasse gusto a girar così, per farci sentire ora un po' più di caldo, ora un po' più di freddo, e per farci morire – spesso con la coscienza d'aver commesso una sequela di piccole sciocchezze – dopo cinquanta o sessanta giri? Copernico, Copernico, don Eligio mio, ha rovinato l'umanità, irrimediabilmente⁶.

Oppure la biblioteca del «giovane» figlio di Ippolito, Lando, che vive a Roma seguendo con l'amarezza di una coscienza incossa il travaglio politico-morale dell'Italia trafficonca in preda allo scandalo della Banca Romana e al definitivo tramonto degli ideali patriottici. Anche lui, nella resistenza di un rigore che gli discende *per li rami*, non riesce a trovare una vera e propria via di sbocco ma invece la disillusione di una scelta sterile e intempestiva, traducendo l'insopprimibile bisogno d'azione in una disillusione amara, diversa e affine a quella dello zio Cosmo, e in definitiva a quella del fu Mattia Pascal:

⁴ Id., *I vecchi e i giovani*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., p. 521.

⁵ *Ibid.*.

⁶ Id., *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 268.





Fin da giovinetto s'era nutrito di forti e severi studii, non tanto per bisogno di coltura o per passione, quanto per poter pensare e giudicare a suo modo, e serbare così, conversando con gli altri, l'indipendenza del proprio spirito. Aveva qua, nel villino di via Sommacampagna, una ricca biblioteca, ove soleva passare parecchie ore al giorno. Ma, leggendo, era tratto irresistibilmente a tradurre in azione, in realtà viva quanto leggeva; e, se aveva per le mani un libro di storia, provava un sentimento indefinibile di pena angustiosa nel veder ridotta lì in parole quella che un giorno era stata vita, ridotto in dieci o venti righe di stampa, tutto allo stesso modo interlineate con ordine preciso, quello ch'era stato un movimento scomposto, rimescolio, tumulto. Buttava via il libro, con uno scatto di sdegno, e si metteva a passeggiare per la sala. Che strana impressione gli facevano allora tutti quei libri nella prigione degli alti e ampi scaffali che coprivano da un capo all'altro le quattro pareti! Dalle due finestre basse, che davano sul giardino, entrava il passerajo fitto, assiduo, assordante degli innumerevoli uccelletti che ogni giorno si davan convegno sul pino là, palpitanti più d'ali che di foglie. Paragonava quel fremito continuo, instancabile, quell'ebro tumulto di voci vive, con le parole racchiuse in quei libri muti, e gliene cresceva lo sdegno. Composizioni artificiose, vita fissata, rappresa in forme immutabili, costruzioni logiche, architetture mentali, induzioni, deduzioni – via! via! via!⁷.

2. Giustamente Nino Borsellino parla per il fu Mattia Pascal di un «esilio che lo condanna a restare un personaggio e mai più a rifarsi persona»⁸. Ma altrettanto giustamente Arnaldo Di Benedetto sostiene che come personaggio «Mattia Pascal sceglie per sé il difficile equilibrio di chi accetta di guardare l'abisso senza

⁷ Id., *I vecchi e i giovani*, cit., p. 727.

⁸ N. Borsellino, *Pirandello autografo e apocrifo. Note sul manoscritto del «Fu Mattia Pascal»*, in AA. VV., *Lo strappo nel cielo di carta*, Atti del XX convegno internazionale di studi pirandelliani (Agrigento, 7-10 dicembre 1987), La Nuova Italia Scientifica, Roma 1988, p. 34.



vertigine»⁹. Il fu Mattia Pascal è uno che viene da un altro mondo, un *revenant*, uno che ha fatto l'esperienza dell'«altro» e dell'altrove, e che ha capito la miseria della condizione umana, non semplicemente l'impossibilità di una «regolare esistenza»¹⁰, o di quello che Croce chiama diminutivamente «Il trionfo dello stato civile»¹¹. Non è poco importante che a sbollir l'odio e placare l'impeto di Mattia Pascal a casa Pomino sia la bimba non sua che – come in un dramma che si volta in comica – si trova piangente sul petto (l'episodio ricorda il frangente in cui nei *Vecchi e i giovani* Donna Giannetta D'Atri può provare una «gioja nuova» consolando il pianto della sua «piccina» che non ha colpa «d'esser nata»¹²). Il fu Mattia Pascal è dunque il reduce che non supera la prova fondamentale della vita, quella dell'adattamento. Il suo ritorno non è solo una perdita, ma anche una rivelazione. E dunque la sua identità non solo non è sconfitta, ma è anche una conquista: è il *signum* (lui il *signatum*) di un'irrecusabile e «umoristica» contraddizione.

Tutto il romanzo non è dunque che la storia di questa consapevolezza antifrastrica: una zona non più ambigua né strabica (anche l'operazione all'occhio ha aggiustato lo sguardo). Perché si è pur spesso notato come senza riconoscibilità legale la seconda vita di Mattia risulti impossibile; ma mai troppo, che a trarre il succo dei suoi casi è don Eligio Pellegrinotto, peregrino custode di una «babilonia di libri» altrettanto peregrini. Se è vero che «fuori della legge e fuori di quelle particolarità, liete o tristi che siano, per cui noi siamo noi» non è possibile vivere; è però altrettanto vero che il fu Mattia Pascal non è affatto rientrato – e questa volta è lui stesso a dirlo – «né nella legge, né nella *sue* particolarità». Ma basta questo a significare che non viva una condizione di vita

⁹ A. Di Benedetto, *L'eclissi del romanzo di formazione: falsa libertà e eticità nel «Fu Mattia Pascal»*, ivi, p. 120.

¹⁰ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 345.

¹¹ B. Croce, *Luigi Pirandello*, in «La Critica», 20 gennaio 1935; poi in Id., *Letteratura della nuova Italia*, vol. VI, Laterza, Bari 1940.

¹² L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., p. 718.



oppure che viva una condizione di non-vita, se è lui stesso a dichiarare: «Io ora vivo in pace»¹³? Basterebbe a questo proposito notare – in un romanzo di evidente concezione circolare qual è *Il fu Mattia Pascal* – come l'*incipit* batta sull'affermazione del nome (unico dichiarato bene), risultando sì specularmente ma non esattamente combaciante con l'*explicit* che batte invece sulla sua negazione sottilmente ironica¹⁴.

È dunque *Il fu Mattia Pascal* un antiromanzo di formazione? O non piuttosto un romanzo di antiformazione? Un romanzo di formazione “altra”? Vale a dire di un'impossibilità, di un'«inettitudine» esemplare? Perché i casi che Mattia attraversa sono ben casi di vita e il suo ridursi a non-vivere (ma a vedere meglio) in una biblioteca polverosa, non è che il frutto di un processo (estremo e paradossale) di consapevolezza, il risultato di decisioni prese a ragion veduta. Insomma, il frutto di un percorso compiuto. Tutto questo Mattia lo impara, lo apprende attraverso l'esperienza della vita vissuta, della doppia vita vissuta e della vita vissuta dal suo doppio. E la terza vita del fu Mattia è una vita più consapevole, non una morte incompiuta. La sua seconda vita è ben passata – nel travestimento da «filosofo tedesco», «armato d'una discreta filosofia sorridente» – «in mezzo a questa povera umanità, la quale, per quanto avessi in animo di sforzarmi, mi pareva difficile che non dovesse più parermi un po' ridicola e meschina»¹⁵. E infatti, «questa povera umanità» ad Adriano Meis – «forestiere della vita» – apparirà anche un po' di più che «ridicola e meschina», tranne la nobile eccezione di Adriana Paleari, cui per altra ragione s'accompagna quella del padre.

¹³ Id., *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 472.

¹⁴ Di «circolarità che si potrebbe anche dire borghesiana» parla Leonardo Sciascia (citando Borges: «la prima rivelazione mi dà il principio e la fine di una favola») in riferimento al fatto che «la favola di Mattia Pascal cominci e finisca nella Biblioteca Lucchesiana di Girgenti» (L. Sciascia, *La biblioteca di Mattia Pascal*, in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, nel terzo volume delle sue *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 1991: cito dalla II ed., 1996, p. 610).

¹⁵ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 334-35.





A ben vedere la consapevolezza di Mattia non è poi così lontana dalla condizione di uno che «vive fino in fondo il proprio scetticismo»: come suggerisce Stanley Cavell nei suoi saggi shakespeariani riflettendo sul *Coriolano*¹⁶. Uno che rinnega la possibilità di conoscere il mondo, «incapace di soddisfare la nostra esigenza, apparentemente *pura* di certezza, o la nostra esigenza di certezza pura (“non si vede *tutto* dell’oggetto, si vede tutt’al più la parte di superficie che è voltata verso di noi; dunque, a ben vedere, non *lo* si vede”)»¹⁷. Ancora una volta è la coscienza paradossale di una conoscenza voltata in rovescio. La rivoluzione copernicana condensata nella citatissima predizione di Guy Debord, quando, nei *Commentari*, scrive che in un mondo rovesciato «il vero è un momento del falso»¹⁸. Non a caso la “verità” del fu Mattia è il frutto di una doppia falsificazione: la coincidenza di un suicidio vero (un equivoco e sostituzione di persona), e di un suicidio simulato.

3. Nel mondo di Pirandello le cose hanno di fatto grandissima rilevanza. Le cose “relativizzano” il sapere e rappresentano la testimonianza muta di una realtà illusoria. Ancora una volta vale la «sconsolata saggezza» del «vecchio» don Cosmo Laurentano, – questa volta associata a quella del «giovane» nipote Lando che incontra (e conosce) per la prima volta lo zio («[...] l’impressione che una strana realtà impensata gli s’avventasse agli occhi all’improvviso, con la stramba inconseguenza d’un sogno»¹⁹). Il vecchio don Cosmo che esclamando «Passerà», intende annunciare molto di più che la fine delle contingenze incresciose: guardando ai fatti che i «giovani» rivoluzionari fuggiaschi gli raccontano come già lontanissimi nel tempo «don Cosmo non riusciva a scorgerne più

¹⁶ S. Cavell, *Il ripudio del sapere*, Einaudi, Torino 2004, p. 16.

¹⁷ Ivi, p. 15.

¹⁸ Citato da L. Lipperini, *Beffammo l’Italia con Modi oggi sarebbe impossibile*, in «La Repubblica», 31 luglio 2004, p. 15.

¹⁹ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., p. 885.





il senso né lo scopo. Dal suo aspetto, *agli occhi di Lando*, spirava quello stesso sentimento che spira dalle cose che assistono impassibili alla fugacità delle vicende umane²⁰.

Una lezione che a Mattia discende, appunto, da quello strano personaggio che è Anselmo Paleari, il quale compare ad Adriano Meis in foggia, per così dire, allusiva:

Venne ad aprirmi un vecchio su i sessant'anni [...], in mutande di tela, coi piedi scalzi entro un pajo di ciabatte rocciose, nudo il torso roseo, ciccioso, senza un pelo, le mani insaponate e con un fervido turbante di spuma in capo²¹.

Il «turbante di spuma» del Paleari non è che un indizio del suo modo d'essere (del resto esplicitato poco dopo: «[...] Anselmo Paleari, quel vecchio che mi era venuto innanzi con il turbante di spuma in capo, aveva pure così, come di spuma, il cervello»²²). È come le bolle di sapone che don Cosmo Laurentano («in mutande a maglia, nudo il torso peloso, nudi i piedi nelle vecchie ciabatte») ha in capo nell'incontro con Mauro Mortara che gli reca la lettera del capitano Sciaralla, mandatagli dal fratello Ippolito. Bolle di sapone che sono come il segno allegorico di una «diversità»: diverse ma non incompatibili con quelle di Donna Caterina Laurentano, che parla sprezzantemente di acqua saponata e di bolle che diventano sputi; o da quelle del deputato Spiridione Corazza, che parla delle illusioni come di bolle di sapone «che possono a un tratto diventar palle»²³.

Il ragionare del fu Mattia Pascal è «soltanto per la logica»²⁴. Ma anche Anselmo Paleari ragiona per la logica (almeno quanto lo fa nei suoi modi bizzarri il cavalier Tito Lenzi). A loro modo sono due filosofi che danno lezioni ad Adriano Meis. E se è vero

²⁰ *Ibid.*, cors. mio.

²¹ *Id.*, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 355.

²² *Ivi*, p. 357.

²³ *Id.*, *I vecchi e i giovani*, cit., pp. 508, 693, 741.

²⁴ *Id.*, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 291.





che Adriano Meis imparerà la sua, di lezione, soprattutto dalle cose (saranno quelle ad indurlo al suicidio simulato), è altrettanto vero che la lezione dei suoi compagni di strada lo induce a riflettere (soprattutto il Paleari) sulle incongruenze dei sistemi chiusi attraverso alcune parabole che potremmo dire destabilizzanti: tra esse spiccano la concezione dello «strappo nel cielo di carta» e quella dei lanternini sperduti «nel bujo della sorte umana»²⁵ già tante volte richiamate e analizzate dai molti interpreti.

4. Per questo preferisco soffermarmi soltanto un poco su un tema che ci riconduce alla vicinanza del romanzo che Pirandello scriverà subito dopo *Il fu Mattia Pascal*, vale a dire *I vecchi e i giovani* (del resto *Il fu Mattia Pascal* è la narrazione di un paradigma individualmente esemplare; *I vecchi e i giovani* è la narrazione di un paradigma storicamente esemplare: il carattere identitario che si sposta dall'individuo alla nazione). Mi riferisco in particolare al tema di Roma, che da acquasantiera diventa portacenere. Un'altra parabola che esce dalla fervida e fantasiosa fucina del Paleari.

Dopo la Liguria del tutto nominale (una Sicilia deterritorializzata, vale a dire trasferita in uno spazio che la spiazza, scelta evidentemente non solo legata a mere esigenze di funzionalità, ma a ben più profonde ragioni di divaricazione strutturale) è a Roma che si svolge parte del *Fu Mattia Pascal*, sia di quasi tutta la seconda parte de *I vecchi e i giovani*. Perché Adriano Meis scelga Roma dopo il suo andare a spizzico di qua e di là, lo dice lui stesso, e sono sostanzialmente ragioni estetiche e di anonimato. Ma nel paesaggio stesso di Roma si riflette come in uno specchio la condizione psicologica della prima rinascita e della seconda morte del protagonista. Romanzo prevalentemente d'interni, senza dubbio, *Il fu Mattia Pascal*, ma non del tutto. Tant'è che anche Roma corrisponde in principio al nuovo sentimento di "libertà" che Adriano Meis prova:

²⁵ Ivi, p. 398.





Aperto l'uscio mi sentii allargare il petto, all'aria, alla luce che entravano per due ampie finestre prospicienti il fiume. Si vedeva in fondo in fondo Monte Mario, Ponte Margherita e tutto il nuovo quartiere di Prati fino a Castel Sant'Angelo; si dominava il vecchio ponte di Ripetta e il nuovo che vi si costruiva accanto; più là, il ponte Umberto e tutte le vecchie case di Tordinona che seguivano la voluta ampia del fiume; in fondo, da quest'altra parte, si scorgevano le verdi alture del Gianicolo, col fontanone di San Pietro in Montorio e la statua equestre di Garibaldi.

In grazia di quella spaziosa veduta presi in affitto la camera, che era peraltro addobbata con graziosa semplicità, di tappezzeria chiara, bianca e celeste²⁶.

Colori, dunque. Un effetto colore che si propaga al paesaggio venendo dai principi della «“lanterminosofia”» del Paleari (quella del «*sentirci* vivere, con la bella illusione che ne risulta»²⁷). Vale a dire, appunto, lanternini di tanti colori, «secondo il vetro che ci fornisce l'illusione, gran mercantessa, gran mercantessa di vetri colorati»²⁸. Colori che alludono, va da sé, al caleidoscopio delle illusioni, ma che si traducono anche nei riflessi d'una Roma scenografica e accattivante.

Non più così appare Roma agli occhi di Adriano Meis via via che la sua vicenda romana si snoda in una peripezia di passaggi quasi didascalici. Una Roma obliqua e cupa, prevalentemente notturna, di astratta e livida consistenza. La stessa che si respira nella novella *E due!*, la più vicina al rituale della seconda morte del fu Mattia. La stessa – in definitiva – che corrisponde alla visione negativa del Paleari.

Prima, appunto, nella parabola dell'acquasantiera e del portacenere:

Mia figlia Adriana mi ha detto dell'acquasantiera, che stava in camera sua, si ricorda? Adriana gliela tolse dalla camera,

²⁶ Ivi, pp. 355-56.

²⁷ Ivi, p. 397.

²⁸ Ivi, p. 398.





quell'acquasantiera; ma, l'altro giorno le cadde di mano e si ruppe: ne rimase soltanto la conchetta, e questa, ora, è in camera mia, su la mia scrivania, adibita all'uso che lei per primo, distratamente, ne aveva fatto. Ebbene, signor Meis, il destino di Roma è l'identico. I papi ne avevano fatto – a modo loro, s'intende – un'acquasantiera; noi italiani ne abbiamo fatto, a modo nostro, un portacenere. D'ogni paese siamo venuti qua a scuoter vi la cenere del nostro sigaro, che è poi il simbolo della frivolezza di questa miserrima vita nostra e dell'amaro e velenoso piacere che essa ci dà²⁹.

Poi in quella che già lascia intravedere il Pirandello sul punto di misurarsi con le ragioni della storia:

A me sembra [...], signor Meis, che in certe età della storia, come in certe stagioni della vita individuale, si potrebbe determinare il predominio d'un dato colore, eh? In ogni età, infatti, si suole stabilire tra gli uomini un certo accordo di sentimenti che dà lume e colore a quei lanternoni che sono i termini astratti: Verità, Virtù, Bellezza, Onore, e che so io... E non le pare che fosse rosso, ad esempio, il lanternone della Virtù pagana? Di color violetto, color deprimente, quello della Virtù cristiana. Il lume d'una idea comune è alimentato dal sentimento collettivo; se questo sentimento però si scinde, rimane sì in piedi la lanterna del termine astratto, ma la fiamma dell'idea vi crepita dentro e vi guizza e vi singhiozza, come suole avvenire in tutti i periodi che son detti di transizione. Non sono poi rare nella storia certe fiere ventate che spengono d'un tratto tutti quei lanternoni. Che piacere! Nell'improvviso bujo, allora è indescrivibile lo scompiglio delle singole lanterne: chi va di qua, chi va di là, chi torna indietro, chi si raggira; nessuna più trova la via: si urtano, s'aggregano per un momento in dieci, in venti; ma non possono mettersi d'accordo, e tornano a sparpagliarsi in gran confusione, in furia angosciosa: come le formiche che non trovino più la bocca del formicajo, oturata per ispasso da un bambino crudele. Mi pare, signor Meis, che noi ci troviamo adesso in uno di questi momenti. Gran bujo

²⁹ Ivi, pp. 365-66.





e gran confusione! Tutti i lanternoni, spenti. A chi dobbiamo rivolgerci? Indietro, forse? Alle lucernette superstiti, a quelle che i grandi morti lasciarono accese su le loro tombe?³⁰

L'idea madre de *I vecchi e i giovani* è già tutta qui.

³⁰ Ivi, p. 398.







Augusto Monti e Cesare Pavese: un'affinità «dissimilare»

1. Cominciamo con le tappe. Per Pavese con il liceo «D'Azeglio» comincia anche la sua avventura letteraria. Si è sempre pensato che ci arrivasse dal «Cavour», dopo aver frequentato il ginnasio inferiore (la scuola media di allora) all'«Istituto Sociale» dei padri gesuiti, in via dell'Arsenale: lo stesso di Soldati e Dionisotti. In realtà – come hanno documentato Tiziana Cerrato e Giorgio Brandone – ci arriva invece dal «D'Azeglio», dove ha già frequentato i due anni del ginnasio superiore¹. Per quanto riguarda

¹ Grazie ai professori Cerrato e Brandone, che mi hanno messo a disposizione le pagelle che documentano l'iscrizione di Pavese alla Sezione Moderna del Regio Ginnasio D'Azeglio per gli anni 1921-22 e 1922-23. Mi scrive la professoressa Cerrato una mail che mi pare dia una risposta a ogni questione in proposito: «[...] su indicazione del mio collega Brandone le confermo che Cesare Pavese ha frequentato presso il D'Azeglio anche il ginnasio superiore. In allegato troverà le pagine dei registri del 1921-22 e 1922-23 relativi alla quarta e quinta ginnasio. Negli stessi registri compare anche il nome di Mario Sturani, suo compagno di classe ginnasiale [...]. L'erronea “vulgata” relativa al liceo Cavour è nata secondo noi da una interpretazione scorretta di una frase di Monti (da *I miei conti con la scuola*), che in realtà si riferiva al successivo trasferimento di Sturani al liceo Cavour, dopo la licenza ginnasiale conseguita al D'Azeglio. Sturani peraltro ha frequentato il Cavour solo per pochi mesi, perché quasi subito è passato ad un istituto d'arte in Lombardia. Piuttosto vedrà dal registro di quarta ginnasio che Pavese è indicato come proveniente dal ginnasio Gioberti. Siccome è noto che ha frequentato il ginnasio inferiore (prima, seconda e terza) presso il Sociale, e nei documenti del Gioberti le nostre archiviste non hanno trovato il nome di Pavese, pensiamo che il riferimento significhi semplicemente che presso il Gioberti ha sostenuto l'esame di licenza ginnasiale inferiore [...]». Per



il Liceo, la sezione è la 1 B, l'anno il 1923 (lo stesso dell'approdo torinese di Augusto Monti che proviene dal Liceo «Arnaldo» di Brescia). Non avendo studiato il greco (essendosi cioè iscritto alla sezione «moderna»), la cosa costringerà Pavese a rimediare con uno studio matto e ostinato – lo vedremo – per recuperare la lacuna.

Al «D'Azeglio» – insieme con l'incontro fondamentale del professor Monti – gli incontri importanti furono più d'uno. In quella classe c'erano – a non dir d'altri – Giulio Einaudi, il futuro editore; Luigi Carluccio, il futuro critico d'arte; Salvatore Luria, il futuro Nobel per la medicina. E l'anno dopo, sotto l'ala di Monti arriva anche Massimo Mila, «un biondino dagli occhi ancora sognanti [...] e già fermi»², che con Ginzburg, con Bobbio e molti altri – assidui o avventizi – terrà “banda” nelle osterie, nelle latterie, nei caffè di barriera, nella casa della sorella di Pavese a Reagle.

O anche nei cinemini d'oltre Po e d'oltre Dora, non trascurando i locali poco costosi della più immediata periferia o anche del centro, ma di minore pretesa. Gli stessi in cui la “banda” s'infiammava a film come *Metropolis*, *Viva Villa!*, *Febbre dell'oro*, *Ombre bianche*. Vale a dire il Nazionale, lo Statuto, l'Alpi, il Piemonte (ma anche l'Ideal, ma anche il Minerva, di fronte al notissimo Ghersi, in una via Roma vecchia così simile al-

pura curiosità, trascrivo anche i risultati finali del primo e del secondo anno, da cui risulta quanto meno – con qualche incertezza in matematica e anche in francese – la scarsa attitudine di Pavese per il disegno. «Anno 1921-22: condotta: otto; italiano scritto: sei; italiano orale: sette; latino scritto: sei; latino orale: sette; francese orale: sei; inglese orale: otto; storia: sette; geografia: sette; matematica: sei; storia naturale: sette; disegno: quattro; educazione fisica: sette. Anno 1922-23: condotta: otto; italiano scritto: sette; italiano orale: sette; latino scritto: sei; latino orale: sette; francese orale: cinque; inglese orale: otto; storia: sette; geografia: sette; matematica: sei; storia naturale: sette; disegno: cinque; educazione fisica: sette».

² A. Monti, *I miei conti con la scuola*, in Id., *Il mestiere di insegnare*, Araba Fenice, Cuneo 1994, p. 421.



l'attuale via Garibaldi). Oppure come l'Olimpia, cui poteva accadere che Massimo Mila invitasse il professor Monti a vedere Douglas Fairbanks nel *Segno di Zorro* (siamo nell'ottobre del '29). O anche come il Madrid, in cui lo stesso "profe" andò a vedere il giorno prima del suo arresto (siamo nel gennaio del '36) *A noi la libertà* di René Clair³.

Va da sé che qui siamo già propriamente a un secondo tempo, quando tra il professore e i suoi allievi si cominciano a intrattenere più liberi rapporti. Non è un caso che il carteggio tra Monti e Pavese parta proprio dall'autunno del 1926, quello in cui Pavese conseguì la maturità. Un carteggio che tra alti e bassi dura fino al maggio del '50, l'anno della morte di Pavese⁴.

Pavese è stato forse lo scolaro che Monti ha sentito più suo. Un "cannone" Foa, ma poco propenso a compagnia, già impegnato nella sua attività politica. Un "cannone" anche Adolfo Ruata, ma così discreto e riservato da non poterci contare troppo come compagno di "banda". Per quanto riguarda Pavese, invece, nei *Miei conti con la scuola* s'accende – sintomatica – la spia di un dativo etico in Monti non proprio usuale:

Nella seconda metà dell'anno scolastico 1924-25 Pavese mi fece una lunga assenza⁵.

Pavese è sicuramente l'allievo con cui – finita la scuola – Monti abbia più a lungo discusso, anzi con cui abbia propriamente

³ Notizie in parte di prima mano, che ho usato per il profilo biografico (G. Tesio, *Augusto Monti. Attualità di un uomo all'antica*, L'Arciere, Cuneo 1980), e in parte desunte dal volume a cura di Mariarosa Masoero, *Il serpente e la colomba* (Einaudi, Torino 2009), e soprattutto dall'importante introduzione di Lorenzo Ventavoli.

⁴ Cfr. A. Dughera, *Monti e Pavese: storia di un'amicizia attraverso le lettere*, in Id., *Tra le carte di Pavese*, Bulzoni, Roma 1992, pp. 49-103.

⁵ A. Monti, *I miei conti con la scuola*, cit., p. 453.





litigato. Portatori di una diversa concezione di vita e letteratura, professore e allievo erano fatti per contendere. Nessuno stupore, tuttavia, se il 7 settembre del '49, qualche mese prima di morire, troviamo nel *Mestiere di vivere* di Pavese questa (seconda) annotazione:

La risorsa ancestrale è solo questa: FARE UN LAVORO BENE PERCHÉ COSÌ SI DEVE FARE (legg. *Piemonte* di A. Monti sul «Ponte»)⁶.

Il saggio che Monti ha pubblicato sul numero unico dedicato al Piemonte dalla rivista di Piero Calamandrei strappa all'ex-alunno l'adesione piena alla risorsa più inderogabile e sicuramente costante – ben documentata dalla vita stessa di Pavese – della comune appartenenza piemontese: quella del fare bene il proprio lavoro. Una risorsa, che non è senza inganni, ma che lega tutta una tradizione di riferimenti possibili, da Alfieri a Primo Levi.

Prima del saggio sul «Ponte», è ancora il «D'Azeglio» ad agire «per li rami»? Proprio in una lettera del 22 gennaio 1950, Monti ribadisce a Pavese:

Io [...] ti ammetterò che c'è in te la radice, e più che la radice d'una filosofia ottimistica, quella appunto che tu mi sintetizzi nella frase: – fare bene il lavoro che ci tocca – : che è dopotutto l'antico eterno imperativo nostro, di noi “uomini”, quello che del resto uno “studioso napoletano” [Benedetto Croce] che tu sai esprimeva nelle parole raccolte ed echeggiate dallo scrittore

⁶ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Einaudi, Torino 1990, p. 374 (il riferimento riguarda il saggio *Piemonte*, che Monti pubblica su «Il Ponte», V [agosto-settembre 1949], n. 8-9, pp. 911-18). Ancora in data 27 feb[braio] 1950, Pavese annota: «Rivisto Sturani. Asciutto, duro, taciturno, stanco. Ha parlato dei suoi piaceri, gite in campagna e montagna dietro ai coleotteri, sotto la pioggia; ha ascoltato in silenzio assente i miei discorsi di Toscana, le mie vivacità, le mie pose. Non commentava mai. L'impaccio che provavo, un tempo sarebbe stato senso di crollo, tragedia. Che cosa mi sostiene? Il lavoro fatto, il lavoro che faccio» (ivi, p. 391).





piemontese che tu non ignori [lo stesso Monti]: «La vita non è degna di esser vissuta se al rendimento dei conti non presenta un attivo di lavoro ecc.»⁷.

2. Quanto al primo tempo, la storia è più o meno nota, magari con qualche equivoco, che è stato fugato dai documenti d'archivio, cui già ho fatto cenno. Pavese aveva frequentato la sezione «moderna» del «D'Azeglio», la sezione in base alla quale invece del greco lo studente optava per un'altra lingua – appunto – moderna, mentre le altre materie erano condivise con la sezione «classica», dove agli studenti che venivano dalla «moderna» si impartivano tuttavia – a parziale compenso – lezioni di «cultura greca». Grazie a ciò fu possibile a Pavese iscriversi poi alla Facoltà di Lettere, secondo quanto racconta Attilio Dughera nelle pagine introduttive all'edizione delle lettere di Monti a Pavese. E ancor prima, nel saggio *Tra gli inediti di Pavese: le traduzioni dai classici greci*:

Nel 1926, terminato il liceo, Pavese pensa di iscriversi alla facoltà di lettere; resta però il problema della sua non conoscenza della lingua greca. Di questo si preoccupa anche Monti che [ne *I miei conti con la scuola*] riferisce così un suo colloquio: «Gli domandavo, fra l'altro, come mai venendo dal Moderno senza greco avesse ottenuto l'iscrizione in lettere: sorrise subitaneamente rinfrancato, alzò il braccio in quel suo gesto e disse: – Cose che capitano, la segretaria sul registro e sulla pagella invece di cultura greca segnò semplicemente *greco*, e il trucco fu belle e fatto; apposta non credo, comunque – e si fece serio – adesso su quel greco mi toccherà sgobbarci»⁸.

È sempre Dughera ad annotare:

⁷ A. Dughera, *Monti e Pavese: storia di un'amicizia attraverso le lettere*, cit., p. 100.

⁸ Id., *Tra gli inediti di Pavese: la traduzione dai classici greci*, in Id., *Tra le carte di Pavese*, cit., pp. 25-26.





Ho potuto controllare l'esattezza di questo particolare curioso: sul diploma di Pavese, conservato presso l'Archivio dell'Università di Torino, compare lettere greche, mentre sul registro presso l'archivio del D'Azeglio, è depennato lettere greche e compare cultura greca⁹.

Insomma un *escamotage*, che però poi obbligò Pavese, come dicevamo, a sgobbare sodo. L'accanimento con cui Pavese lavora ai classici, l'estrema fedeltà al testo, l'assoluta interlinearità sono tutti caratteri che conducono lontano da ogni pannello neo-classico (e che già anticipano una sua ben precisa posizione che è soprattutto la prefazione all'*Iliade* di Omero tradotta dalla Calzecchi Onesti a documentare¹⁰). Il senso di questo accanimento è proprio rappresentato da un consiglio che Monti gli dà in una delle lettere (26 agosto 1929):

Carissimo,
coraggio Cesarino! Non t'affannare. Sono tutte *res*. Anche Tucidide è una *res* (Non fare lo scemo, veh! Compra la traduzione letterale interlineare. Fan così anche i professori autentici) [...] ¹¹,

intendendo alludere anche a se stesso, che nella biblioteca di casa teneva molti classici con traduzione interlineare. E dunque possiamo ben dire che Pavese abbia assorbito da Monti la forza di un professore capace di affascinarlo, di aggiogarlo a una disciplina che del resto aveva già assorbito, ma che a quell'esempio si

⁹ Ivi, p. 26.

¹⁰ Cfr. C. Pavese, *Prefazione a Omero, Iliade*, trad. di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1950 (varie successive edizioni). La *Prefazione* di Pavese è pubblicata anche in appendice a G. Tesio, *Tre premesse e mezzo svolgimento su Pavese editore*, in AA. VV., *Lezioni pavesiane. Atti del corso di aggiornamento per insegnanti. Settembre 1996*, I Quaderni del CE.PA.M, Santo Stefano Belbo 1997, pp. 63-64.

¹¹ Cfr. A. Dughera, *Monti e Pavese: storia di un'amicizia attraverso le lettere*, cit., p. 100.





andò confermando. Senza contare che a Monti e con Monti Pavese rivelò anche le sue prime uscite letterarie, come è ancora Monti a raccontare, a suo modo, sempre ne *I miei conti con la scuola*:

Tornò più di una volta [a Giaveno, dove Monti villeggiava], in quell'estate, per leggere cose mie. Stavo scrivendo *I Sanssòssi* [...], credo che gli piacesse molto, me lo significò senza parole con uno di quegli sguardi occhi negli occhi tosto iscritti dentro di me, tardi da me decifrati. [...] Ed ora se qualcuno adesso qui leggendo me e prima altrove avendo letto Pavese, dirà che l'autore di *Paesi tuoi* e della *Luna e i falò* ha ripetuto la mia stessa operazione di riportare sulle colline astigiane e monferrine di Santo Stefano la Langa – autentica Langa – del figlio di mio padre, ebbene io, che solitamente non pecco di superbia, stavolta ho il superbo *toupet* di dire «proprio così»¹².

Né Monti mancherà mai di recensire i libri di Pavese con puntualità: da *Paesi tuoi* a *I dialoghi con Leucò*, ogni volta obiettando, lodando, distinguendo, discutendo anche drammaticamente.

3. Dopodiché facciamo un terzo passo per analizzare un po' il senso e il segno di un'affinità che per ossimoro definirei “dissimilare” (un'affinità che si fonda su una «piemontesità» condivisa, ma che poi di fatto ingloba una diversità che è caratteriale, generazionale, culturale). La letteratura e la concezione che Monti ha della letteratura si contengono entro uno spazio di eredità ancora ottocentesche, e si nutrono di aggiornamenti primonovecenteschi sostanzialmente riconducibili all'ambito vociano, quindi problematico, autobiografico, attivistico. Si è anche fatto per essa il nome di Alfredo Panzini; non sarebbe fuori luogo quello di Bruno Cicognani e molti altri potrebbero entrare in un catalogo di presenze significative, ma non sposterebbero il senso di un risultato che non ha poi nemmeno bisogno di molte verifiche. Ad agire

¹² A. Monti, *I miei conti con la scuola*, cit., p. 457.





in profondità è la concezione desanctisiana di una letteratura nutrita di fervore civile. La distanza che separa lo scrittore dal letterato arriva a un punto di massima divaricazione. Tanto che Monti non fa mistero di amare quelli che addirittura chiama scrittori «utili», e di loro scrive a chiare lettere in un articolo su Calamandrei, concepito – ancora una volta – all’insegna soda del magistero incrociato di Salvemini:

Di “scrittori non letterati” così, chiari, concisi, mordaci, divertenti, riservati [...], la letteratura italiana del primo novecento ne conta più d’uno. Essi esercitano varie attività culturali, pubblicistiche e pratiche; son di diverse parti d’Italia; ciascuno ha una sua figura morale e letteraria, ma si rassomigliano un po’ tutti come uomini e come scrittori. Vengono tutti dalla stessa scuola, dall’*Unità* di Gaetano Salvemini, un pugliese cresciuto a Firenze, storico e politico, che fu maestro di stile – non solo morale ma anche letterario – a quelle generazioni di scrittori non letterati, di scrittori “utili”¹³.

Uomo e scrittore ad un tempo, la giusta equazione non ammette deroghe di ruolo. E la vicenda con Pavese diventa lo specchio ideale di una concezione non componibile. Pavese – dicevo – è lo scolaro che Monti ha sentito forse più suo, quello che ha cercato di indirizzare in una sorta di surrogazione paterna. La lettura che viene facendo alla “banda” dei suoi *Sanssôssi* serve sicuramente da stimolo a Pavese, il quale è tuttavia perfettamente consapevole della diversità che il suo universo simbolico viene a costituire rispetto a una letteratura ancora tutta dominata da spinte eteronome.

Dominique Fernandez ha raccolto in un suo libro un notevole repertorio di prestiti montiani passati nell’opera di Pavese¹⁴. Ma al

¹³ Id., *Piero Calamandrei scrittore “utile”*, in «Resistenza», X, n. 10, ottobre 1956, p. 3; citato da G. Tesio, *Ritratto di Augusto Monti*, in A. Monti, *Lettere dalla Grande Guerra*, a cura di E. Coppa, Araba Fenice, Cuneo 2007, p. 291.

¹⁴ Cfr. D. Fernandez, *L’échec de Pavese*, Grasset, Parigi 1967.





di là della quantità anche un po' speciosa, a segnare la differenza resta, ed è sostanziale, l'indubbia diversità degli obiettivi e degli esiti. A Pavese – che ricerca nel dialetto un registro espressivo in grado non tanto di veicolare la duplice esigenza della confessione lirica e della correlazione con precise realtà ambientali, ma piuttosto di incarnare una nuova soluzione di ritmo e di stile, confacente alla sua idea di fascinazione mitica – le soluzioni montiane appaiono ben presto inadeguate, in quanto ancora compromesse, ancorché non banalmente, con i residui di una visione realistica o regionalistica. E non è certo un caso che fin dal saggio pavesiano su Sherwood Anderson la presenza di Monti venga associata a quella di un autore interamente ottocentesco (più *fin che entre deux siècles*), come Edoardo Calandra (e direi anzi, non cedendo a eccessi, che a Pavese potesse suonare di fatto più congeniale un certo mondo motile e sensitivo di Calandra che non il salutare e ottimistico mondo montiano):

Ma fin qui il Centro Ovest non sarebbe che morto e gli scrittori detti – che han cominciati tutti dopo il 1900 – se l'avesse descritto soltanto così, qual è stato fino all'80, sarebbero i soliti rievocatori di un passato, simpaticissimi anche, ma senza una vita nuova da insegnare a noi, piemontesi, che di questo genere abbiamo scrittori maestri – Edoardo Calandra e Augusto Monti¹⁵.

Il distacco da una letteratura di cui Monti rappresenta l'ultimo e più prossimo degli esponenti costa a Pavese una fatica grande, e ne restano tracce cospicue tanto nei *Saggi letterari* quanto nel *Mestiere di vivere*. E proprio queste tracce – pur interpretabili all'interno di sempre necessarie rivisitazioni – non devono far dimenticare almeno il debito di partenza che Pavese contrasse con quello che fu il suo professore più amorevole e spietato. Certo «ci

¹⁵ C. Pavese, *Sherwood Anderson*, in Id., *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968², p. 37.





fu qualcosa di crudele» – l'osservazione è di Armanda Guiducci – «nell'incontro di due uomini così uguali e diversi»¹⁶.

Pavese sente il fascino della dirittura morale e dell'impegno civile da cui è segnata l'intima fibra di Monti, ma è consapevole della propria irriducibilità a un modello, che gli suona datato. Alcune delle lettere, miste di affetto filiale e di confidenza polemica, lasciano trapelare quasi subito rabbia e dolore. E la dedica con cui firma la copia dei *Dialoghi con Leucò* («Caro profe, i nodi vengono al pettine...»), che è dell'ottobre del '47, ha quasi il sapore di un presagio. Senza volere investire queste parole di troppo carico emotivo, sembra affacciarsi qui – insieme con la consapevolezza di un percorso finalmente compiuto – la forza necessitante di un destino annunciato.

Comunque siano andate le cose, nell'agosto del '50 Pavese si suicida. Nello scriverne a Paola Malvano che vive in Israele e che gliene ha chiesto ragguagli, a distanza di qualche mese (5 febbraio '51) Monti ne parla così:

Pavese? com'è andata? Posso dirti come l'ho saputo, e che cosa ci ho almanaccato su. Che cosa ci abbia sofferto, e ci soffra, lo lascio immaginare a te. Era un lunedì, il 27 di agosto mi pare, ero a Cavour, esco il mattino per comprare il giornale del lunedì, lo apro: in prima pagina, col ritratto, i particolari, il compianto, la notizia. Il sabato sera, in un albergo, il *Rocca Cavour* di Piazza Carlo Felice, chiusosi in camera, aveva ingoiato una dietro l'altra, 18 cartine di sonnifero, s'era tolto le scarpe, s'era disteso sul letto ad aspettare. La sera della domenica all'albergo se n'erano accorti. Nella camera si trovò, con resti di carte bruciate, una copia dei *Dialoghi con Leucò*, e sul frontespizio scritto con mano, naturalmente, franchissima: «Perdono a tutti e chiedo perdono a tutti. Va bene? E non facciamo troppi pettegolezzi». In giornata ricevevo due telegrammi, uno da mio genero, l'altro da Giulio Einaudi, con la partecipazione e il giorno e l'ora dei

¹⁶ A. Guiducci, *Il mito Pavese*, Vallecchi, Firenze 1967, p. 40 (ma sul rapporto Monti-Pavese, cfr. soprattutto il paragrafo *Routine e moralità*, pp. 32-44).





funerali: ai quali, naturalmente, non sono andato. Il necrologio della Pina, che mi vide tornare col giornale e con quella faccia, e m'aveva chiesto cosa fosse successo fù: – Adesso che era all'onor del mondo! – (aveva avuto due mesi prima con *La bella estate* il premio Strega decretatogli e consegnatogli a Roma nel salotto Bellonci dagli *amici della domenica*, con la più larga eco su quotidiani e rotocalchi) e poi: – Aveva solo da aspettare: sarebbe venuta da sé!...– Cause. Tante. Secondo me queste. *Prima*: la protesta della sua generazione (n. nel 1908) contro i tempi maledetti che li han traditi tutti o fossero stati fascisti, o fossero stati antifascisti. *Secondo*: arresto di evoluzione, per cui tutta quella generazione è rimasta all'adolescenza, alla pubertà, anche a 42 anni. *Terza*: la “solitudine”, cioè uno stato d'animo letterario filosofico per cui quei ragazzi si sentivan soli, slegati dalla circostante umanità. Per me, che non capisco stati d'animo siffatti, nel caso di Pavese questo senso di solitudine e il conseguente sconforto è da spiegarsi con la mancanza della donna, (per me è solo al mondo l'uomo che non ha una donna tutta per sé): Pavese una donna aveva creduto di averla, poi l'aveva persa e non se n'era più consolato. *Quarta*: l'esaurimento fisico, di chi non sapeva riposare né come lettore, né come scrittore, né come mulo di stanga del carro di Einaudi editore. Del resto Pavese una morte così l'aveva sempre vagheggiata fin da ragazzo; se n'era fatto un segno, un sogno, un miraggio, uno scampo, una arma, un sette-bello; quando credette bene giocò la carta. E c'è, degli amici e dei parenti, chi dice che la deliberazione la prese quando, scritto l'ultimo bellissimo libro *La luna e i falò*, senti di non aver più nulla da dire. E io non lo credo¹⁷.

Anche con Tullio Pinelli, il 22 ottobre del '52, tornerà sull'argomento. Due articoli, di Mila e Gerratana, sul *Diario* di Pavese lo inducono, infatti, a ulteriori riflessioni:

Vedi [scrive a Pinelli] il dramma di quel figliolo è stato tutto lì: saper bene qual è *il positivo nella vita di un uomo* (conoscere

¹⁷ A. Monti, Lettera a Paola Malvano, pubblicata da G. Tesio, *Augusto Monti. Attualità di un uomo all'antica*, cit., pp. 128-29.





e praticare, come dice Monti, *i nuovi doveri*), volerlo attuare, e non riuscirci mai; aver davanti a sé un modello, un tipo d'uomo (Monti, Pinelli, il cugino, Nuto) sentire che la salvezza per lui sarebbe il conformarsi a quel tipo e non essere mai capace di toccare quella terra promessa. Di qui, tra l'altro, il suo *odi et amo* per quel tipo d'uomo, per quella norma di vita, povero ragazzo infelice incapace di amare senza rancore, ridotto a concepir l'amore – ogni amore – non come «sadismo o masochismo», secondo una definizione a lui cara, ma addirittura come sadismo e masochismo insieme, tortura sua e di chi gli volle bene¹⁸.

Nella commossa rievocazione de *I miei conti con la scuola* la sua storia con Pavese assumerà i tratti di un rapporto emblematico: Pavese «sintesi della “banda”»¹⁹. Ma non c'è mai abdicazione al giudizio critico. In questo senso, cioè critica e distaccata, si svolge *La lezione in morte di Cesare Pavese* che Monti tiene ad Ivrea, al Centro Olivetti, proprio nel '50.

Per Monti la strada è ancora sempre quella del mestiere, e la letteratura non è un mestiere. La via giusta va «dalla vita alla poesia, dal mestiere alla letteratura». Fare la strada inversa «vuol dire trasformare la vita in letteratura», e se per questo cammino a ritroso «si mette uno che non è fatto per andare contro natura, questi a un bel momento s'accorge d'aver sbagliato strada, tornar indietro non può, andar avanti così non vuole ed è la volta che si ferma e sta lì senza far più nulla, o si abbrutisce o si ammazza, che è tutto lo stesso». È questo per Monti il senso della storia ed è questa la sua idea di letteratura. Ma la risposta che Pavese dà a questa idea è come disarmata. Il 23 agosto del 1928 scrive infatti al suo professore:

So, so, che cosa mi risponde Lei: vivere, lasciare la letteratura, farsi uomo, diventar bambino, organizzare comitati e tutto il resto.

¹⁸ Id., Lettera a Tullio Pinelli, ivi, pp. 129-30.

¹⁹ Id., *I miei conti con la scuola*, cit., p. 130.





Ma la letteratura mi ha rôso troppo ormai. [...] E non posso gettarmi a vivere, non posso²⁰.

Una risposta esistenziale, dunque, che nelle lettere del 18 e del 21 gennaio 1950²¹ si farà tanto più vibrante e dura: l'altra faccia di un dissidio non soltanto interiore mai veramente risolto. Nell'interpretazione che Monti dà di Pavese finisce per prevalere quella che il professore chiama la «filosofia negativa»; la stessa di cui parla nella lettera del 22 gennaio '50 che ho già citato e con cui intendo chiudere:

[...] riconosciuto che nel tuo sangue col veleno di quella filosofia, che m'accontenterò di chiamar negativa, circola l'antidoto di quest'altra filosofia positiva [compendiabile nel principio «fare bene il lavoro che ci tocca»], mi par d'aver e ritirato il ritirando e chiarito il chiarendo, dopodiché altro non mi resta che augurare a noi tutti che la prossima sia la volta del Poema pieno, compatto, definitivo, corso tutto e solamente – ed evidentemente – dalla linfa di questa tua – e nostra – filosofia dell'*age quod agis* (*dummodo agas* – aggiungo io – *strenue et pure*)²².

Evidentemente non andò secondo l'augurio. Cosa di cui il professore mostrerà sempre vivo e cocente rammarico.

²⁰ C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, a cura di L. Mondo e I. Calvino, Einaudi, Torino 1966², vol. I, p. 51.

²¹ Nella lettera del 21 gennaio 1950 Pavese scrive tra l'altro: «La garanzia e la speranza della mia “futura grandezza” (stiamo seri) è una sola: fare bene il lavoro che ci tocca (qualche volta il lavoro è cercare un lavoro) – chi fa bene il suo lavoro ha la coscienza a posto; chi no, no. E come me facciamo tutti – sian messi tutti in grado di farlo. Non mi sembra una filosofia né peregrina né pastonchiana né dannunziana” (C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, cit., vol. II, p. 691). Potremmo infatti ben dire che sia montiana.

²² Cfr. A. Dughera, *Monti e Pavese: storia di un'amicizia attraverso le lettere*, cit., p. 100.







I «piemontesi» di Carlo Dionisotti

Questo titolo nasconde un'insidia, o perlomeno obbliga a delle precisazioni. In che senso interpretare il termine "piemontesi"? In quali direzioni muoverlo? A quali oggetti applicarlo? Come centrare, in altre parole, un obiettivo che alla fine potrebbe pretendere il grandangolo. O quanto meno richiedere le virgolette per segnalare la polisemia o, se si vuole, l'ambiguità. Dire "piemontesi" non è un dire innocuo e pacifico, se solo si pensa alla necessità di prendere atto di una varietà storico-geografica ogni volta da precisare, a seconda delle vicende che ne abbiano modificato nel tempo e nello spazio la fisionomia e i costumi.

Talché – pur segnalando la necessità di distinguere ove ne sia il caso, corrispondendo in ciò alla lezione del «*distingue frequenter*» che Carlo Dionisotti ci dà – mi atterrò all'uso più ovvio, ossia a quello di una realtà acquisita nella sua accezione abituale di Regione, per certo diversamente accertabile ma come tale accolta nella nostra Costituzione (subito a ridosso della sua entrata in vigore, non dimentico mai come la coincidenza delle date ci metta di fronte a due avvenimenti per il mio argomento non secondari: la pubblicazione della prolusione londinese del 1949 di Dionisotti su *Geografia e storia della letteratura italiana* e l'uscita del numero unico che la rivista «Il Ponte» dedicò al Piemonte¹).

¹ Né manco bibliograficamente di ricordare almeno l'intervento che s'intitola *Culture regionali e letteratura nazionale in Italia*, pronunciato da Dionisotti al Convegno barese del 31 marzo-24 aprile 1970, poi apparso su «Lettere italiane» nello stesso anno e ripreso anche in altre sedi, ma specialmente integrato nel volume V della *Storia d'Italia. Regioni e letteratura. I documenti*, II, Einaudi, Torino 1973, pp. 1373-95. Vincendo il secolare dilemma che parte da Ippocrate e che tra Sette e Ottocento si consolida tra Montesquieu e Joubert (i luoghi a fare gli uomini o gli uo-



Certo non trascuro la diffidenza di Dionisotti «per le generalizzazioni unitarie», perfettamente applicata, in un anno sintomatico, nel saggio *Letteratura «partigiana»*, già apparso nel 1946 sulla rivista «Aretusa» e poi raccolto negli *Scritti sul fascismo e sulla Resistenza* a cura di Giorgio Panizza². Cui potrei del resto allargare infiniti altri avvisi di tempi molto diversi tra loro, che conterrò – a molta distanza dal primo esempio – in un giro d’anni di larga falcata. Ricordando prima un articolo tra gli ultimi *Illusioni*

mini i luoghi), il Piemonte invita alle leggi reciproche dello scambio. Un tratto che proprio sul numero unico riservato dalla rivista «Il Ponte» al Piemonte (V [agosto-settembre 1949], n. 8-9), Augusto Monti (*Piemonte*, pp. 911-18) coglieva a modo suo nella condizione ambivalente del nome (tra monte e piana, castelli e disciplina, durezza di clima e asperità caratteriali), riflessa nella piccola filza di proverbi capaci di condensare il senso di una civiltà intera: «Fà ‘d l’òm» (Sii uomo) che significa «Sii uomo (di carattere)», il tremendo «Fà ‘l tò dovèr e chërpa» (Fa’ il tuo dovere e crepa), l’azegliano «La paura a l’é fàita ‘d gnente» (La paura è fatta di nulla), e soprattutto lo scambievole «Lòda ‘l brich e tente a la piana» (Loda il monte e tieni al piano). Come a dire che il «brich» (il bricco) rappresenta le montagne più montagne, con la loro geologica asprezza; e che la piana rappresenta, invece, il punto di stazione, di sicurezza, di incivilimento. Montagna come luogo dei ghiacci che garantiscono il corso dei fiumi e pianura come luogo di fertilità e di fervore imprenditoriale. Montagna come sobrietà di costumi, parsimonia di vita, esistenza dura e forte solidarietà; pianura come investimento e ricchezza. Senza contare che «bricco» e piana valgono anche per le colline di Langa, Roero e Monferrato, come ci hanno insegnato le pagine di Pavese e di Fenoglio, tra la cascina del Pavaglione (*La malora*), dove Agostino Braida viene mandato dal padre a lavorare per pochi «marengi» l’anno, e il casotto di Gaminella (*La luna e i falò*), dove Anguilla ritrova in Cinto il suo doppio-bambino. Cosa di cui ha tenuto buon conto Nuto Revelli raccogliendo le storie del suo volume maggiore, *Il mondo dei vinti* (Einaudi, Torino 1977): da Elva a Stroppio, da Barolo a Serravalle Langhe, da Borgo San Dalmazzo a Demonte.

² C. Dionisotti, *Letteratura «partigiana»*, in Id., *Scritti sul fascismo e sulla Resistenza*, a cura di G. Panizza, Einaudi, Torino 2008, p. 179 (*Letteratura partigiana*, in «Aretusa. Rivista mensile», III [gennaio-febbraio 1946], n. 17-18, pp. 155-65).



e delusioni del partigiano Bocca, apparso su «MicroMega» (autunno del '95) e parimenti raccolto dal Panizza:

Già qui, a lume di storia, un lettore piemontese, ma non della provincia grande, nota la differenza. Perché in quella provincia, come del resto in tutto il Piemonte orientale, esclusa Torino, il successo del fascismo fu tardo e più indolore che nelle provincie orientali, Alessandria e Novara. Inoltre Cuneo era stata feudo, se così può dirsi, di Giolitti, e restava sede di una tradizione liberale e monarchica, che non poteva accettare il regime fascista, ma neppure combatterlo, né così poteva influire efficacemente sulla generazione nuova³.

Per riandare poi a un saggio del '72, *Giovanni Crocioni, uomo di scuola e regionalista*, che mi sembra metodologicamente e storicamente ricchissimo di spunti. Non senza scusarmi per la larghezza – tuttavia cogente – della citazione:

Appena occorre ricordare che in tanto il Piemonte poté, nonostante la sua posizione geografica marginale, assumere un compito direttivo nell'impresa dell'unificazione politica dell'Italia, in quanto più di ogni altra regione era allora aperto e disposto ad accogliere e mettere a profitto l'altrui collaborazione. La tradizione politica e militare era dinastica, non regionale. La tradizione letteraria, esile e recente, ultima venuta nel sistema italiano, era stata caratterizzata alle sue origini dal fenomeno, che non ha riscontro altrove, della spiemontizzazione, che non fu soltanto dell'Alfieri, ma prima di lui e con lui del Baretti e del Denina. Mancavano e mancarono sempre, anche in seguito, durante e dopo l'unificazione, anche quando monarchia, esercito e burocrazia del vecchio Piemonte s'imposero all'Italia, le premesse di un autonomo regionalismo piemontese. Si ebbe anche questo, naturalmente, ma di riflesso e come un fenomeno marginale, di opposizione interna. Basti pensare alla poesia dialettale piemontese, dal

³ Id., *Illusioni e delusioni del partigiano Bocca*, ivi, pp. 258-59 («MicroMega», 1995 [ottobre-novembre], n. 4, pp. 261-65).



Calvo al Brofferio, all'impotente protesta che essa rappresentò, di una minoranza repressa, a paragone della popolarità senza riserve in Lombardia, a tutti i livelli, anche a quello più alto, della poesia del Porta. E basti pensare da ultimo, a immediato ridosso della generazione di Gobetti, alla storia dell'università di Torino e della cultura piemontese nel suo ultimo fiore, al magistero, che anche Guido Gozzano subì reverentemente, dell'apolide Arturo Graf. Onde, fra guerra e dopoguerra, da Torino l'appello nazionale del giovanissimo e sconosciuto Gobetti⁴.

Ricchezza di spunti, dicevo. Il ruolo del Piemonte nel processo unitario: ma subito l'accento che batte (precisazione risolutiva) sulla tradizione «dinastica» e non «regionale»⁵. Il fenomeno

⁴ Id., *Giovanni Crocioni, uomo di scuola e regionalista*, in AA. VV., *Il regionalismo di Giovanni Crocioni*, Olschki. Firenze 1972, pp. 49-63; ora pubblicato, con il titolo *Ancora per Giovanni Crocioni*, in C. Dionisotti, *Ricordi della scuola italiana*, a cura di M. De Luca e A. C. Dionisotti, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 1998, pp. 411-20: da qui traggio la citazione, alle pp. 418-19.

⁵ Al di qua delle sopravvivenze più lontane di insediamenti preistorici o eserciti romani o lotte franco-longobarde, non v'è dubbio che la storia del Piemonte sia per gran parte legata alle vicende di una dinastia che poggia, almeno fino ad Emanuele Filiberto (1528-80) e al figlio Carlo Emanuele I (1562-1630), sulla tenace persistenza del carattere montanaro e campagnolo – assolutistico-feudale – dei discendenti del primo antenato riconosciuto, Umberto Biancamano. La stessa Torino, prima che Emanuele Filiberto la investa del ruolo di capitale (1563) e che Carlo Emanuele I ne azzardi ambiziosamente un'immagine colta e ardita, è poco più di un *pied-à-terre* al di qua delle Alpi. Almeno finché il ruolo egemonico sulle province – vincendo appunto le resistenze interne di potenti cunei territoriali, come i marchesati di Saluzzo e del Monferrato: il primo già conseguito con la pace di Lione (1601), il secondo con le paci di Utrecht (1713) e Rastadt (1714) – non s'imponga definitivamente con Vittorio Amedeo II (1666-1732), prima re di Sicilia (1713-14), e poi di Sardegna (1718-20). Non è un caso che il simbolo designato per l'attuale e annuale «Festa del Piemonte» sia la battaglia dell'Assietta, il colle di valico tra la valle della Dora Riparia e quella del Chisone, in cui il 19 luglio 1747 gli Austro-Piemontesi respinsero l'invasione franco-



della «spiemontizzazione»: di cui Dionisotti si occuperà in seguito nel saggio *Piemontesi e spiemontizzati*⁶. Il diverso ruolo giocato dalla letteratura dialettale (cui Dionisotti non prestò mai troppa attenzione specifica, se non qua e là accennando a proposito di certi suoi quadri di storia linguistica e letteraria) in Piemonte e in Lombardia. E poi – luogo dei luoghi, e parlo ovviamente di luoghi culturali – il riferimento importante all'Università di Torino e alla precisazione del doppio passaggio tra Graf e Gobetti, con quel (dantesco) cenno al «fiore» che mi sembra ben coniugarsi (e lo dico del tutto *en passant*) con il diario scolastico della compagna di studi Virginia Galante Garrone da me – abbastanza recentemente

spagnola, mettendo fine di fatto alla guerra di successione austriaca. Più che la premessa del futuro Stato di una nazione in cammino, un compiuto stato nazionale che agisce secondo la prassi delle grandi monarchie europee, cui saranno poi le vicende risorgimentali a dettare i tempi e i movimenti di una diversa sinfonia. E sarà infine la vocazione industriale a imprimere l'impronta del moderno, non privo d'una sua monumentalità (vedi il Lingotto), che una buona guida cittadina dovrebbe registrare: come andare alla palazzina di caccia di Stupinigi o come pellegrinare agli *ex voto* della Consolata. Del resto a Torino l'etica del lavoro è stata più forte di quella religiosa (e la religiosità si è espressa come pratica di santi sociali, dal Cottolengo a Don Bosco). Da sola, l'etica religiosa ha cicatrizzato la doppia perdita dei re sabaudi e del ruolo di capitale, e dunque appartiene alla conoscenza e alla coscienza di un passato in cui la chiave a stella non ha contato meno della Sindone. Ma sul carattere addizionale del Piemonte si veda – almeno per sineddoche, ma sineddoche dionisottianamente importante – il saggio di Claudio Rosso, *Gli incerti confini del Piemonte Orientale*, in AA. VV., *Letteratura di frontiera. Il Piemonte Orientale*, Atti del convegno nazionale di studi [Vercelli, 22-24 ottobre 2001], a cura di R. Carnero, Mercurio, Vercelli 2003, pp. 383-400.

⁶ C. Dionisotti, *Piemontesi e spiemontizzati*, in AA. VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di W. Binni et al., Bulzoni, Roma 1976, vol. III, pp. 329-48; poi raccolto in C. Dionisotti, *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 33-53.





– riproposto⁷. Né disgiungersi del tutto dal titolo – come lo stesso Dionisotti ammette – del primo libro (poetico) di Lalla Romano, altra compagna dell'Università torinese più tardi ritrovata, a sua volta consonante con l'opera omonima che è stata assegnata (da Contini) proprio a Dante⁸. Riferimenti tutti che Dionisotti non avrebbe potuto assegnare – lui così sollecito di cultura e di lingua – alla *vitanda* condiscendenza delle «impressioni»⁹.

Con ciò saremmo già alle soglie di uno dei momenti più importanti della formazione di Dionisotti. Uno di quelli sui quali è lui stesso più volte tornato, convinto com'era di quella «trama, per così dire autobiografica, che sempre sottostà a ogni indagine viva»¹⁰, sia per precisarne i contorni, sia per approfondirne i tratti, non stancandosi mai – ancora una volta – di distinguere i gruppi, di separarne le dinamiche, collegabili alla congenialità dei

⁷ «Ma che rammarico mi assale quando penso che due anni prima del mio ingresso al Rosa Stampa era stato lì insegnante, e poi si era trasferito a Torino, quello che oggi è il nostro maggior “italianista”: Carlo Dionisotti, e che allora era fresco vincitore di concorso e già giovanissimo preparava la libera docenza; idolo di tutta la scuola. Mi lascio prendere dalla tentazione di usare un aggettivo che potrebbe sembrare frivolo e che invece risponde a verità: era “affascinante”. Le sue scolare lo chiamavano “il bellissimo Cecè” ed erano tutte innamorate di lui, della sua eleganza londinese, incantate dal suo eloquio, sbigottite quasi della sua sapienza, lui così giovane ancora; tra i colleghi solo una insegnante pareva degna di lui e di essergli confidente e amica, la Lina Galleani; e le scolare un poco mormoravano stizzite “ma potrebbe essere sua nonna!” e la invidiavano» (V. Galante Garrone, *Dopo il fiore*, a cura di G. Tesio, Interlinea, Novara 2007, pp. 105-106).

⁸ Cfr. C. Dionisotti, *Ricordi torinesi: «Fiore» e Ferdinando Neri*, in AA. VV., *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*, a cura di A. Ria, Atti del convegno [Milano, 22-23 settembre 1994], Mondadori, Milano 1996 (poi raccolto, con il titolo *Per Lalla Romano*, in Id., *Ricordi della scuola italiana*, cit., pp. 523-32).

⁹ Cfr. la (breve) recensione di Dionisotti agli *Studi di poesia* di Attilio Momigliano, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 111 (1938), pp. 323-24.

¹⁰ Ivi, p. 324.





caratteri e delle idee (in cui molto potevano anche la provenienza e l'appartenenza familiari): di ordinare, insomma, ciò che la memoria tende a confondere, alieno com'era da commistioni indebite o da troppo facili crasi. Di certo alla complessità della nozione (di piemontese voglio dire) si applicò – lui non spaesato emigrante – con una specialissima e del tutto sobria *pietas loci*, a cui (senza nessuna concessione a nostalgie rischiose e meno ancora a piangevoli regressi) sempre lo ricondusse il gioco pendolare delle andate e dei ritorni, cui fanno più di altri da specchio – con ampia possibilità di coglierne i riflessi – i molti interventi in memoria di Arnaldo Momigliano, l'eccezionale compagno con il quale condivise, al di là delle differenze dell'approdo, un buon tratto di strada accademica tra Oxford e Londra¹¹.

Dopodiché, fatto avviso della complessità di un termine non facilmente domabile (ragioni storiche, geografiche, biografiche, affettive), la materia resta di per sé insidiosa, ma più praticabile. Non senza il sostegno di una dichiarazione epistolare, che mi sembra tanto risoluta quanto risolutiva, esimendomi dal trarre altre numerose e più indirette dichiarazioni da studi e interventi:

Le dirò subito che io sono regionalista e municipalista convinto, per il passato e per il presente, non perché non faccia il debito conto dell'unità, ma perché mi rendo conto della forse inevitabile insufficienza del nostro Stato unitario e insomma credo alla validità in Italia delle tradizioni e iniziative locali¹².

A dimostrarlo è tutto il percorso scientifico e credo che molto potrebbe venirne anche dalla pubblicazione dell'epistolario, di cui occorrerebbe farsi propugnatori e mallevadori (in fatto di rapporti

¹¹ Cfr. il volume C. Dionisotti, *Ricordo di Arnaldo Momigliano*, Il Mulino, Bologna 1989.

¹² Lettera di Dionisotti ad Antonio Panizzi del dicembre 1968: la si veda nell'introduzione di Giuseppe Anceschi, *Di Antonio Panizzi letterato (e di Carlo Dionisotti)*, in C. Dionisotti, *Un professore a Londra*, a cura di G. Anceschi, Interlinea, Novara 2002, p. 6.



con l'Einaudi ha lavorato Roberto Cicala con Carlo Carena per il volume C. Dionisotti, «*In colloquio coi vecchi libri*». *Lettere editoriali. 1945-1978*, della collana Biblioteca del Piemonte Orientale diretta da Giuseppe Zaccaria e dal sottoscritto; qualcosa, con l'aiuto di Anna Carlotta Dionisotti, stiamo cercando di fare Antonio Ria e io per il carteggio tra Dionisotti e Lalla Romano; mentre Vincenzo Fera sta preparando la pubblicazione di vari carteggi importanti per le Edizioni di Storia e letteratura).

Più di ogni altro scritto – riprendendo il filo del discorso – credo che lo dimostri il testo pur breve che accompagna la ristampa del libro del nonno omonimo, *La Vallesesia ed il comune di Romagnano Sesia*. Così attento a cogliere, tra le ragioni della ristampa, «il bisogno e il dovere di riconoscere la nostra pertinenza a una società umana, che in tanto procede e si espande e rinnova, in quanto è prodotta e sorretta nel suo proprio spazio, comune o regione o nazione, dalla solidarietà delle passate generazioni»¹³, non senza iniettare nello scritto – come ha ben visto Claudia Villa – almeno un poco di autobiografica proiezione¹⁴.

Torinese di nascita, novarese e vercellese di origine, londinese di residenza, italiano di convinzione, europeo di elezione (non può contare in questo contesto la dichiarazione rilasciata in un'intervista ad Antonio Ria: «Io non ho difficoltà a dire che sono stato poco europeo, poco federalista»¹⁵; una dichiarazione che

¹³ Dalla *Prefazione* di Carlo Dionisotti a C. Dionisotti [1824-1899], *La Vallesesia ed il comune di Romagnano Sesia* [1871], ristampa con note sull'autore, Museo storico etnografico della Bassa Valsesia, Romagnano Sesia 1994, p. XV (ma già nella precedente edizione Paltrinieri, Novara 1972, pp. 3-12: l'introduzione di Carlo Dionisotti junior è comunque datata 15 settembre 1971).

¹⁴ Cfr. C. Villa, *Carlo Dionisotti (Ritratti critici di contemporanei)*, in «Belfagor», 43 (1988), pp. 49-65.

¹⁵ A. Ria, *Carlo Dionisotti: «Italia mia, quanti difetti»*, in «La Repubblica», 7 giugno 1998, p. 31: si tratta di un breve estratto (altri ne erano usciti – nello stesso anno e con titoli redazionali diversi – in «Corriere della Sera», 23 febbraio, e «Il Mattino», 23 marzo) di una lunga intervista andata in onda il 13 ottobre 1994 in «Primo Piano» della Rete 2 della



può accompagnarsi a un'altra decisamente più auto-ironica e sorprendente: «Siccome io sono un umanista, un carducciano arretrato»¹⁶), Carlo Dionisotti fu un piemontese che non tagliò mai il suo cordone ombelicale (e anche in questa direzione resterebbero tutte da indagare le ragioni dello stile, nonostante quanto ne abbiano già rapidamente e recensivamente detto Giorgio Luti, Giulio Cattaneo e soprattutto Maria Corti, puntualmente ricordati da Claudia Villa nel suo «ritratto critico»¹⁷. Resterebbe da indagare – dicevo – la grana della voce che s'insinua nel tracciato misto di una scrittura sostenuta, ma anche orale, e non dico oratoria per non cadere negli inganni di un'eloquenza equivoca, aborrita (basterebbe a farmene avviso il *Ricordo di Quintino Sella*, specie nei passi sui discorsi parlamentari e sulla questione post-unitaria della lingua¹⁸). Una scrittura che starebbe a mezzo – a volermi

Radio Svizzera Italiana col titolo *Incontro con Carlo Dionisotti*. Il testo trascritto è stato accuratamente rivisto da Dionisotti, ma mai pubblicato integralmente. Per un più articolato e personale inquadramento sulla difidenza "federalistica", basti rinviare al saggio di C. Dionisotti, *Culture regionali e letteratura nazionale in Italia*, che cito qui dal testo pubblicato in «Lettere Italiane», XXII (1970), n. 2, p. 134: «*Prescindendo da profezie disarmate, elucubrazioni teoriche e nostalgie federalistiche di singoli individui e gruppi* [il corsivo è mio], pare a me che si spieghi bene come e perché la vecchia struttura regionale dell'Italia riemergesse e si riproponesse alla attenzione di tutti, certo della maggioranza, nel momento o periodo in cui irrimediabile si era dimostrata la crisi dello stato unitario, il territorio nazionale era spezzato in due ed era ulteriormente frantumato da operazioni di guerra e di guerriglia, le grandi città, bombardate e affamate, si erano svuotate in parte verso i centri minori e la campagna, e per l'appunto la campagna, l'attaccamento alla terra, l'isolamento in una cerchia stretta e fidata, avevano riassunto la loro funzione di estrema difesa della vita».

¹⁶ A. Ria, *Carlo Dionisotti: «Italia mia, quanti difetti»*, cit., p. 30

¹⁷ C. Villa, *Carlo Dionisotti (Ritratti critici di contemporanei)*, cit., pp. 49-65, ma spec. p. 61.

¹⁸ Cfr. C. Dionisotti, *Ricordo di Quintino Sella*, in Id., *Appunti sui moderni*, cit., pp. 351-91 (già in «Rivista Storica Italiana», 97 [1985], pp. 5-41).





servire dell'alta escursione stilistica che Dionisotti coglie in *Momigliano e Croce* – tra la prosa di Piero Treves, «notevole anche per tratti stilistici arcaizzanti», e quella tutta «strumentale» di Arnaldo Momigliano¹⁹.

Azzardo (calcolato) su azzardo (calcolato), non mi sembra nemmeno improponibile un riscontro della sottile filigrana in cui passano, con un andamento ipotattico di classico dominio, le pennellate d'umore, le ironie, le idiosincrasie, le liquidazioni, senza escludere – non dico i piemontesismi, che sarebbe decisamente troppo – ma le reminiscenze dialettali che – all'occasione – possano caratterizzarne esemplarmente il dettato. Un esempio fra tutti, il detto «pietà l'è morta»:

Così come è [si parla di *Guerriglia nei castelli romani* di Roberto Battaglia], il libro chiarisce un elemento vitale della guerra partigiana, che è appunto la rottura del normale equilibrio fra il pensiero e l'azione, e, in specie, l'iniziativa omicida, senza remissioni e senza scampo, di quella guerra. In Piemonte ne derivò il motto popolare che esprime la consapevolezza diffusa e limpida di questa condizione di cose e l'accettazione anche, triste ma risoluta, delle conseguenze: «Pietà l'è morta»²⁰.

Un detto adibito in altre occasioni. E certo in una, solo apparentemente estranea (Dionisotti relatore sulla poesia d'esordio di Lalla Romano, *Fiore*, al convegno milanese del 1994), che ben avvia un discorso sulle affinità naturali, non meno importanti dei pur necessari distinguo imposti dalla storia:

Ma il paragone confermava che questa nuova poesia, questo fiore sbocciato in una luce livida, in età ferrea, primo esile libro di una donna matura, poco aveva in comune con la flora poetica femminile dell'Italia fra Otto e Novecento. C'era in questa nuova

¹⁹ Id., *Momigliano e Croce*, in Id., *Ricordo di Arnaldo Momigliano*, cit., p. 35.

²⁰ Id., *Letteratura «partigiana»*, in Id., *Scritti sul fascismo e sulla Resistenza*, cit., p. 174.





poesia, come lo stesso Neri vedeva giustamente, un freno d'acciaio, una linea recisa quasi arida. C'era al di là una prepotenza naturale, selvatica, aggressiva anche, una estrema difesa della vita e della natura, contro la storia. Non venne in mente a Neri la morte del lupo d'un poeta suo e della sua scuola, Vigny. Anche questa nuova poesia non chiedeva agli uomini né pietà né perdono. «Pietà l'è morta» avrebbero detto di lì a pochi anni in Piemonte, nella provincia stessa propria di Lalla. Ma quel fiore era nato per sopravvivere all'ora buia²¹.

Ma in un'altra occasione ancora, che riguarda il *Taccuino* "segreto" di Pavese pubblicato da Lorenzo Mondo su «La Stampa» dell'8 agosto 1990. Nell'intervento intitolato *Per un taccuino di Pavese*, apparso prima su «Belfagor» (gennaio 1991) e ora raccolto nei *Ricordi della scuola italiana*, Dionisotti cita alcuni giudizi di Pavese sulla Francia di Vichy e sostiene:

Si intravede nel taccuino l'immagine minuscola e grottesca di un Céline italiano²².

Precisando subito dopo:

Noterò a questo proposito che non appare macchia di razzismo in Pavese. Ma aggiungo che, dove respingeva le «storie di atrocità nazista che spaventano i borghesi» e le giustificava «se anche fossero vere», e concludeva che «forse il vero difetto di noi italiani è che non sappiamo essere atroci», il suo turpe linguaggio (qui, e per lo più nel taccuino, del Pavese peggiore) era quello stesso dei razzisti italiani che avevano distorto a nuovo significato la parola *pietismo*. L'asilo ecclesiastico [al Trevisio di Casale Monferrato] preservò Pavese da una guerra che a quel linguaggio rispose in Piemonte con lo splendido motto «Pietà l'è morta»²³.

²¹ Id., *Ricordi torinesi: «Fiore» e Ferdinando Neri*, cit., p. 20.

²² Id., *Per un taccuino di Pavese*, in Id., *Ricordi della scuola italiana*, cit., p. 518 (in «Belfagor», 46 [1991], pp. 1-10).

²³ *Ibid.*





Nello stesso contributo in cui corre una non meno dialettistica maledizione:

Se in quell'estate del 1943 il silenzioso Pavese avesse aperto bocca e detto quello che aveva scritto e scriveva per sé, Ginzburg, appena tornato dal confino, lo avrebbe pazientemente redarguito; Mila, con una sola frase del nostro dialetto, lo avrebbe spedito alla forca, per impiccarsi come Giuda («Giuda falso») o per farsi impiccare²⁴.

Il legame di Dionisotti con il Piemonte non fu mai così recisamente affermato come nel saggio (già citato) che s'intitola *Momigliano e Croce*. Laddove, chiosando una lettera in cui Momigliano attribuisce al magistero di Croce il merito di essersi sentito – in terra straniera – «assai meno disorientato della maggior parte dei miei compagni di esilio», Dionisotti sottolinea:

Su questo punto posso e devo insistere, essendo vissuto anch'io lungamente come Momigliano, benché per mia libera e ormai pacifica e comoda scelta, in terra straniera. Nessun dubbio che la religione crociana della giovinezza ci ha confortati a restare sempre inalterabilmente e quasi ferocemente, come avrebbe detto il compatriota Alfieri (ma l'avverbio era del Frugoni, proprio per Annibale), piemontesi e italiani, mai inglesizzabili, men che mai americanizzabili, come per loro buoni motivi i Borgese e i Salvemini detestati da Croce; mai dopo la guerra convertibili alla cultura e al gergo dell'Unesco: le lingue nobili della vecchia Europa, quante sono, fino agli Urali, sì; il gergo, il *français* e il conforme italiano della nuova Europa, no²⁵.

Di certo – parafrasando il già citato Giuseppe Anceschi – tra la grande Londra e la minuscola Romagnano (ma così tra la grande Londra e la più piccola Torino) corsero sempre triangolazioni di grande e non sproporzionata solidarietà: tanto da poter applicare

²⁴ Ivi, p. 514.

²⁵ Id., *Ricordo di Arnaldo Momigliano*, cit., p. 50.





all'espatriato o "spiemontizzato" Dionisotti (ma non profugo, né propriamente esiliato, ove si voglia cogliere un distinguo presente nel suo saggio su *Panizzi esule*: «[Panizzi] risolutamente si addestrò a vivere una nuova vita e a fare dell'esilio un espatrio»²⁶) l'affermazione di Pavese in una famosa lettera al direttore Enrichens, cui forse lo stesso Dionisotti avrebbe se mai imposto di suo un'arguta decelerazione antiretorica: «Io amo S. Stefano alla follia, ma perché vengo da molto lontano»²⁷.

E dunque, i "piemontesi". Stando alla bibliografia (preziosa) di Mirella Ferrari²⁸, l'interesse di Dionisotti per i "piemontesi" non fu né precoce né sistematico: qualche recensione negli anni Trenta, per lo più sul «Giornale Storico della Letteratura Italiana» (agli *Studi di poesia* di Attilio Momigliano, 1938; alle *Tragedie* di Federigo Della Valle, a cura di C. Filosa, 1939; al V e VI volume dei *Carteggi di V. Gioberti*, a cura di L. Madaro, 1939): un non nutrito anche se qualificato filone recensorio, che registra ancora un intervento (del 1950, e sempre sul «Giornale Storico») sugli *Studi sulla letteratura del Rinascimento* di Mario Fubini, tre anni dopo la loro uscita. Mentre suonano più sintomatiche (ma già post-belliche) le due recensioni, una su *Lavorare stanca* di Cesare Pavese, che compare su «La Nuova Europa. Settimanale di politica e letteratura» il 26 agosto del 1945, e

²⁶ Id., *Panizzi esule*, in Id., *Un professore a Londra*, cit., p. 62.

²⁷ C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, vol. II, a cura di L. Mondo e I. Calvino, Einaudi, Torino 1966 (ma la citazione è tratta dall'edizione 1968, p. 658).

²⁸ Cfr. M. Ferrari, *Carlo Dionisotti (Torino 9 giugno 1908-Londra 22 febbraio 1998). Bibliografia*, in AA. VV., *Carlo Dionisotti. Geografia e storia di uno studioso*, a cura di E. Fumagalli, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2001, pp. 151-95; poi ripubblicata, con aggiornamenti e col titolo *Bibliografia di Carlo Dionisotti*, in AA. VV., *Un maestro della letteratura. Carlo Dionisotti tra storia e filologia (1908-1998)*, a cura di R. Cicala e M. Ferrari, Interlinea-Centro Novarese di Studi Letterari, Novara 2008, pp. 27-74.





una sulla *Letteratura partigiana* che compare su «Aretusa. Rivista mensile» nel gennaio-febbraio del '46.

In mezzo (dal '42 al '45 e, appunto, '46) ci fu – quantunque non amata – l'attività giornalistica e anche politica diversamente espressa, di cui ci dice tutto il necessario Giorgio Panizza nel già citato volume degli *Scritti sul fascismo e sulla Resistenza*, specie alle parti prima e seconda.

Ivi comprendendo anche i “piemontesi” qua e là convocati, ma soprattutto presenti nei due interventi già citati su *Lavorare stanca* di Pavese e sulla *Letteratura «partigiana»*. Importante il primo, nella mia prospettiva, per almeno tre ragioni essenziali: sia perché – sul piano della poetica ben collocata nella linea dantesca piuttosto che petrarchesca che sarà poi Contini a fissare da par suo (si veda l'osservazione sul lungo verso narrativo, «esclusivo di ogni compromesso colla musica e col canto, di ogni accelerazione o enfasi declamatoria»²⁹) – è riconosciuto il pieno valore di *Lavorare stanca*, ne è sottolineata la «moralità» in pagine sicuramente coinvolte («La moralità del libro si risolve poeticamente in questo incontro diretto con la realtà [...]»³⁰), che postulano uno specifico riferimento – lungo un'attenzione che si muove sul piano della storia – ai tempi più immediati, alle ragioni di una consapevolezza che la guerra ha acuito e la situazione di un paese in corso d'opera ha reso più evidente; sia perché denuncia – fino a quel momento – lo scarso *penchant* dello studioso (e uomo civile) per la poesia («Ne eravamo, fin dall'altro dopoguerra, lontani»³¹), che Dionisotti

²⁹ C. Dionisotti, *Lavorare stanca*, in Id., *Scritti sul fascismo e sulla Resistenza*, cit., p. 152.

³⁰ Ivi, p. 151.

³¹ Ivi, p. 148. Su questo specifico aspetto resta fondamentale il saggio di Marziano Guglielminetti, *Per una nuova storia della letteratura italiana: Carlo Dionisotti*, in «Rivista Storica Italiana», 111 (1999), pp. 932-46, anche opportunamente riproposto da R. Cicala nel catalogo della mostra bibliografica di Novara, *Un maestro della letteratura: Carlo Dionisotti tra storia e filologia*, allestita dal Centro Novarese di Studi





sviluppa in un'articolata serie di considerazioni autobiografiche e generazionali:

In questo rifiuto della poesia, c'era qualcosa di gratuito, indubbiamente: c'era però anche la persuasione storica e non polemica che in Italia una certa poesia, una certa linea e tradizione del linguaggio si fosse definitivamente richiusa in sé, cioè nel suo passato, e staccata dalla gente nuova [...] ³².

Ma infine, anche perché mostra la debita cura nel delineare

Letterari in occasione del centenario della nascita di Dionisotti (Interlinea, Novara 2008). Curioso documento di un interesse – limitato e “breve” – per la poesia trovo tra le lettere di Dionisotti inviate a Lalla Romano. Il 19 luglio del 1991 Dionisotti le scrive da Londra: «Cara Lalla, / grazie del libro. Solo ora l'ho avuto, al mio ritorno qui dall'Italia, dove sono stato bloccato per tre mesi da disturbi vari circolatori e respiratori. Non puoi essere eterna per me, neppure col doppio *t* dantesco. Ma viva ancora sì, in questo mio residuo di vita. E scorrendo questo primo volume delle tue Opere, ti rivedo a lezione di Pastore. Non ricordavo di averti regalato quel libro. Men che mai con quella dedica. Ma è vero che allora amavo la poesia. Capita di amare brevemente quel che non si ha e non si può avere. Ho appreso ora che sei più vecchia di me. Non ci avevo mai pensato. Le differenze erano e sono altre. Mi pare che possiamo (plurale, non duale) essere grati a Segre. Sei stata meritamente fortunata all'inizio, coi maestri, specialmente Neri, e ora sei con un maestro della generazione nuova, il nostro Cesarino, che ho conosciuto ragazzo nel dopoguerra. Spero di tornare in Italia a Ferragosto. / Sempre tuo / Dionisotti». Il riferimento va al volume primo delle *Opere* di Lalla Romano, a cura di Cesare Segre, uscito nei «Meridiani» Mondadori nel marzo del 1991. Una dichiarazione personale della scrittrice, inclusa nella *Nota biografica*, serve alla specifica comprensione: «Vedevo Dionisotti all'Università; mi piaceva la sua aria aristocratica. Diventammo amici anni dopo; fummo persino colleghi, al Cavour. Anche lui, come Arnaldo (Momigliano) era troppo storico, per me; ma amava la poesia e mi regalò un libro prezioso (Della Casa) che conteneva quel sonetto: “O Sonno, o della Notte...”, e ci appose la dedica “jette ce livre saturnien – orgiaque et mélancolique”» (p. LXVII).

³² C. Dionisotti, *Lavorare stanca*, cit., pp. 148-49.





l'ambiente della Torino che «aveva raccolto a suo modo dopo il '30 l'eredità gobettiana e in Leone Ginzburg aveva avuto la sua guida e in Einaudi il suo editore»³³.

Nella consueta disposizione frastagliata e lenticolare di fatti e di cose (sia detto *en passant* che la poesia o «una sottile apparenza di poesia»³⁴ Dionisotti è più propenso a vederla nel libro *Un uomo, un partigiano* di Roberto Battaglia che non nei luoghi più deputati, un po' come Lalla Romano giudicherà poetici gli *Appunti partigiani* di Fenoglio³⁵), una parte del saggio *Letteratura «partigiana»* è dedicata alla guerra partigiana in Piemonte e in particolare al rapporto di Dante Livio Bianco su *Venti mesi di guerra partigiana nel cuneese* apparso in un fascicolo dei «Nuovi Quaderni di Giustizia e Libertà» (gennaio-agosto 1945), ma anche in volume (per Panfilo Editore, presso cui nello stesso anno uscirà anche il diario di Russia di Nuto Revelli, entrambi i volumi con le copertine proprio di Lalla Romano³⁶), in cui, a precedere una citazione che sarebbe a sua volta tutta da citare, Dionisotti fa alcune considerazioni che riuscirebbero per sé a rappresentare – se non fosse dell'orrore mostrato dall'illustre saggista per ogni mitologizzante commozione – tutto un *côté* culturale di solida (in questo anche pavesiana) dedizione al principio dell'*age rem tuam*, quella che Franco Antonicelli chiamava (non a caso per Dante Livio Bianco) la «davvero

³³ Ivi, p. 150.

³⁴ Id., *Letteratura «partigiana»*, in Id., *Scritti sul fascismo e sulla Resistenza*, cit., p. 176.

³⁵ L. Romano, *L'inverno del nostro disincanto*, in «Panorama», 16 febbraio 1994.

³⁶ N. Revelli, *Mai tardi. Diario di un alpino in Russia*, Panfilo, Cuneo 1946. La copia del libro di Dante Livio Bianco, conservata anch'essa presso la Biblioteca Lalla Romano a Milano, reca la dedica autografa dell'autore: «A Lalla Romano, che con delicatezza di artista ha saputo sentire e rendere l'aspro partigianato cuneese – in segno di gratitudine e di amicizia / Livio Bianco / 27.1.46».





latina concisione e precisione di propositi e di compiti»³⁷, cioè il fare il proprio dovere, «le cose che sai, che puoi, le tue, come usa dire»³⁸:

Bianco è uomo di solida cultura tutta sottintesa nell'azione: sapere della «guerra per bande», teorizzata più di cento anni fa da un altro piemontese suo omonimo [Carlo Angelo Bianco, esule dopo i moti del '21], lo aiuta, ma non gli farà mai affrontare i problemi della guerra e ora giudicare le soluzioni di allora con preconcetti storici; né d'altra parte l'aderenza puntigliosa ai fatti giorno per giorno, di una lunga guerra di resistenza e di logoramento, di continua necessaria oscura improvvisazione, tutta personalmente vissuta con responsabilità di comando, lo distrae mai dalla coscienza dei valori ideali chiari, sonanti, che in quella guerra, non per aggiungere parole, ma nei fatti stessi quotidianamente si affermano³⁹.

Di fatto, non attenderei al compito di questo intervento, se non venissi a dire che più ampio spazio di riferimenti e di analisi puntuali si apre negli anni che vanno dai Sessanta ai Novanta, di pari passo con la maturità (parlo degli anni e non dell'esperienza o, peggio, dell'intelligenza) e con la vecchiaia sempre studiosa, ma anche – com'è naturale e come ad esempio, *mutatis mutandis*, Norberto Bobbio disse una volta per sé⁴⁰ – è forse più propensa

³⁷ F. Antonicelli, *Natale senza memorie*, in Id., *Il soldato di Lambessa*, Eri, Torino 1956, p. 148.

³⁸ *Ibid.*.

³⁹ C. Dionisotti, *Letteratura «partigiana»*, cit., pp. 184-85.

⁴⁰ «L'unico titolo che mi riconosco a pronunciare questa breve introduzione al convegno [...] è di essere piemontese di famiglia e torinese di nascita, di vita e anche in parte, almeno credo, di costumi (*natione et moribus*, tanto per intenderci). Un torinese che dopo anni di distacco o meglio di distanza da ogni forma di interesse per la storia della propria regione e ostile a ogni forma di regionalismo, si è andato a poco a poco «ripiemontizzando» negli anni del crepuscolo quando i ricordi cominciano ad affollarsi e a svolazzare disordinatamente nella testa come foschi pipistrelli, e bisogna pure cacciarli via perché non diano fastidio e



a volgersi (non, beninteso, a indulgere né tanto meno a ripiegar-si) al proprio passato, attingendo al patrimonio della memoria e – dentro questa – anche della memoria più “locale” e personale. Come del resto la *Premessa e dedica a Geografia e storia della letteratura italiana* (1967) è lì a testimoniare:

Torino non poté più essere per noi, studenti universitari dal 1925 innanzi, la città di Gobetti e di Gramsci. Non era però più, grazie a loro e a Dio, la città di Guido Gozzano. Le energie nuove che Gobetti aveva sollecitato e richiamato a Torino da tutta Italia si erano disperse, ma la improvvisa e violenta dispersione anche era valsa a spazzare via ogni traccia dell’età precedente. Non c’era insomma più posto, nel deserto ostile, per evasioni poetiche e critiche, delicate e angosciose. Non c’era insomma più posto per Thovez, né per alcuno che in qualche modo volesse perpetuare l’età in cui Torino, con la scuola del Graf, si era aperta alla moderna letteratura italiana. Giacomo Debenedetti rinunciava subito a farsi banditore in «Primo Tempo» della poesia di Saba. Ci voleva altro. E resta significativo che il gruppo della «Libra», il più vicino a noi cronologicamente, dovesse riparare in provincia, a Novara. Fuori, in Italia, solo contavano per noi, isolati e lontani, i grandi meridionali, Croce e Pirandello. Subito al di là delle Alpi, contava altrettanto e sempre più la Francia, e attraverso la Francia l’Europa, e fin l’America di Soldati e di Pavese. Fuori d’Italia, per amore o per forza, si poteva anche evadere, in Italia no. Neppure a Milano metteva conto andare: meglio il silenzio sdegnoso del deserto torinese, che il cicaleccio d’una «Fiera Letteraria» accoppiata all’insolente clamore del «Popolo d’Italia»⁴¹.

non turbino la quiete della notte» (N. Bobbio, in AA. VV., *Studi sul Piemonte: stato attuale metodologie e indirizzi di ricerca*, Atti del Convegno [Accademia delle Scienze di Torino, 16-17 novembre 1979], pubblicati come numero speciale della rivista «Studi Piemontesi», Centro Studi Piemontesi-Ca de Studi Piemontèis, Torino 1980, p. XII).

⁴¹ C. Dionisotti, *Premessa e dedica* a Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967, pp. 12-13.



Pagina ad alta tensione testimoniale e morale, che mi esime dall'attingere a molti altri scritti successivi: sulla Scuola storica (1973), su piemontesi e spiemontizzati (1976), su Santorre Debenedetti (1978), *Letteratura e storia a Torino* (1980), Vincenzo Gioberti (1981), Quintino Sella (1985), *Torino, Milano e Genova* (1987), Arnaldo Momigliano⁴², Jacopo Durandi (1990), Cesare Pavese (1991), Giovanni Botero (1992), *Croce a Torino* (1993), Carlo Calcaterra (1993), Natalino Sapegno (1994), Lalla Romano (1994, 1996), Piero Gobetti (1995), e aggiungerei a vario titolo Aldo Garosci, Franco Venturi, Luigi Firpo, cui capita che siano dedicati (a Garosci addirittura *Geografia e storia*). Studi su uomini, luoghi e cose tra Sette e Ottocento e di Sette e Ottocento, ma poi più decisamente orientati – nell'ultimo decennio – alla memoria degli anni più pienamente novecenteschi: quelli della formazione, quelli dell'avvio accademico, quelli – anche – della crisi tra guerra e dopoguerra, come testimonia uno degli stralci autobiografici del ricordo di *Croce a Torino*, che mi sembra far ditico con la citazione precedente:

Perché durante la guerra e nel dopoguerra la tentazione era forte di interrompere i nostri studi, apparentemente inutili e intempestivi, e di vagheggiare e tentare esperienze nuove, oltre i limiti della nostra capacità. L'esempio del maestro, lontano ma presente sempre, ci aiutò a rinsavire e a riprendere con maggior determinazione il lavoro interrotto, qualunque fosse, il lavoro che noi eravamo nati e obbligati a fare⁴³.

⁴² Il primo ritratto è del 1987 (*Ricordo di Arnaldo Momigliano*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Cl. di Lett. e Fil.», s. III, 17 [1987], pp. 549-64); poi gli interventi compresi nel *Ricordo di Arnaldo Momigliano*, Il Mulino, Bologna 1989; ulteriormente accresciuti dal saggio *Momigliano e il contesto*, pubblicato su «Belfagor» (52 [1997], pp. 633-48), e raccolto nel volume *Ricordi della scuola italiana*, cit., pp. 587-604.

⁴³ Id., *Croce a Torino*, in Id., *Ricordi della scuola italiana*, cit., p. 501. Va da sé che cenni a scrittori piemontesi nei saggi di Dionisotti ne corrono molti, ma soprattutto dal Settecento in poi: dal Napione al Caluso alla





Dionisotti non indulge mai a mitologisti o mitologemi regionalistici, non disegna la mappa degli *elogia* che si debbano al Piemonte e ai piemontesi in quanto tali (*piemontesità* e altre leccornie). Ma sempre cala il suo giudizio *in re*, non mai disgiungendo la tipologia dalla dinamica dei fatti (storici), la fisionomia dal confronto delle idee e delle cose. Possiamo serenamente dire che Dionisotti sia coerente con il suo fare in ogni punto delle sue pagine, fedele al principio (non a caso espresso nel commento di una lettera che l'omonimo nonno ricevette da Quintino Sella):

Necessaria è sempre e soltanto la verifica storica delle responsabilità individuali; non quella, comoda e innocua, delle responsabilità collettive⁴⁴.

Certo resiste nelle sue pagine – come una sinopia – la cognizione di un'identità regionale che nella varietà degli accidenti mantiene una sua collaudata – e per lo più obliquamente segnalata – identità: un'asperità nativa, un gusto del levare, una ruvida gentilezza aliena da retoriche, il culto delle piccole virtù, il sentimento della medietà, l'orrore per vitalismi dionisiaci e demoni meridiani, la testardaggine, la diffidenza, la concretezza, la serietà, il rispetto del lavoro ben fatto, e che se mai propende –

Diodata Saluzzo, alla Filopatria e alla Sampaolina, dietro le orme del Calcaterra; naturalmente al «cacofonico» Alfieri, cui tuttavia mai si applicò in un saggio specifico. Ma anche – e per altre ragioni – il Botta, anche Massimo d'Azeglio, di cui mostra di apprezzare i *Ricordi*. Poco il Balbo, poco il Pellico (di più il Breme). Fino all'onegliese De Amicis, al del tutto parentetico Faldella (in una non lusinghiera citazione di Sella), al «fortunatissimo libro» *Volere è potere* di Michele Lessona (di cui parla a proposito del Panizzi, *Un professore a Londra*, cit., p. 82) dichiaratamente esemplato «su quello, anche fortunatissimo, dell'inglese Samuel Smiles», vale a dire *Selp Help* (1865). E non sto a dire di quegli scrittori che entrano in più prossima quantunque non ancora diretta esperienza di vita: da Graf («le indigeste poesie», in Id., *Ricordi torinesi: «Fiore» e Ferdinando Neri*, cit., p. 15) a Thovez a Gozzano.

⁴⁴ Id., *Ricordo di Quintino Sella*, in Id., *Appunti sui moderni*, cit., p. 391.





Giuseppe Baretto *docet* – per ben diverse e più scabre arcadie che quelle poetiche (come divinava il secondo De Chirico, ossia Alberto Savinio, che in un suo commento a Luciano guardava alla campagna tra Carmagnola e Carignano come ad un tempio saturo di misteri quanto la Tessaglia). La stessa diffidenza per la poesia e la filosofia (le pagine giobertiane di Dionisotti, mai raccolte in volume, ben esprimono una personale e direi, usando un termine suo, «brizzolata» repugnanza, avvalorata dal mai respinto magistero crociano⁴⁵) appartiene al carattere di una regione più vocata al prosastico.

Alla luce di quanto sono venuto illustrando, mi pare che la citazione conclusiva sulla poesia di Lalla Romano, che già m'è accaduto di fare, valga a istituire qui una sorta di conciliazione (con la poesia, voglio dire) di non piccola importanza. La «prepotenza naturale, selvatica, aggressiva anche» che viene ricordata per *Fiore* (v. nota 21) può ben valere qui per noi. Per chiudere con perfetta corrispondenza individuale e civile il rapporto (molto piemontese) che sempre passa – in Dionisotti – tra la filologia e la storia, tra la letteratura e la vita.

⁴⁵ Id., *Pro e contro Gioberti*, in AA. VV., *Atti del Convegno «Piemonte e letteratura 1789-1870»*, a cura di G. Ioli, Regione Piemonte-Assessorato alla cultura, [Torino] s. d., p. 383. La diffidenza di Dionisotti per la filosofia è documentabile in più luoghi. Ne cito uno solo che è riferito a Luigi Firpo, ma che esprime una ben condivisa opinione: «Non è da escludere che l'imparzialità di Firpo [nei confronti della ricerca su Botero e Campanella] corrispondesse a una sua diffidenza di storico nei confronti della filosofia, di quella in specie, che nella prima metà del secolo era prevalsa in Italia. Diffidenti già erano stati i suoi maestri, e nel passato remoto le poche eccezioni, da Anselmo a Gioberti, sembrano confermare la regola di una tradizionale ripugnanza della cultura piemontese alla filosofia. Certo non è filosofico il pregio del nostro Botero. E certo Firpo è stato interprete fedele e fiero della tradizione nostra» (Id., *Chiusura del convegno*, in AA. VV., *Botero e la «Ragion di Stato»*, Atti del convegno in memoria di Luigi Firpo [Torino 8-10 marzo 1990], a cura di E. Baldini, Olschki, Firenze 1992, p. 500). L'aggettivo «brizzolata» in Id., *Un professore a Londra*, cit., p. 65.







Il «frammentario ricordare» di Virginia Galante Garrone in *Dopo il fiore*

1. La «decana» di casa, come amava definirsi? La custode delle memorie familiari, come finì per diventare? La vestale del recinto in cui rischiò di restare intrappolata? La studiosa? L'antologista? La chiosatrice? La maestra? La scrittrice? Delle possibili facce, quale la più persuasiva? La donna di scuola, la traduttrice di cultura e di valori? La memorialista, la conservatrice dei ricordi e dei tesori? Poteva esserci di meglio per Virginia Galante Garrone (1906-1998) che rievocare la scuola – la propria scuola – in un libro fatto con «ritagli di fantasia»¹? Un «arcobaleno di memorie»² raccontate così come vengono? «Inezie, momenti fugaci, attimi fuggenti»³ disposti in quello che qualcuno ha chiamato il «trepido journal»⁴?

Vediamo di mettere un po' d'ordine. I libri narrativi di Virginia Galante Garrone – tra i tanti destinati ad usi più specifici, e per lo più didattici – sono cinque, o se si preferisce quattro più uno. Prima i quattro pubblicati nell'arco di dieci anni: *Se mai torni* (Garzanti, 1981), *L'ora del tempo* (ivi, 1984), *Nel transito del vento*

¹ V. Galante Garrone, *Dopo il fiore*, a cura di Giovanna, Alessandra e Margherita piccole editrici in Torino-Maccaretolo di San Pietro in Casale-Venezia il 20 gennaio 1996 [XC], p. 63 (nuova edizione, a cura di G. Tesio, Interlinea, Novara 2007).

² Ivi, p. 119.

³ Ivi, p. 125.

⁴ B. Quaranta, *Con la Galante nella selva oscura*, in «La Stampa», 28 gennaio 2007.



(Paoline, 1988⁵), *Per una selva oscura* (Garzanti, 1991), che si possono diversamente raggruppare, distinguendo i tre pubblicati da Garzanti (quasi una trilogia), in quanto narrazioni memoriali, da quello pubblicato nelle Edizioni Paoline, *Nel transito del vento*, che – pur scaturendo da una costola di uno dei libri Garzanti, che è *L'ora del tempo* – sembrerebbe organizzarsi a prima vista in romanzo.

Comunque stiano le cose, a questo filone abbastanza tardivo della narrazione (quando esordisce pubblicamente nelle patrie lettere, Virginia Galante Garrone ha settantacinque anni, essendo nata a Vercelli nel 1906) va annesso il quinto e ultimo libro, *Dopo il fiore*, pubblicato in famiglia a cura delle nipoti Giovanna, Alessandra e Margherita «piccole editrici» per festeggiare i novant'anni della zia, che morirà due anni dopo.

Titoli tutti danteschi⁶. Titoli che evocano la durata e l'intensità del classico per eccellenza, a cui si è alimentato l'insegnamento negli anni: una sorta di sestante e di vademecum che ha caratterizzato il curriculum professionale e nutrito la pagina letteraria (andrebbe sottolineato che il Dante della Galante Garrone non è solo quello della prima cantica, ma anche quello, tutt'altro che infrequente, delle due cantiche ascensionali). Titoli legati al sentimento del tempo e alla percezione della sua natura fragile e fuggitiva.

⁵ La pur accurata ricostruzione biografica, *Una lunga giovinezza*, a cura di C. Bergamaschi (in AA. VV., *La sorella maggiore. Omaggio a Virginia Galante Garrone*, in «Rivista dell'Istituto storico della Resistenza e della Società contemporanea in Provincia di Cuneo», n. 71, giugno 2007), indica nel 1990 la data di edizione di *Nel transito del vento* (p. 25).

⁶ Su Dante come modello dell'opera memorialistica di Virginia Galante Garrone si veda G. Baldissoni, *Gli archivi «danteschi» di Virginia*, in *I Galante Garrone: una famiglia vercellese del Novecento* [Atti del Convegno di Studi, Vercelli 17 marzo 2004], a cura di E. Tortarolo, UtopiaVercelli, Vercelli 2004, pp. 29-39. Del resto è la stessa autrice ad autorappresentarsi – con le virgolette – come la «“dantista” di casa» (in V. Galante Garrone, *Per una selva oscura*, Garzanti, Milano 1991, pp. 50 e 52).



Unica deroga quella «selva oscura» che allude al dolore sofferto ma anche al suo riscatto; che rinvia allo smarrimento morale ma anche – già – al suo finale presagito. Come del resto è narrato in *Dopo il fiore* al capitolo «Le irripetibili ore»: la Valle d'Aosta, la «Silve noire», l'esperienza autobiografica dello smarrimento e del ritrovamento, il murmure indistinto che fa «la voce dell'acqua» (memoria a sua volta della pagina manzoniana di Renzo all'Adda?), il chiarore leggero del sole che indica la via verso il pianoro, la salvezza della «viandante smarrita e non perduta»⁷. Citazione del tutto prossima a quella che chiude il capitolo di un frammento ancora dantesco in *Per una selva oscura*. Non sono il cupo e lo sgomento del tragitto a prevalere ma l'altezza dello sguardo e la speranza dell'esito, scandite dall'adozione – dantescamente consonante – dell'anafora:

Anche noi ci ritroviamo IN UNA SELVA OSCURA, anche noi cerchiamo di guardare in alto, anche per noi balugina la speranza che un giorno qualcuno verrà a salvarci⁸.

2. Dei libri di memoria che precedono *Dopo il fiore*, il più riuscito è il primo, *Se mai torni*. È il libro più equilibrato che – dopo l'ouverture di un io che si affaccia sul passato, con l'intenzione di rompere l'«incantesimo di cose impietrite»⁹ – adotta la terza persona di una narrazione che procede per quadri, per episodi, per momenti, senza perdere il filo della storia che si snoda – nonostante gli andirivieni – in un tempo d'ordine progressivo: le origini del nonno Luisin (che diventerà il «papalòn»), i cinque figli di Luisin e Maria, il trasferimento dalla «parva domus» vercellese di via dei Macelli alla dimora di via Santa Caterina di fronte al convento delle Clarisse: l'«Isola verde» e il cortile dell'«Omino di ferro», la cosiddetta

⁷ Id., *Dopo il fiore*, cit., p. 70.

⁸ *Ibid.*

⁹ Id., *Se mai torni*, Garzanti, Milano 1981, p. 7.





«corte dei professori» (professore di matematica Luisin, professore di latino il genero Luigino, padre della scrittrice).

Una storia che si conclude col rombo della guerra destinata a scomporre l'armonia della famiglia allargata, le tre (addirittura quattro) generazioni compartecipi, la città «dalle molte torri» che respira al di là del «portone arcuato»: le stagioni, i portici, le giostre, gli zingari, i viali alberati, le vie proibite, il ghetto, le piazze, le piazzette, le chiese. Altrettanti frammenti di un discorso amoroso che la memoria intrattiene con il tempo felice, con «la dolce stagione».

Tenere insieme azione e commento è il modo che Virginia Galante Garrone adotta per dare profondità alla distanza senza venir meno al *pathos* della prossimità. La stessa alternanza dei tempi verbali – i tempi del passato che s'avvicinano con il presente storico – sottolinea una doppia esigenza: di *variatio* narrativa, ma soprattutto di atteggiamento psicologico, corrispondendo all'esigenza di calare le immagini in un'era favolosa e remota ma insieme di assumerne la carica di attualità, la doppia natura del loro essere qui e altrove. Ciò che spinge a fissare, ad esempio, un volto, un gesto, una posa e ad evocarne contemporaneamente l'inafferrabilità, il mistero. Felice (e patetica) giuntura che fa pensare, sì, alla Marguerite Yourcenar di *Souvenirs pieux*, di *Archives du Nord*, del rimbaudiano *Quoi? L'éternité* o al Barthes de *La chambre claire* (nomi giustamente convocati da Giusi Baldissoni), ma anche alla coetanea Lalla Romano che, a parte ogni altra considerazione possibile, proprio a metà degli anni Settanta con *Lettura di un'immagine* (Einaudi, 1975) inaugurava – tra fotografia e destino – un percorso proseguito fino al mediano *Romanzo di figure* (1986) e poi al terminale *Ritorno a Ponte Stura* (2000).

Mentre *Se mai torni* è il tempo dei nonni e dei padri, *L'ora del tempo* è il tempo dei padri e dei figli. Non a caso ad irrompere è l'io che nel primo libro – *ouverture* a parte – era stato debitamente celato:

A sette anni avevo finalmente una finestra tutta per me in via Cibrario a pianterreno¹⁰.

¹⁰ Id., *L'ora del tempo*, Garzanti, Milano 1984, p. 11.





L'io della bimbetta che guarderà a tutto dal suo punto di vista per tessere che si moltiplicano e disegnano in un caleidoscopio di occasioni. A tenere insieme la ricchezza delle annotazioni più diverse (scuola, vacanze, villeggiature rustiche, incontri, stagioni) è la crescita di quest'io che narra, attento a dissodare il suo mondo, il suo universo familiare, la sua realtà: i nonni, i genitori, gli zii, i fratelli, gli altri; non senza – nel racconto di una finzione scenica infantile – la consapevolezza di un ruolo registrato con adulta arguzia (sia detto *en passant*, ma risolutamente, che esiste nei testi una Virginia ludica, ironica, capace di *humour*):

Di solito alla Maria – come sorella maggiore – toccava la parte della “madre”: a me – si direbbe che da allora il mio destino era segnato – quella della “sorella”; a una cugina un po' tarda e melensa, sopportata da tutti con più o meno di pazienza, quella della “moglie”: e l'amante era invece la cugina del Sorano, Ada, bellissima tredicenne in boccio¹¹.

A fare la differenza – con l'annuncio della guerra che già appariva sul finire di *Se mai torni* – è la drammatica irruzione del primo conflitto mondiale, che porta in famiglia il momento tragico della perdita e dello strazio: i due fratelli della madre, i due zii di Virginia, Pinotto (Giuseppe) e Eugenio (nel lessico familiare, Toto e Neno) eroicamente caduti. Gli stessi zii su cui Virginia e il fratello Alessandro, dopo gli ampi stralci che già ne aveva dato Adolfo Omodeo in *Momenti della vita di guerra* (Einaudi, 1968), cureranno le lettere e i diari¹². Diviso in quattro parti, *L'ora del tempo* si ordina per momenti dolci e amari, lieti e tristi, che si avvicendano in una carrellata di ricordi e che disegnano il passaggio dell'infanzia. Ma oltre non si va e anche *Per una selva oscura* è piuttosto il resoconto di un tempo già maturo – il tempo della Seconda guerra mondiale – che obbliga l'ancor giovane

¹¹ Ivi, p. 163.

¹² E. e G. Garrone, *Lettere e Diari di guerra 1914-1918*, a cura di A. e V. Galante Garrone, Garzanti, Milano 1974.





professoressa e la madre anziana, di cui s'è fatta custode, a «sfoliare» da Torino alla ricerca di alcuni rifugi di fortuna tra Vercelli e il Canavese: prima a Parella, nella casa della zia Teresa Giacosa, poi in due vani di un villino solitario, trovato grazie ai buoni uffici di Niccolò Carandini (nel testo, sempre e soltanto, per antonomasia, il «Marchese»).

Nessun progetto di unità autobiografica, insomma. Nessuna intenzione che la scrittrice mostri di voler raccontare sistematicamente se stessa, ma invece sempre l'idea di raccontare il suo mondo di famiglia e in quello – per frammenti incidentali – di includervi la propria educazione mentale e affettiva. Memoria e non autobiografia (o, se proprio si vuole, quel poco o tanto di autobiografismo attinente alla sfera di un io che ricorda). Proprio come accade – in modi stilisticamente diversi – nel già citato universo letterario di Lalla Romano. A contare non è mai l'organica ricostruzione di una personalità nella storia, ma, con un po' meno di perentorietà e dunque di incandescenza, l'«eternità in un istante, ritrovato – raccolto – nel tempo»¹³.

Dopodiché basti ripetere che dal secondo titolo si generano le figure del “romanzo” *Nel transito del vento*, scritto da un io che invece dei suoi ricordi fa agire gli epistolari di casa. Un romanzo costruito sulla base dei carteggi soprattutto scambiati tra nonna Maria e nonno Luisin (non più Luìsin, come in *Se mai torni*), e tra Maria e Luisin e i due figli che «avevano compiuto *volontari* la loro “ascensione eroica”: e, morendo, erano stati circumfusi di luce»¹⁴. Una storia commovente e drammatica che consente a noi di annotare – in deroga ad una troppo stretta congruenza – la comparsa della futura testimone nel ruolo di neonata:

1906: per la prima volta, Luisin e Maria: nonni. Bianca ora si è fatta la bella barba del papalòn-nnono, dove si divertono a impigliarsi i ditini della prima nipotina, Virginia; biondo-cenere la

¹³ L. Romano, *Un sogno del Nord*, Einaudi, Torino 1989, p. 48.

¹⁴ V. Galante Garrone, *Nel transito del vento*, Edizioni Paoline, Milano 1988, p. 94.





chioma della bella nonna ancor florida, che eretta cammina per le vie cittadine con cadenzato passo di gloria, tra le due figliole più giovani, occhieggiate dalla gioventù del loco, e d'oltre la vettura a ragnatela le luccicano gli occhi quando la gente la ferma per la strada e la complimenta per quel batuffolino che ha ammirato poco fa ai giardini pubblici nella carrozzina dalla scocca verde e lei si sente un'altra volta mamma, come se il tempo vertiginoso fosse tornato all'indietro¹⁵.

3. Ed eccoci finalmente a *Dopo il fiore*. Titolo che rappresenta il motivo della speranza, l'annuncio della salvezza. Il frutto che viene «dopo il fiore» è costretto ad appassirne la promessa, perché solo attraverso la morte del fiore – e dunque attraverso la sua sublimazione – se ne può realizzare il destino. Il verso dantesco («E vero frutto verrà dopo il fiore») è già in *Se mai torni*, dove Luigino, il papà dell'autrice, lo recita alla giovane moglie Margheritina per sottolineare la promessa dei nati che verranno a incarnare il giuramento d'amore. Ma qui torna per indicare la promessa compiuta, i conti che la memoria può fare di una vocazione corrisposta.

Per *Dopo il fiore* potremmo parlare più correttamente di “autobiografia”. Non già – beninteso – l'autorappresentazione di un'intera vita, ma certo di una parte significativa di vita, degna di essere tramandata. Nel caso specifico di una vita passata nella scuola. Ma poi anche qui – a ben vedere – il modulo continua ad essere quello memoriale. Vale a dire: non tanto la ricostruzione di un'esperienza intera, ma piuttosto – ancora e sempre – ciò che di questa esperienza resiste in forma di «frammentario ricordare»¹⁶.

¹⁵ Ivi, pp. 40-41.

¹⁶ Id., *Dopo il fiore*, cit., p. 23. Il punto di crisi di un'opera che avrebbe potuto costituirsi in autobiografia è qui segnalato in un passaggio che non va sottaciuto: «Dieci giugno 1940: comincia la nostra guerra, sul fronte occidentale. Ma tutte le pagine che la precedono e quelle che la seguiranno sono d'un tratto (anche per volontà mia) ingoiate nel baratro del nostro doloroso destino. Mi pare di non poter più andare avanti. Il mio





Vero che la progressione cronologica viene sostanzialmente mantenuta e che i passaggi del *curriculum* vengono ordinatamente disposti, ma la natura scheggiata dei ricordi finisce per essere incisa – con verbo prezioso, preso a prestito da Pascoli e Gozzano – in un vero e proprio principio di poetica:

Perché la vita è come uno specchio in frantumi; e la luce si immilla in ogni frammento¹⁷.

È però sintomatico che Virginia Galante Garrone nulla o quasi ci dica dell'adolescenza e dei suoi turbamenti, nulla o quasi della giovinezza in fiore e dei suoi sogni d'amore, salvo l'esplicito – e pur pudico – richiamo alla morte prematura di Edoardo Mottini (più ampia traccia della presenza di Mottini ha documentato Camilla Bergamaschi desumendola dai diari). Siamo alla data del 2 ottobre 1935, alla mobilitazione per la guerra d'Abissinia, alla adunata cui sono convocate anche le scuole:

Mi riassale un ricordo di quel giorno. Con una giovane collega mi affretto verso piazza San Carlo; lei si aggrappa al mio braccio, e sta lacrimando perché il suo "lui" è di partenza per l'Africa: «...e Dio solo sa quando tornerà e se tornerà!». Non so dirle parole di conforto e di speranza, perché ne avrei bisogno anche per me, se pure per altra ragione. Lei deve supporre che anch'io soffra; che anch'io abbia qualcuno a cui dire «addio».

D'improvviso il mio cuore – quasi preso alle strette – trabocca; e mi viene spontaneo confessare che, due mesi prima, l'addio me lo aveva dato lui: quel "lui" che per me era stato solo un sogno fanciullesco, alimentato dalla fantasia, fiorito sotto la penna,

modesto desiderio, il mio semplice compito, non era forse quello di tratteggiare momenti di quella che era stata, per me, la Scuola? Mi domando perché, dopo quel 10 giugno del '40, non sono più andata avanti nel rievocare la mia vita di scuola; quale tremore, quale timore mi ha fermato la mano nel tracciare la storia di quel tempo? Non trovo risposta a questa mia domanda» (ivi, p. 98).

¹⁷ Ivi, p. 65.





quando le mie scolare facevano i temi in classe e cercavano di indovinare il mio segreto o quando per loro recitavo con passione i versi carducciani di «Jaufré Rudel»: «...Amore di terra lontana / per voi tutto il cuore mi duol...»¹⁸.

Non meno sintomatico che dopo aver parlato delle esperienze elementari, ginnasiali, liceali, scavalchi quasi a piè pari l'esperienza universitaria degli anni di cui Giacomo Noventa potè scrivere:

La gloria dell'intelligenza inebriava Torino¹⁹.

Anni in cui l'Università torinese era frequentata da giovani come Cesare Pavese, Mario Soldati, Arnaldo Momigliano, Franco Antonicelli, Carlo Dionisotti, Lalla Romano.

La Romano le era coetanea. Aveva superato a Cuneo la maturità classica che nello stesso anno, il 1924 (primo della riforma Gentile), Virginia Galante Garrone aveva superato a Vercelli. Tanti possibili fili a collegare le due vite: l'origine "provinciale", gli insegnanti di riferimento (*in primis*, Lionello Venturi e Ferdinando Neri), le aule frequentate, la biblioteca universitaria, i portici di via Po (e dopo la laurea, sia pure in tempi incompatibili, anche l'Istituto Magistrale «Regina Margherita»). Ma a separarle di fatto la lontananza dei temperamenti, la diversa malinconia, la differente convinzione. Virginia più perplessa e indecisa («l'Indecisa per antonomasia»²⁰ dice di sé), Lalla più imperativa e consapevole. Questa più audace e orgogliosa, quella più sognante e "incompiuta"; questa più petrosa, quella più pietosa. Un quadro psicologico che è già anche una scelta intellettuale, un'educazione sentimentale, un percorso di vita che per noi ha il puro valore di un esempio da giocare a contrasto.

¹⁸ Ivi, pp. 35-36.

¹⁹ G. Noventa, *I calzoni di Beethoven*, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 11-12: cit. da Franco Manfriani, *Introduzione* a G. Noventa, *Versi e prose*, a cura di F. Manfriani, Marsilio, Venezia 1986, p. XVII.

²⁰ V. Galante Garrone, *Dopo il fiore*, cit., p. 36.





Di fatto, gli anni universitari indurranno Lalla Romano a scrivere il libro della sua «malinconia», mentre della sua esperienza universitaria Virginia Galante Garrone – al di là del merito di una laurea conseguita con lode e pubblicata a spese dell’Università – non lascerà che qualche traccia persino un po’ imbarazzata, quasi un silenzio che vela un disagio, di cui si può tuttavia ben cogliere un filo di segreta affinità con il disagio che trapela da certe pagine di *Una giovinezza inventata*:

Quelle universitarie non erano “aule” per me: e neppure templi del sapere: vestiboli grigi, anticamere di un futuro indecifrabile, soffoco di fiati e spesso di sbadigli, troppi volti intenti o distratti, e solo, a sprazzi, squarci azzurri di poesia e di arte. Forse perché all’Università ero approdata orfana di papà, lontana dalla vecchia casa di provincia, quasi smarrita nell’intrico di sentieri, in un isolamento che poteva essere scambiato per superbia ed era invece desiderio di tendere le mani che nessuno mi stringeva²¹.

A fare la differenza è la vocazione all’insegnamento; il tema della «scuola» come «vita», che legittima un libro come *Dopo il fiore*: quello che la scrittrice chiama – appunto – «il mio semplice assunto di “memorialista”»²². E dunque le sue scuole. Le scuole frequentate come alunna, le scuole frequentate come docente, qualche cenno di metodo, qualche idiosincrasia o mania confessata, qualche momento ritrovato alla maniera dell’allegoria cesellata in *Per una selva oscura* dal «Marchese» (quando scrive *Dopo il fiore* Virginia è prossima ai novant’anni):

Ma in fondo al pozzo della memoria c’è sempre un secchiello di rame da tirare su. La corda regge ancora, il secchiello sbattacchia contro le pareti, sale a galla, trabocca d’acqua chiara, riflette un occhio di cielo²³.

²¹ Ivi, pp. 23-24.

²² Ivi, p. 67.

²³ Id., *Per una selva oscura*, cit., p. 71.





Sulla linea del più volte citato Augusto Monti (il «professorelo» che «ritorna con la memoria a quando era scolaro»), la professoressa fa il suo primo appello, domina la sua prima classe, insegna il suo primo precetto («Guardare intorno a sé, imparare a vedere; e poi farlo vedere agli altri»²⁴), ironizza sui suoi primi colleghi (o sulle sue colleghe) di ferro, rivela le sue prime manie, ma confessa soprattutto la prima emozione dell'«entrare» in un'aula, declinata all'insegna dell'antico «estro del recitare»²⁵ e della sua rinnovabile magia: se salire in cattedra («quasi come a teatro»²⁶) diventa «il mio palco», se le file serrate delle scolare diventano «il mio pubblico» (il ricorso alla lettura come spazio teatrale è così frequente da costituire una costante che si rivela come il cuore del metodo).

Non tutto è gaudioso, non tutto va senza intoppi, ma il precetto della nonna Maria scaturisce memorabile: «ricordati... di dimenticare»²⁷. Ossia ricorda che il rapporto con la memoria comporta il suo legame stretto con l'oblio – con la “necessità” dell'oblio – perché l'impossibilità di dimenticare può diventare un incubo e anche un dono (Virginia che avvisa ironicamente minacciosa: «ho una memoria da elefante»²⁸) può trasformarsi in condanna. L'avviso – nel contesto – è ovviamente circoscritto, perché allude alla necessità di entrare in classe sgombri d'ogni altra cura, ma può convenire ad un'interpretazione più aperta, che nei libri narrativi di Virginia Galante Garrone è oltretutto confermata – nel rispetto della lezione dei nonni e dei genitori – dalla comprovata capacità di superare i momenti di vita più drammatici e intollerabili.

Ed ecco l'abilitazione, il concorso, la prima nomina di ruolo, La Spezia, Vercelli, Torino, ancora Vercelli, ancora (e definitivamente) Torino: i presidi, i colleghi, le ispezioni, le gioie, le tristezze, gli incontri buoni e meno buoni, la cruda stagione, il

²⁴ Id., *Dopo il fiore*, cit., p. 29.

²⁵ Ivi, p. 52.

²⁶ Ivi, p. 69.

²⁷ Ivi, p. 31.

²⁸ Ivi, p. 49.





turbine della guerra, i bombardamenti, gli sfollamenti, gli addii, le sedi di fortuna, il ritorno all'ordine. Ma soprattutto gli scolari, cui può accadere che la vecchia insegnante si rivolga in un tentativo di evocazione congiunta, di dialogo con l'ombra. Almeno quanto può accaderle di interrogarsi sulle ragioni del suo scrivere e del suo rimemorare.

Resterebbe da dire della scrittura per lo più colloquiale, mai troppo preziosa, e tuttavia ricca di metafore e di comparazioni. Parole come «ancella», toscanismi come «ova» (che ricordano l'origine fiorentina del padre). Molte parentesi, molti incisi, e a volte parentesi e incisi insieme. Molte virgolette, a sottolineare di volta in volta una diversa ragione d'uso. Molti corsivi. Dovunque la necessità di sottolineare un sottinteso, di rinviare ad una citazione, di attenuare un troppo, di legittimare un termine settoriale, di autorizzare un'allusione, di evocare un detto, di accogliere un termine straniero o un dialettismo, di inseguire una concordanza. Ma soprattutto di articolare una voce diversa, che ama modulare il ritmo, calcare sulle parole, colorire una *nuance*, inseguire un bisticcio (da «stalle-stelle», tutta una piccola costellazione di guizzi giocosi: «svenuta-svenata», «ardire-ardore», «calore-colore», «tremare-tramare», «onda-orda», «stringimento-struggimento», «sparuti-spauriti», «composte-imposte»).

La memorialista che incontra l'attrice o viceversa. Tutt'e due – tra vita e memoria – in cerca del loro comune destino, che solo nella scrittura diventa verità.





I Promessi Sposi tra parodia e rimaneggiamento: i casi di Guido Da Verona e Piero Chiara

1. Questo intervento si pone quasi a margine di un convegno seriamente intenzionato ad esplorare la questione antimanzoniana o antimanzonista, così ricca di prospettive sia letterarie sia linguistiche. Ma direi che ne possa costituire un utile corollario, una sorta di *variatio* tematica, che sta tra il *divertissement* e la *trouvaille*¹. Va da sé che il tema non è poi così peregrino, se – aprendo le pagine di internet – se ne può riscontrare la numerosa e insospettabile fortuna. Nessuno stupore, naturalmente, che *I Promessi Sposi*, al pari di molte altre opere letterarie, abbiano stimolato l'attività parodistica. Anche se io limiterò la mia pur breve indagine a due sole (e diverse) opere: *I Promessi Sposi di Alessandro Manzoni* e *Guido Da Verona* e *I Promessi Sposi di Piero Chiara*.

Esempi di parodia nella letteratura se ne danno moltissimi (la stessa *Batracomiomachia* sarebbe una contraffazione dei poemi omerici, per non dire del Berni che traveste il Bembo, o del Lalli che traveste l'*Eneide*; e non parlo poi di registri parodici che corrono in opere che fanno il verso a questo o a quel *cliché* o tic d'autore, a questo o a quel genere saturato, come può capitare nel libro di Ermanno Cavazzoni, *I sette cuori. Scherzi da Edmondo De Amicis*, Bollati Boringhieri, Torino 1992). Un esempio abbastanza

¹ Come stanno a testimoniare gli Atti del convegno svoltosi a Chieti nel maggio 2008, pubblicati a cura di Gianni Oliva con il titolo *L'antimanzonismo*, Bruno Mondadori, Milano 2009, e comprendenti ventuno interventi, da Giorgio De Rienzo a Riccardo Scrivano, da Pietro Gibellini a Giuseppe Zaccaria, da Mirko Menna a Guido Baldi, da Laura Oliva a Gianmarco Gaspari.





recente di parodia è quello che ci ha dato Bruno Gambarotta con il suo *Codice Gianduiotto* (Morganti, Sona-Verona 2006) che mette alla berlina l'incredibile fortuna editoriale del *Codice Da Vinci* di Dan Brown e che non a caso (l'allusione va ad un altro settore non meno ricco di presenze) gioca in sovracoperta con una Gioconda coi baffi (epperò di cioccolato) alla maniera di Marcel Duchamp. Mentre un esempio di riscrittura è *Pinocchio, un libro parallelo* di Giorgio Manganelli (Einaudi, Torino 1982), che è tutt'altra cosa. Cui può ascrivere – nonostante la diversità di genere – il trattamento fedelissimo che del romanzo manzoniano tra il 1954 e il '55 fece Giorgio Bassani per la Lux Film di Riccardo Gualino, ora pubblicato con la solita puntualità critica da Salvatore S. Nigro con il titolo *I Promessi Sposi. Un esperimento* (Sellerio, Palermo 2007).

Resta fermo il fatto che cinema e televisione hanno spesso pensato ai *Promessi Sposi* come opera da trasporre o da parodiare: da Luca Comerio (1908) a Ugo Falena (1909), che fa passare il calesse di Renzo attraverso i binari del tram; da Mario Camerini, che portò sullo schermo un pimpante Gino Cervi nelle vesti di Renzo, a Mario Maffei in una co-produzione italo-spagnola; dallo sceneggiato di Sandro Bolchi (con Nino Castelnuovo e Paola Pitagora, 1967) al kolossal in cinque puntate (1989) di Salvatore Nocita, che deve avere dettato la trasposizione parodica (1990) del trio Lopez-Marchesini-Solenghi, nemmeno la migliore se qualcuno ha potuto rimpiangere la trasposizione del Quartetto Cetra (1985) con Al Bano e Romina². E si potrebbero ricordare

² Cfr., L. De Luca, *Lucia senza veli*, in Id., *Scrittoio*, Torino, Genesi 2007, pp. 199-204, la cit. a p. 200. Altri spunti e campi di analisi può fornire il volume di Alice Di Stefano, *Manzoni e il melodramma. Rivoluzione manzoniana, restaurazione melodrammatica*, Vecchiarelli, Roma 2005 (su cui si veda la recensione di Gianmarco Gaspari, in «Annali manzoniani», n. s., VI [2005], Milano-Casa del Manzoni, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, pp. 279-84). Altri ancora (anche di metodo) nel volume di Gino Tellini, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Mondadori, Milano 2008, in cui non manca il riferimento «scapigliato» alla parodia che dei *Promessi Sposi* fece Cletto Arrighi, *Gli sposi non*





ancora l'adattamento teatrale di Giovanni Testori nel 1984 e infine – nel gennaio del 2004 – la fiction in due puntate per la regia di Francesca Archibugi.

promessi (1863), in cui Renzo viene trasformato in contrabbandiere, Lucia in una cocotte rusticana e Don Abbondio in un donnaiolo impenitente. Così Tellini: «La sovversiva ansia d'ammutinamento, presso gli scapigliati, ama il lazzo, liberamente praticato, ma l'obiettivo principe della loro eversione smitizzante tende al grigio o al nero (meno in Faldella e in Dossi), con una febbre e una smania che stentano a tradursi in parodia. Cletto Arrighi che rifà i *Promessi Sposi* e Cesare Tronconi che rifà il *Cinque maggio* non vanno lontano» (p. 9). Non inutile – in altra prospettiva – ricordare quanto scrive Gianni Rodari in un capitolo della sua *Grammatica della fantasia* (Einaudi, Torino 1973): «In una scuola media alquanto rattristata dall'incontro burocratico con *I Promessi Sposi* (riassunti, analisi del periodo, interrogazioni, temi) i ragazzi avevano accolto sulle prime con scarso entusiasmo la mia proposta di tentare una trascrizione del romanzo in chiave moderna. Scoperte le possibilità del gioco, attraverso un'improvvisa identificazione corale tra i lanzichenecchi manzoniani e i nazisti, essi vi si impegnarono molto seriamente. / Lucia, nella nuova chiave, continuava ad essere un'operaia tessile della provincia lombarda. Ma l'epoca scelta – il 1944, durante l'occupazione nazista – obbligava Renzo a darsi alla macchia per sottrarsi al pericolo di essere deportato a lavorare in Germania. La peste era rappresentata dai bombardamenti. Il signorotto locale che insidiava Lucia non era altri che il locale comandante delle "brigate nere". Don Abbondio era sempre se stesso, eternamente sospeso tra partigiani e fascisti, tra operai e padroni, tra italiani e stranieri. L'Innominato era un grande industriale della zona, già sostenitore del regime, che durante l'occupazione ospitava nella sua villa sfollati e sinistrati... / Non penso che Alessandro Manzoni, eventualmente presente, avrebbe avuto motivo di offendersi dell'uso che i ragazzi facevano dei suoi personaggi. Forse li avrebbe aiutati a cogliere sottilmente certe analogie. E lui solo avrebbe potuto suggerire a Don Abbondio le battute adatte ai nuovissimi casi» (pp. 84-85). Mentre compugno questo libro leggo la "parodia" di un Anonimo Lombardo, *I promessi morsi* (Rizzoli, Milano 2011), su cui vedasi la mia recensione su «La Stampa/Tuttolibri» di sabato 19 febbraio 2011 e – per un giudizio totalmente diverso – la recensione di Giorgio De Rienzo sul «Corriere della Sera» di giovedì 17 marzo 2011.



2. Con i due esempi proposti, siamo in una sorta decisamente ibrida. Nel caso di Guido Da Verona, la parola “parodia” deve essere usata a tutto titolo. Mentre nel caso di Piero Chiara è necessaria una maggiore cautela di definizione.

Dopo alcune pagine d’*Introduzione*, in cui disinvoltamente liquida le incrostazioni «eucaristiche» del romanzo manzoniano, Guido Da Verona riconosce al suo autore un invidiabile fiato narrativo e giunge a considerarlo il «narratore principe» di una storia d’amore che vorrebbe semplicemente rifare «con lo stile del cantore di Bluette»³. Nient’altro – parrebbe – che la volontà di togliere «quel che v’è di troppo invecchiato, quel che v’è di goffo e di stantio»⁴, di sveltirne lo stile, di aggiornarne i gusti e gli umori. Ma poi l’ammissione è chiara:

Ed invece, come spesso accade, nel rivolgersi che fa il cervello intorno ad un progetto seducente, il proposito iniziale si vesti d’altri panni e cambiò natura⁵.

Come a dire, per l’appunto, che si avviò ineluttabilmente verso la parodia.

Piero Chiara ebbe sicuramente presenti le pagine di Guido Da Verona e certo si trovò a condividere alcune delle idee espresse nella citata *Introduzione*. Se ne riconoscono le tracce nella «toscanità posticcia» che «a torto» – secondo «il cantore di Bluette» – riveste «la sua [del Manzoni] prosa parlata lombarda»⁶. Oppure nel «gran trionfo del catechismo su le ragioni della vita»⁷, che pretendono la loro parte. E soprattutto nel quadro dei personaggi, tra cui – a brillare per contrasto – sono proprio i due sposi promessi:

³ G. Da Verona, *Introduzione a I Promessi Sposi di Alessandro Manzoni e Guido Da Verona*, Società Editrice Unitas, Milano 1930, p. XIX.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, p. XX.

⁶ *Ivi*, p. XII.

⁷ *Ivi*, p. XV.



Quanto a Renzo, egli non mi sembra molto persuadente, né come eroe da romanzo né come contadino. A vero dire, questo povero diavolo è il personaggio più sacrificato della commedia; comico innamorato da “pochade”, messo lì a far da palo, per avere un sostegno cui attaccare la “ficelle”. Lucia Mondella dev’essere stata un bel fiore di contadinotta: noi lo crediamo volentieri. Con la mossa delle sue anche da montanara, con quel po’ po’ di ben di Dio che certo aveva nel farsetto, con quella sua carne fragrante di selvatichezza e la sua chioma scura ben spartita su la fronte, può aver dato l’úzzolo di volerla tutta per sé a quel ribaldo sterminator di ancelle che doveva essere, col suo pizzo alla moschettiera e la sua tracotante albagia spagnolesca, il signor don Rodrigo. Noi lo crediamo; però non partecipiamo di tali gusti. Ché, con quel suo parlare sempre da pinzochera, con quel suo biascicar paternostri, con quella sua fedeltà, incaponita e dolciastra, all’acqua di giulebbe, con quella sua rettitudine così tristanzuola, che può darsi fosse di moda, sul lago di Lecco, nel 1600, non si vede bene come don Rodrigo si mettesse a far nascere tutto quel mare di guai, e il Tramaglino, in fin de’ conti, non si scegliesse un’altra fidanzata⁸.

«Anche da montanara», il «po’ po’ di ben di Dio... nel farsetto», la «carne fragrante di selvatichezza», la «chioma scura ben spartita su la fronte». Basterebbe mettere a riscontro la didascalia (non ho detto ancora che quella di Chiara è una sceneggiatura o meglio una sceneggiatura della prima parte del romanzo e un riassunto-trattamento della seconda parte che nacquero nell’inverno fra il 1970 e il 1971, come annota Ferruccio Parazzoli nell’*Introduzione* dell’edizione postuma che ne fu fatta da Mondadori nel ’96, in vista di un film che avrebbe dovuto dirigere Marco Vicario⁹).

Basterebbe mettere a riscontro, dicevo, questa pagina di Guido Da Verona con la didascalia di Piero Chiara, che riguarda proprio

⁸ Ivi, pp. XIII-XIV.

⁹ Cfr. F. Parazzoli, *Introduzione a I Promessi Sposi di Piero Chiara*, Mondadori, Milano 1996, p. IX.





Lucia ritratta nel giorno delle nozze andate a monte, per comprendere, non dico la diretta dipendenza, ma certo la non generica – quantunque dissimulata – consonanza dei due testi:

Casa di Lucia. C'è gente vestita a festa nel cortile e sulle porte, bambine in bianco, donne, qualche amico di famiglia.

Nella sua stanza al primo piano Lucia si sta vestendo per la cerimonia. È una donna sui venticinque anni, pallida, dall'ovale perfetto, dagli occhi grandi e scuri, dai capelli nerissimi divisi sulla fronte e raccolti in una grossa crocchia sulla nuca. Le sue forme sono esuberanti. La vediamo discinta, cioè con indosso delle lunghe mutande bordate di pizzo e una camicia dalla quale prorompe un seno monumentale. Due amiche cercano di allacciarle il busto, facendovi entrare a fatica il seno dovizioso e ribelle. Le mutande, di foggia antica, sono aperte sul didietro e lasciano intravedere le anche potenti¹⁰.

Senza contare alcune altre non meno specifiche concordanze: Perpetua e don Abbondio che convivono *more uxorio*, lo scarso *empressement* che Lucia mostra per Renzo, il più evidente *penchant* che mostra invece per don Rodrigo da cui accetta di farsi portare al Castello in carrozza (in Guido Da Verona addirittura su una Chrysler modello 70), l'ambigua posizione di padre Cristoforo (che in Chiara gode delle grazie di Lucia, secondo la ben nota vulgata delle dissolutezze conventuali), il dubbio impaccio che attanaglia la giovane donna davanti a don Abbondio la sera del matrimonio a sorpresa, la predisposizione che Renzo rivela per le grazie mercenarie di donnine non proprio illibate (quelle che Guido Da Verona chiama con perifrasi tortuosa, «le forosette delle ore piccole, che munite di una grandissima borsetta, ove per solito non v'è neanche un ghello, vanno tenacemente alle calcagna di colui che sia disposto a mettervi qualche decina di lire»¹¹), l'attenzione che l'Innominato manifesta a sua volta per una cedevolissima Lucia.

¹⁰ *I Promessi Sposi di Piero Chiara*, cit., pp. 17-18.

¹¹ *I Promessi Sposi di Alessandro Manzoni e Guido da Verona*, cit., p. 95.





Tutti aspetti che nel testo di Piero Chiara ricorrono con puntuale richiamo. Ma con diversa intenzione.

3. Che dire del testo di Guido Da Verona? Con tutto il rispetto che ho per la filologia e la comparatistica, credo che non sia proprio il caso di addentrarsi in lunghe analisi testuali per stabilire quanto i due *Promessi Sposi* derivati vadano divergendo dai *Promessi Sposi* manzoniani o vadano rovesciandone il segno¹². Nella diversità dei generi (romanzo in un caso, sceneggiatura nell'altro), certo

¹² Per una interpretazione esauriente basterà rinviare al cap. VI (*I «Promessi Sposi» e gli ultimi romanzi*) della monografia di Antonio Piromalli, *Guido Da Verona*, Guida Editori, Napoli 1975. Piromalli è minuziosamente attento ai due piani della parodia: «quello dell'anacronismo volutamente profanatorio della religione, della morale, della letteratura e dello stile del romanzo manzoniano e quello che si riferisce alle prepotenze e al costume del fascismo» (p. 156). Ma sviluppa a fondo soprattutto il secondo piano: «Questo secondo piano è consentito dalla tecnica dell'anacronismo del primo, si serve del preconstituito tono profanatorio offerto dalla novecentizzazione della trama manzoniana per fare rientrare nella programmatica giocosità dei temi, episodi della vita italiana – ormai dominata dal fascismo» (*ibid.*). Per sostenere senza equivoco: «Lo stile fascista e la prassi fascista sono messi *in vitro* nella parodia daveroniana e la sessualizzazione della vicenda ci sembra di minore importanza dei risultati che offre, nell'arco della storia daveroniana ma non in quella sola (quale intellettuale riuscì a scrivere satiricamente del fascismo durante il fascismo?), una lettura dell'intelligente parodia del fascismo» (p. 161). Per questo non torno ad insistervi. Ma ancora traggio da Piromalli questa avvertenza: «Il romanzo fu sequestrato e mandato al macero: si dice perché sotto il titolo, erano uniti i nomi di due autori: Manzoni e G. Da Verona. Già da tempo il regime considerava decadente lo scrittore filofrancese, *snob*, celibe per eccellenza e non disponibile né per il coniugio né per il ruralismo o lo strapaesanism. Dir male di Manzoni fu un sacrilegio che G. pagò pesantemente. Il bacchettonismo fascista incoraggiò il linciaggio dello scrittore e spinse bande di manzoniani ad assalire librerie e a bruciare sulle piazze la parodia del romanzo. Più tardi G., che si trovava insieme con l'editore Dall'Oglio, fu aggredito e bastonato dai fascisti nella galleria di Milano» (pp. 154-55).





Guido Da Verona si abbandona ad un gioco assai più disinvolto. Ci troviamo davvero di tutto: animali parlanti, anacronismi a iosa, incongruenze geografiche assortite, personaggi convocati da ogni epoca in continui ammicchi di attualità. Ci troviamo Perpetua che toscaneggia; don Abbondio che fa il saluto romano, legge *Mammiferi di lusso* e *Vergine a 18 carati* di Pitigrilli, ruminando: «Benedetto Croce?... Chi era costui?»¹³. Ci troviamo il Griso che legge *Lo sa il tonno* di Riccardo Bacchelli (p. 249). Ci troviamo Lucia (da ultimo Lucy) che fuma le Macedonia, canticchia l'aria di *Ramona*, mostra «le migliori disposizioni per divenire un numero eccezionale da caffè-concerto» (p. 18), parla francese e finisce nella casa chiusa di donna Prassede, *maîtresse* di rara saggezza. Ci troviamo Renzo che va in bicicletta cantando *Torna al tuo paesello, ch'è tanto bello!* (p. 25) e che con il nome di Antonio Rivolta diventa un abile finanziere (p. 252), non senza aver abitato presso il cugino Bortolo e averne condiviso la moglie. Ci troviamo padre Cristoforo che non trascura «l'utile esercizio della boxe» (p. 43) e che canticchia a sua volta, «leggermente brillo», *Oh Beatrice – il cuor mi dice...* (p. 59).

Don Gonzalo che incita «i suoi trombettisti a suonare *Adagio Biagio*» (p. 218); gli untori che spacciano cocaina (p. 245); un infinito e ridicolo assedio di Casale. Di tutto un po': Garibaldi e il Biffi (proprietario e locale), Felice Cavallotti e Beatrice Cenci, il commendator Pittaluga e la torpedo Chiribiri, Cesare Beccaria («quello che istituì la pena di morte» [p. 96]) e Pietro Verri («quegli che scopersero il nome da dare alla strada omonima» [p. 96]), Carlo Porta e l'onorevole Lanfranconi, Silvio Pellico e Gaspara Stampa, Giacomo Leopardi («un po' più allegro del solito» [p. 99]) e Ugo Foscolo («ideatore e autore del Cimitero Monumentale» [p. 99]), Raffaello Barbiera e la contessa Maffei, che approfitta dell'apparizione di Renzo «per mettergli una mano furtiva là onde tutti i mali provengono, e tutti i beni si sentono, e tutte le berlinghe si spendono» (p. 100). Gli alabardieri

¹³ *I Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni e Guido da Verona, cit., p. 53.





del capitano di Giustizia e la monaca di Monza che non manca al suo compito di iniziatrice saffica; il rimedio intestinale Murri e il castello dell'Innominato con l'Innominato dentro, che ha centosessant'anni suonati, è alto metri 2,87, è «bruno di colorito come un Saraceno» (p. 129), ha denti simili a quelli del giaguaro, il naso adunco («con due buchi soltanto», [p. 129]), la faccia solcata «di rughe e di cicatrici profonde» (p. 129), gli occhi luccicanti «come due fari Zeiss (p. 129), e che alla vista delle cosce di Lucia, «rotonde come colonne d'immacolato avorio» (p. 138), giura di esser pronto a buttare il suo «saio alle ortiche» (p. 139). Ancora, ci troviamo la folla tumultuante e la Fiera Campionaria, il cardinal Federigo Borromeo che continua a retrocedersi a prete per essere ripromosso a cardinale una quantità di volte. E la peste e il Manoscritto che dice e non dice, e alla fine anche la comparsa di un marchese di Cognac Martell, che mette ogni cosa a puntino, conquistandosi a suon di berlinghe il suo bravo e ingravidante *jus primae noctis*.

Nella scrittura disinvolta ci troviamo gli scoppiettii di ripetute e mostruose enclitiche come «sónoci», «siàvici», «spàravici», «inoltràrvicisi», «portàtovici», «lasciàtovici», «pensàtevicisi», «acconciàrvicisi», «radunàrvicisi», «avérveloci», «incontràrveloci», «vedéndovicisi», «trovàrvicisi», «fóssevicisi», «serràvanvicisi», «puntàrglivicisi» e persino «radiofonoconsultàrvicisi».

Insieme con le parodie di pagine famose:

Buon giorno, monti sorgenti dall'acque, ed elevati al cielo; molto più elevati delle Fiat, che hanno chiuso a 486, e delle Comit, offerte a 1322!... Buon giorno torrenti de' quali nessuno, ahimé! pensa alla copertura, ville sparse e biancheggianti sul pendio dell'ipoteca inevitabile; buon giorno vecchio albero del fico, del quale, se anche più non fóssevicisi, a me non importerebbe un fico!...[p. 254]

E con dialoghi insensati del tipo:

– So che il vostro delizioso nome è Lucia Mondella, – disse l'Innominato.

– Per servirla. Mi chiamano Mimì... ma il mio nome è Lucia.





– Come nella *Bohème*...
– Come nella *Bohème*, per l'appunto. Ah, che squisita opera,
La Bohème, sopra tutto quando dirige Toscanini! [pp. 135-36].

Ma poi anche, alla pagina 309 della mia copia di lettura (prima edizione), con il commento difficilmente opinabile di un anonimo e deluso lettore: «Ci vuole un bel coraggio a leggere questo cumulo di scempiaggini»¹⁴. Stupirsi dunque che Valentino Bompiani si sia rifiutato di pubblicare il romanzo per la casa editrice Unitas (libri scolastici e riviste di moda)? Non più del fatto che per questo rifiuto Bompiani sia stato licenziato, dando per altro vita – eterogenesi dei fini – alla casa editrice cui più solidamente resta legata la sua fama.

4. Diversa l'intenzione di Chiara, dicevamo. Indubbiamente più compatto il suo rifacimento (pubblicato a dieci anni dalla morte), che Ferruccio Parazzoli tenta con giusta ragione di preservare dal diminuito sospetto del taglio parodico: persuasivo, infatti, l'appunto che l'occasione di lavorare alla sceneggiatura sia servita a liberare Chiara «dalla tentazione impossibile di scrivere il romanzo dei “suoi” *Promessi Sposi*»¹⁵, pure a lungo accarezzato.

Di fatto la sceneggiatura risulta non già un rovesciamento premeditato o meditato con malizia, ma una sorta di rimaneggiamento liberato da tutte le intenzioni morali e meglio aderente ad un sodo realismo di marca lombarda. Non che non si diano esiti di inevitabile effetto comico, spesso legati a qualche doppio senso di pertinenza per lo più sessuale; ma essi appartengono piuttosto ai risultati conseguenti ad ogni abbassamento o contrasto di registri estremi che non ad un'intenzione di stretta ragione parodistica.

Agnese che in un contesto altamente allusivo afferma:

¹⁴ La copia mi è stata fornita (e lo ringrazio qui per questo) dall'amico e collega Giuseppe Zaccaria.

¹⁵ F. Parazzoli, *Introduzione a I Promessi Sposi di Piero Chiara*, cit., p. X.





Io che sono un po' vecchia del mondo, capii subito che l'affare s'ingrossava e pensai di chiedere consiglio¹⁶.

Un San Giuseppe «colla verga fiorita in mano» (p. 30), che serve alla ben prosaica funzione di accogliere gli indumenti di Lucia in tresca con un libidinosissimo padre Cristoforo. Don Rodrigo che chiama a gran voce:

Bernarda, Bernarda, ma dov'è la Bernarda? [p. 119].

La Monaca di Monza che ad un'obiezione di Lucia («Ma se non è mai stato neanche a Milano!») ribatte:

A Milano no, ma a Lecco e magari a Chiavenna, chissà quante volte [p. 181].

Lucia prigioniera di Bernardino Visconti con il quale intreccia un sottile gioco di seduzione:

VISCONTI Ma non siete innamorata di Don Rodrigo?

LUCIA Innamorata? Forse, un po'... È un bell'uomo, un signore importante... Forse non quanto lei.

VISCONTI Ma io non sono più un bell'uomo, né un giovanotto come Don Rodrigo.

LUCIA Oh, questo non vuol dire...

VISCONTI Ah, non vuol dire? (*Le si affianca, la prende per un braccio e l'accompagna davanti alla finestra dove è piazzato il cannocchiale*) Voi non immaginate quanto piacere mi fate, dicendomi che non vuol dire!

Lucia gli si stringe vezzosa al fianco e posando una mano sul cannocchiale:

LUCIA Cos'è questo bel coso? [pp. 203-204].

Altre volte è un soprannome di coprolalica figuratività (un avvocato dei poveri che di soprannome fa «Rugamerda», una

¹⁶ *I Promessi Sposi di Piero Chiara*, cit., p. 27.





prostituta che si chiama «La Schiscianûs» e non occorre dirne il senso riposto). E tutt'insieme un linguaggio spesso esplicito e dialettale.

A far da sestante una straripante carnalità in tutto consona al «boccaccismo» di un autore come Chiara, che può trovare nella vitalità dei *Proverbi erotici lombardi* (pubblicati postumi da Roncoroni, ma risalenti al tempo de *Il piatto piange*¹⁷) una sorta di epigrafica e condensata versione. Nulla di morboso, ma invece di rapidamente realistico: una sapidità saggiamente ironica, in cui la corporalità specifica si mostra in tutta la sua gaudiosa opulenza. Certo, il soggetto è forte. Certo, il taglio è popolare. Ma l'effetto è quello di un mondo che sta sotto il mondo manzoniano, di un Manzoni – ovviamente – che non fosse Manzoni. Come scrive Parazzoli:

L'ardita, personalissima comunanza con un Manzoni disincantato e carnale, ma tanto più umano e libero, permette a Chiara di sfuggire al banale tranello della parodia e vincere la scommessa di portare alla vita la natura nascosta dei personaggi manzoniani, quella che avrebbero dovuto originariamente avere in corpo e che poi era stata loro negata dal severo autore¹⁸.

Non credo che occorra aggiungere altro a questa avventura, minima ma esemplare. Un Manzoni *malgré lui*, dunque. Un Manzoni impossibile da cui un'altra vita sgorga come multiforme e sempre nuovo spettacolo.

¹⁷ P. Chiara, *Proverbi erotici lombardi raccolti da Piero Chiara*, a cura di F. Roncoroni, ES, Milano 2006.

¹⁸ F. Parazzoli, *Introduzione a I Promessi Sposi di Piero Chiara*, cit., p. XII.





***Il piatto piange:* le donne, i cavalieri, il gioco e gli amori nel «secondo esordio» di Piero Chiara**

Se è vero che la seconda volta è quella che conta, ha fatto bene la critica a considerare *Il piatto piange* (1962) come il vero libro d'esordio di Chiara. Cosa certamente non indebita, anche se non tenere conto dell'esperienza letteraria precedente può portare a qualche errore di prospettiva e valutazione. In breve, gli elementi affini e difformi tra la produzione in poesia e in prosa che arriva al *Dolore del tempo* e quella che parte dal *Piatto piange* non spiegherebbero uno stacco, che pure esiste nella narrativa di Chiara. E questa cesura ho cercato di indagare nella mia monografia del 1982, apparsa nella collana «Il castoro» che pubblicava La Nuova Italia sotto la direzione di Franco Mollia.

Certo si può ben dire che nel Chiara del primo periodo esista una spaccatura, solo eccezionalmente composta, tra lo scrittore di elzeviri e di capitoli e il narratore di storie orali, con addirittura i suoi modelli separati: Cardarelli, Cecchi, Angioletti da un lato e dall'altro la più concreta lezione dei fabulatori da Caffè, con in testa il vagheggiato «notaio Arca», «gran raccontatore della sua vita, vero affabulatore e cantastorie di se stesso»¹, il tipo più nobile di tutta una serie di filiazioni demotiche e popolariesche che saranno disseminate nei racconti.

A un mondo siffatto, misto di verità e di finzione, di realtà e di invenzione va ricondotta l'esperienza letteraria di Chiara, divisa tra la pensione a una *jouissance* dispersiva ma piena di risorse

¹ P. Chiara, *Il cavaliere della stecca*, in Id., *Dolore del tempo*, Rebellato, Padova 1959, p. 172.





e una diversa aspirazione ad uscirne, pagando un inevitabile tributo di ingenuità e di ritardo culturale. Ma le possibilità combinatorie del raccontare, esperite nei *milieux* meno consueti e titolati, costituiscono un acquisto da cui scaturisce, appunto, *Il piatto piange*, assecondando una congiuntura editoriale favorevole legata all'incontro con Vittorio Sereni in casa Romanò, come testimonia una consolidata aneddotica. Con *Il piatto piange* infatti per la prima volta si compone in Chiara la spaccatura tra lo scrittore attratto da fraintesi esempi di una letterarietà tardiva e il praticante di storie e di vicende, che stentano ad apparire letterariamente adatte se non a prezzo di mortificanti mediazioni.

Non che *Il piatto piange* sia un'opera unitaria, perché anzi la sua struttura si costruisce per addizioni successive e l'effetto che ne deriva è complessivamente composito; ma è di sicuro e con ragione la prima autentica opera di un Chiara non dimezzato. Non per nulla essa scaturisce congiunta con il ricordo di quelle memorie orali tra le quali lo scrittore ha fatto il suo vero apprendistato. Il Caffè con i suoi tipici frequentatori svolge una funzione didattica e educativa nel tirocinio di Chiara. In questo *milieu* si prepara, meglio che nella frequentazione delle biblioteche e dei libri, o addirittura nel vissuto dell'esperienza personale, il futuro scrittore. Tra questo mondo e il mondo della cultura "alta", c'è, nel Chiara anteriore al *Piatto piange*, una continua oscillazione. Da un lato i territori attraenti della narrativa spontanea, istrionica, iperbolica, ludica, costruita su esperienze proprie, amplificate e combinate, o su esperienze altrui, indotte e approssimate quasi sempre per eccesso; dall'altro il fascino dello studio o meglio la passione della lettura, che, stando ai cenni sparsi nell'opera, integra opportunamente un *curriculum* fermato una volta, e non senza civetteria, ai gradi progressivi dei «calzoni lunghi», della «sigaretta e delle donne», del «gioco del bigliardo»². Ma il luogo che attrae più di ogni altro riporta il discorso al *Piatto piange*, dove

² Id., *La bellezza del vivere*, in Id., *L'uovo al cianuro*, Mondadori, Milano 1965, p. 139.





la possibilità di riconoscere nella figura del Càmolà le impronte dello scrittore trae una ragione di conferma proprio nell'assiduità della lettura:

[...] quel luinese, un po' sparuto ma intelligente, sempre coi libri in mano, e così appassionato, più giovane di lei di almeno otto o nove anni, gli [sic] era sembrato una cosa pulita, dopo essersi sacrificata senza gusto a chi le dava lavoro e pane, prima il principale di Milano poi il cognato³.

Il piatto piange costituisce il ponte di passaggio tra i due mondi, la traduzione scritta (e finalmente originale) di una vita per eccellenza orale, parlata. Non è da pensare per altro che questo avvenga, come per miracolo, senza mediazioni letterarie: ne è testimone la cura di opere a circuito quasi riservato, gravide di ipoteche critiche e morali, e tuttavia geniali e anticonformistiche. È soprattutto in Casanova che Chiara scopre i segni di una possibile derivazione letteraria, di una suggestiva coincidenza di affinità caratteriali e stilistiche. A cominciare dalla comprensione per «quel suo ostentato vitalismo che gli procurò tanti spregiatori tra i letterati dell'Ottocento e fra i malaticci d'ogni epoca»⁴, dalla rivendicazione, sulla scorta di Comisso (altro nome che suona per Chiara come magistrale), delle «qualità di racconto dei *Mémoires*» e dell'influenza da essi esercitata sulla narrativa italiana⁵, fino a più minuti e incisivi riconoscimenti: il «contatto vivo e quasi

³ Id., *Il piatto piange*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Novelli, Mondadori, Milano 2006, p. 87 (Edizioni del Tornasole, 1962; seconda edizione: Mondadori, 1964). Indispensabili ad ogni approccio a *Il piatto piange* sono le pagine che Novelli dedica al primo romanzo di Chiara nella sezione *Notizie sui testi* della sua edizione, pp. 1363-86.

⁴ C. R[avizzoli], *Premessa* a P. Chiara, *Il vero Casanova*, Mursia, Milano 1977, p. 63.

⁵ Ivi, p. 35.





parlato» con i lettori⁶, l'aspirazione a «divertire»⁷, le esemplificazioni «sulla psicologia del giocatore, della donna leggera, del leone, della spia, dell'imbrogliatore, del medicastro, dell'uomo di religione corrotto e dell'uomo politico impostore»⁸, l'intera casistica insomma dei «vizi» umani; e poi, senza contare i numerosi acquisti di contenuto, le doti di *raconteur*, l'«itinerario spettacolare» della vita⁹, la concezione della vita come «multiforme e sempre nuovo spettacolo»¹⁰.

Al modello casanoviano si rifanno certamente alcune pagine del *Piatto piange*. Si pensi al «vizio» del gioco (così nel libro: «Il gioco è un vizio, e per i vizi, come per i figli, si fa qualunque cosa»¹¹) o al «vizio» senza altra determinazione («Il vizio non aveva altri mezzi all'infuori del Casino e del gioco...»¹²). Si pensi alle pagine didattiche sullo *chemin*, chiuse da un invito, che sembra tratto da qualche proverbiosa pagina settecentesca: «Quando sei incudine statti, quando sei martello batti»¹³. Ma si pensi più per disteso alla figura del Rimediotti, la didascalica saggezza del giocatore di *baccarat-chemin de fer*, che ha al suo attivo, insieme con uno «splendido passato di dissolutezza», una immancabile abilità affabulatoria, e che, nel suo trattatello, religiosamente intitolato *Le mie preghiere* e scritto in una lingua mezzo italiana e mezzo francese, rinserra i segreti e le malizie recondite del gioco «nobile e meraviglioso»¹⁴. Si pensi infine a quel concetto della vita come «spettacolo», che impronta di sé un po' tutta la narrativa di Chiara, e non solo, genericamente, per la varietà dei casi che essa offre o per la diversa curiosità delle vicende, ma proprio

⁶ Ivi, p. 31.

⁷ Ivi, p. 60.

⁸ Ivi, p. 64.

⁹ Ivi, p. 37.

¹⁰ Ivi, p. 117.

¹¹ P. Chiara, *Il piatto piange*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., p. 137.

¹² Ivi, p. 33.

¹³ Ivi, p. 16.

¹⁴ Ivi, p. 51.





e precisamente, per la sua «teatralità». Lo spazio narrativo così nitidamente delineato fin dal *Piatto piange* – un paese di frontiera rinserrato tra un lago e le montagne, chiuso nel ciclo consueto delle stagioni – è di per sé una scelta, che richiama uno spazio scenico. Un Caffè o un «Casino», che si aprono su una piazza lambita dal lago e sulla prospettiva delle montagne, è uno spazio raccolto, che consente, con qualche variante di interni, ogni possibile azione drammatica (a proposito di casino, come dimenticare la tenutaria «Mamarosa», vero prototipo di quei personaggi di Chiara, dalla grossa mole, che sembrano parlare per se stessi ed uscire da qualche rimuginata e addolcita pagina di Gadda o da una più antica stampa portiana?).

Ma un po' dappertutto compaiono nei racconti i segni espressi di una concezione teatrale della vita. Non ci sarebbe che l'imbarazzo della scelta e nella mia già citata monografia ne ho spogliati tanti (di questi «segni espressi»): dal *Pretore di Cuvio* a *Una spina nel cuore*, dalla *Spartizione* al *Balordo*. Nella *Spartizione* ricorre addirittura la parola «pubblico», che ha un significato affine a quello di «gente», come si può dedurre dal confronto dei contesti, ma che risulta a prima vista sorprendente se non fosse dell'idea di «teatro» a cui va ricondotta. Le gesta dei personaggi di Chiara hanno il loro «pubblico», la «gente» del paese, che partecipa all'azione e la commenta, la deforma e la integra in uno spazio teatrale, che s'allarga alla platea e la coinvolge. Fin dal *Piatto piange*, in un contesto che rende inequivocabile la compresenza, ad un certo punto è detto:

L'ultimo tratto, l'anello che mancava fu dato in pasto al pubblico dal Càmolà nella più santa buona fede e per una di quelle fatali combinazioni che sembrano nascoste in ogni bella impresa¹⁵.

Fatto tanto più significativo, a parte il procedimento di riflessione che chiude quasi in sentenza e che rinvia ancora una volta

¹⁵ Ivi, p. 88.





al Casanova, in quanto la catastrofe avviene davanti a una piazza «piena di gente», e su questa piazza («la piazza del lago») dà la finestra spalancata a incorniciare, per un equivoco, la sbadigliante nudità del protagonista.

Non toglie valore all'osservazione il fatto che la storia degli amori del Càmolà e della Ines non appaia ancora nella prima edizione (quella «Tornasole» del '62) e costituisca la giunta più cospicua dell'edizione dei «Narratori Italiani» (Mondadori, 1964), perché in compenso c'è nel libro, fin dalle edizioni del «Tornasole», un personaggio femminile, che anima le imprese del Càmolà facendogli conoscere l'amore «come l'avevano concepito gli scrittori nei drammi» da lei recitati «sui palcoscenici della Valmarchirolo»¹⁶. Aurelia Armonio (tornerà poi in un racconto autonomo) è un personaggio che vive l'amore come in una recita e che rappresenta per se stessa e per l'amante indifferente «il dramma del suo tradimento al marito, della sua onestà compromessa e della sua grande passione», fino a coinvolgere in comiche apostrofi i ritratti in capo al letto del padre e della madre, «morti da un pezzo», o il ritratto del marito emigrante, messo sul comò, «dietro una campana di vetro»: precisione evocativa degli oggetti, che non manca di confortare l'accostamento alle ambientazioni sceniche.

Con *Il piatto piange* Chiara individua la sua strada, fissa la sua vocazione, che è quella di muovere nel teatro della sua Luino il teatro della sua memoria. La memoria è la direttrice del suo racconto: attraverso la memoria si muovono i suoi personaggi, si muove lo scrittore diventato lui stesso personaggio: io narrante e personaggio obiettivato in qualcuno dei protagonisti della storia. L'attacco («Si giocava d'azzardo in quegli anni, come si era sempre giocato, con accanimento e passione...»¹⁷) designa un'epoca, che appare remota. Si avverte in questo *incipit* il bisogno di intonare favolosamente la storia: di ambientarla concretamente, ma di tenerla a una giusta distanza fantastica. La colloquialità epistolare

¹⁶ Ivi, p. 67.

¹⁷ Ivi, p. 5.





di questa prima parte del libro, che è quasi un prologo, si può notare persino in certi passaggi discorsivi rimasti, nonostante la revisione. Ma è ancora legata alle forme elegiache di *Dolore del tempo*.

La presenza di Sereni pesa nel discorso perché la narrazione subisce come delle flessioni, delle intermittenze, dovute da un lato al desiderio di dire la realtà e dall'altro al desiderio di schermarne la ruvidezza. Certo sul parlare figurato, grasso, sul gioco degli equivoci, sul lessico vigoroso e non eufemistico del dialetto (su cui qualcosa di nuovo consente di dire il libretto di *Proverbi erotici lombardi* raccolti da Chiara, edito da ES nel 2006 a cura di Federico Roncoroni, grazie ad ampi stralci di due lettere che lo scrittore inviò ad uno studioso di tradizioni locali, Luigi Stadera, cui si era rivolto dopo averne letto un intervento che l'aveva incuriosito).

Dicevo delle risonanze dialettali (o dialettalità) su cui si regge, per ora, il «comico» di Chiara, non senza timidezza e incertezza di misura: tra il sentimento di una stagione perduta per inerzia, per sbadataggine, dietro il filo dell'inquietudine e della fantasticheria e la dignità tutta particolare del mondo in cui tale stagione è stata vissuta. C'è ancora – insomma – l'indecisione dello scrittore, che non ha superato l'atteggiamento dolente del suo lungo apprendistato letterario e scrive sospeso tra il macchietismo anedddotico dei personaggi e delle imprese e il falso rimpianto di una stagione che non esiste più.

Specialmente nella lettera a Sereni da cui *Il piatto piange* prende vita (e nei due capitoli pubblicati su «Il Caffè», che costituisce la prima apparizione pubblica del romanzo futuro) c'è per giunta un nobilitante impegno di ricostruzione corale, che l'uso sistematico della prima persona plurale – dopo, più contenuta – rende evidente. Non è solo la storia della propria dissipazione che Chiara vuole fare, comunque sia inserita in un *milieu* di consuetudini gregarie; ma è anche il profilo di una comunità e di una generazione. Quei coscritti – che vanno cantando a «Mamarosa» come «all'assalto di una trincea» uscendone poi «mogi e sfiatati come se portassero nel cuore un'amarezza che sarebbe scoppiata più tardi, anni dopo, in una guerra vera nella quale potevano essere presi, senza sapere dell'amore più di quell'inganno, di quella trappola





dal boccone così insipido e scarso»¹⁸ – effondono lo stesso «velo di tristezza e di malinconia», che «il gioco inestricabile delle reminescenze» o i «segreti avvertimenti del destino» restituiscono all'autore del *Dolore del tempo*¹⁹.

Con *Il piatto piange* si compie, attraverso una memoria aneddotica, la storia di Luino, «paese senza storia» come è detto in *Dolore del tempo*²⁰, avvinto a vicende oscure, antieroidiche (anche il passaggio di Garibaldi diventa tutt'altro che memorabile), chiuso nel ritmo uguale delle stagioni, metaforiche e circolari: segno che ciò che muore è presente e che ciò che è presente muore. Per questo, anche le imprese comiche sono sempre accompagnate da un fondo di amarezza. Nei romanzi di Chiara il tempo si misura così: sulle stagioni, che chiudono e aprono vicende e speranze. Anche il crescendo della storia amorosa del Càmolà ha, ad esempio, un vero e proprio andamento stagionale. Nell'edizione del «Tornasole» le sue imprese sono condensate in un ciclo, che inizia con l'inverno, continua con la primavera, matura nell'estate, si avviliisce nell'autunno e si chiude nell'inverno successivo con la morte della Rina, l'oggetto non rimosso della «passione» dell'estate.

La caducità delle cose, il fondo amaro della fine – con la durevole speranza del principio – è espresso nel ritmo ineluttabile del morire e del nascere delle stagioni, nel loro ciclo uguale e multiforme. La storia del Càmolà, nell'edizione del «Tornasole», è contenuta in questa misura semplice e scandita, mista di linfe misteriose, di profumi stagionali vivificanti, ma anche di sentori funerei, di presagi di morte. Siamo ben lontani dal Chiara «comico» nel quale si è voluto restringere il significato delle sue fortune di scrittore. Pesa ancora, se mai, in questo stralcio di storia compendiata, il senso del «dolore», che lo scorrere del «tempo» perpetua e non consuma. Alla storia del Càmolà, nel passaggio dall'edizione del «Tornasole» all'edizione dei «Narratori», si aggiunge una

¹⁸ Ivi, p. 35.

¹⁹ P. Chiara, *Dolore del tempo*, cit., p. 144.

²⁰ Ivi, p. 112.





appendice cospicua, che concerta, in una specie di opera buffa, l'episodio comico degli amori con la Ines in un crescendo di timidezze sornione e di golose titubanze, condite con brevi intermezzi di didascalica amorosa e concluse con la stordita catastrofe del finale a sorpresa.

La sutura tra la parte della storia, che già esisteva nell'edizione del «Tornasole», e la parte aggiunta consente di introdurre il terzo elemento, che caratterizza con continuità, insieme all'ambientazione luinese e alla frequenza stagionale, il teatro della memoria di Chiara. La giunta degli amori del Càmolà e della Ines non assolve a una funzione pleonastica, ma risponde a ragioni ideologiche e strutturali. Mentre costruisce un *pendant* narrativo di pari sviluppo alle vicende e alle vicissitudini del Tetàn (modulate anch'esse sulle medesime frequenze stagionali), mira a integrare da un osservatorio così chiuso e defilato i tratti caratteristici del regime fascista, il quale, comparso a sua volta come un'epoca chiusa tra le due guerre, stimola per contrasto, come già autobiograficamente la caserma, l'esigenza di fuga dello scrittore in atto di costruirsi come personaggio. Il giorno, che mette negli amori del Càmolà e della Ines «l'amaro di una brusca fine» e il «ridicolo della farsa»²¹, coincide con le celebrazioni del decennale della marcia su Roma. Per casuale coincidenza, la celebrazione di una data fondamentale del fascismo segna memorabilmente l'unico evento privato che davvero conti per il Càmolà di essere vissuto.

Quello delle donne è d'altra parte il terreno in cui può scattare – sia pure per congiura di circostanze straordinarie – una qualche rivalsea nei confronti di concorrenti socialmente prestigiosi. Non solo la Ines è strappata al negoziante Tritapane «immigrato a Luino una ventina d'anni prima e giunto ad una posizione tra le più considerevoli»²², ma è presa, senza consapevolezza specifica, sconfiggendo i «più abili e risoluti donnaioli», tra cui l'industriale

²¹ P. Chiara, *Il piatto piange*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., p. 86.

²² Ivi, p. 79.





Ceretti, un «bell'uomo al quale poche donne avevano resistito» e che sarebbe stato disposto ad offrire alla Ines «un appartamento e un appannaggio»²³.

Altri però sono i notabili di Luino e altra la collusione tra questi e il fascismo. Essi conservano il loro prestigio e lo amministrano per desiderio di quiete, ma vivono in una sorta di «extraterritorialità», come, icasticamente, «il grande corpo» dell'industriale «in alto grado» Stefano Huber, che «pur vivente in Italia, era territorio federale, libero e inviolabile»²⁴, o come l'«altezzoso e sprezzante» dottor Guerlasca, il dottor Raggi, l'«antifascista» avvocato Parietti e, su tutti, l'avvocato Natale Terruggia, vera potenza locale, «il personaggio più aristocratico e distinto non solo di Luino, ma di tutto il lago»²⁵: capace, pur senza aderire al fascismo, di influire attraverso intermediari sul Podestà e sul Segretario Politico, il quale, «ascoltando i suoi silenzi non fece mai grossi errori e si mantenne in carica all'infinito»²⁶. L'industriale Huber, l'avvocato Terruggia, l'avvocato Parietti, il dottor Raggi e il dottor Guerlasca costituiscono un gruppo esclusivo, che si riallaccia alla vecchia Italia trasformistica, laica e massonica di prima della guerra. Con l'ascesa del dottor Guerlasca e il suo accelerato *cursus honorum*, i cinque riescono ad arginare la scelleraggine dello Spreafico, l'immigrato turbolento dal passato oscuro, alla cui ostinata campagna destabilizzante oppongono una resistenza accorta, garantendosi un altro congruo periodo di tranquillità, addirittura fino alla morte, «perché ebbero tutti la fortuna di morire prima della seconda guerra mondiale, nell'autunno della loro epoca»²⁷.

Il fascismo non smuove dunque la sostanza del potere, fondato su un antico prestigio di casta, e il gioco dell'«invidia» non intacca se non superficialmente un consolidato assetto gerarchico. Di

²³ Ivi, p. 85.

²⁴ Ivi, p. 135.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Ivi, p. 137.

²⁷ Ivi, p. 143.





fatto mentre il gruppo dei maggiori esce tutto sommato indenne dalla collusione con il fascismo, a cui il solo Guerlasca soggiace, l'intera galleria degli affiliati al regime, fatta di gente di poco o nessun conto, ingenua, sbadata o disperata, subisce una sconfitta impietosa. I conclamati trionfi della guerra coloniale sortiscono per loro gli effetti meno prevedibilmente eroici e produttivi: c'è chi muore per un colpo di sole, «prima di metter piede» in terra africana, chi finisce catturato dagli indigeni, chi qualcosa ha fatto ma non è tornato a raccontarlo e chi, più rotto alla ventura, in assenza di gloria, porta a casa un bottino racimolato da sciacallo sui campi di battaglia. La rozza illusione di riscatto, che la mitologia fascista ha fatto balenare, si chiude in perdita secca, ma non incide sul fondo della vita, che torna al suo principio:

Si riprese a vivere senza sapere di vivere. Né il gioco né la guerra ci erano serviti a qualche cosa. Tutto era passato su di noi, da una primavera all'altra senza lasciarci un segno di salvezza o di speranza²⁸.

Ciò che mi preme sottolineare è il fatto che la proiezione favolosa del tempo con cui esordiva la lettera a Sereni («Dunque si giocava d'azzardo *in quegli anni*, come si era sempre giocato con accanimento e passione»²⁹) non è intaccata da alcun determinatore. Voglio dire che il primo cenno di riferimento al fascismo, dei cui anni è pur sottinteso che si parla, avviene in via del tutto incidentale e indiretta, quando, elencando una serie di giocatori, si parla anche di un «cavalier Rigotti» (al passaggio in volume «ragionier Queroni»), «seniore della M. V. S. N.» (in volume sciolta la sigla in «Milizia Volontaria Sicurezza Nazionale»). Di un cenno precedente, già più comicamente caratterizzato, ma ancora marginale, non c'è traccia nella lettera a Sereni ed è stato aggiunto nel passaggio a volume («Il Rimediotti veniva portato

²⁸ Ivi, p. 159.

²⁹ P. Chiara, *I giocatori*, in «Il Caffè», VI (settembre 1958), n. 9, p. 39 (corsivo mio).





sulle spalle dal Cometta che calzava stivali tutto l'anno perché era capitano dei Balilla»³⁰).

Soltanto lavorando al libro Chiara sviluppa un suo discorso narrativo sul fascismo: o nel tono serio, riflessivo e a tratti grottesco delle pagine finali o in più andanti modi umoristici. Culminanti, questi, nell'episodio, che compare solo a partire dall'edizione dei «Narratori», dell'eroicomico *raid* in barca a remi da Luino a Roma compiuto da due luinesi in eccesso di entusiasmi, ma in difetto netto di buon senso, cui si addice l'effetto parodiante della farsa. L'ingenua avventura dei due ridicoli argonauti o la fine antierica degli «eroi» (e si includa, sia pur forzosamente, l'irresistibile avventura del «povero» gerarca comiziante, colpito nella testa dal rimbalzo di una anguria precipite. Avventura sigillata dal maturo commento dello scrittore: «Fu la prima scossa al regime, il primo colpo andato a segno; benché la stampa non lo registrasse e la storia solo oggi possa metterlo, se non tra i fatti decisivi, almeno tra i presagi sicuri»³¹) sono ciò che resta del regime sotto la cui insegna passano «quegli anni».

Ma nemmeno la Luino anteriore mostra propensione all'eroismo, né in occasione del passaggio di Garibaldi né in occasione della «grande guerra». Tipico il caso di quel certo Caprini, che parla per più di un'ora davanti al monumento dell'eroe dei due mondi rimproverandogli di non aver liberato tutta l'Italia, ma che allo scoppio della guerra viene esonerato e, insieme a tanti luinesi capaci di rompersi le gambe e di togliersi intere dentature per non andare al fronte, va a fare spolette (maligna e certo equivoca la chiosa in parentesi di Chiara: «cosa che, davvero, Garibaldi non aveva mai fatto») nelle officine del commendator Battaglia, l'unico a cui la guerra potesse davvero convenire.

In una breve e densa presentazione a un piccolo florilegio di pagine di Chiara, Carlo Carena, a proposito del *Piatto piange* ha scritto:

³⁰ Id., *Il piatto piange*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., p. 12.

³¹ Id., *Il povero Turati*, in Id., *L'uovo al cianuro*, cit., p. 104.





Quel *Piatto piange* che tanti entusiasmo e che alcuni ancora considerano la prova migliore del Nostro, si rivela di fronte alle prove successive forse il suo testo più suggestivo, il più emblematico, il più compatto nell'apparente dispersione, con la sua corallità senza spicchi, senza fatti; ma quello che era un elogio di Carlo Bo, «un piccolo capolavoro naïf» [...], ora mostra chiaramente i suoi limiti letterari, sul piano della prosa, cioè del racconto³².

L'andare e venire del racconto, appunto, il suo ordine frazionario, spezzato, che ne guida le scelte dall'apparenza casuale e ne patisce – sia pure con qualche resistenza – le addizioni successive, resta la caratteristica del *Piatto piange*, la sua forma «aperta» secondo il suggerimento del Baldacci. Le due storie del Càmolà (poi sviluppata, questa, con gli amori della Ines) e del Tetàn sono due veri e propri racconti nel racconto, di ampiezza anche cospicua. Nella numerosa teoria degli abbozzi e delle pose d'un attimo, nella serie dei gesti distintivi e dei tipi appena profilati, il Càmolà e il Tetàn si accampano come personaggi toccati da ambizione di maggior lena, e soprattutto il secondo vive una storia ricca di intreccio, senza escludere nemmeno, e anzi incorporandole deliberatamente, certe suggestioni da romanzo *en feuilletons*. Il demotismo del Guerlasca, la truculenza un po' grandguignolesca dell'aborto della Giustina, la notte da tregenda (con attacco specifico: «Era una notte di marzo con un po' di vento e il lago, in creoscita, batteva i muraglioni del *Metropole...*»³³), la morte del «carnefice» e la salvezza *in extremis* della «vittima» sono altrettanti elementi d'uso della narrativa popolare. Né si deve escludere l'effimera illusione di un compenso in cui può consistere la storia d'amore del Tetàn e della Flora, simmetricamente connessa con la storia degli amori del Càmolà e della Ines. Ma è chiaro anche che non si deve insistere troppo su questo impianto esteriore se non come indizio di una libertà rara di racconto nel panorama

³² C. Carena, *Piero Chiara e il suo lago*, in «Verbanus», 1980, n. 2, p. 13 dell'estratto.

³³ P. Chiara, *Il piatto piange*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., p. 149.





della narrativa italiana contemporanea. Le stesse storie del Càmo-la e del Tetàn non hanno un andamento rettilineo: muovono per abbandoni e riprese e addirittura anticipano, in tutt'e due i casi, il drammatico finale, che le conclude: la morte disgraziata del Tetàn e quella abbastanza incongrua del Camola, convertito alla resistenza e tuttavia finito, dopo gli ultimi equivoci, in modo abbastanza casuale:

Fu trovato un mese dopo in fondo ad un piccolo burrone dove era caduto mentre scendeva, forse al buio, lungo il versante nord di San Martino³⁴.

Ciò che conta è che si tratta di due racconti incrociati, in cui lo scrittore si obietta.

Tratti caratteriali dell'uno e dell'altro personaggio, al riscontro dell'intera opera di Chiara, combaciano con i tratti di quella fisionomia sfuggente e moltiplicata, che lo scrittore arriva a costruirsi come personaggio. Mentre, come io narrante, Chiara si rende parte della comunità che ricrea e si accampa in essa come protagonista che ne connette le fila, non rinuncia a camuffarsi nei personaggi del suo teatrino e a vestirne i panni diversi. Sotto questo profilo la figura più significativa è proprio quella del Càmo-la, perché attraverso il Càmo-la, più che attraverso ogni altro personaggio, passano i compromessi dello scrittore, la sua ricerca di identità narrativa. La stessa fine del Càmo-la, oscillante tra una consapevolezza troppo improvvisa (o forse soltanto una decisione imprevedibile) e l'equivoco che l'accompagna, va sotto il segno dell'ambiguità.

Certo, gli elementi di corrispondenza tra la fisionomia del personaggio, che Chiara costruisce di sé nei suoi racconti, e il Càmo-la, sono molti. I legami con il gruppo dei «signori luinesi», che lo assomigliano a legami affini di *Vedrò Singapore?*, la sua filosofia della vita distribuita tra il gioco e le donne, non digiuna di

³⁴ Ivi, p. 97.





letture, e sospesa sopra una malinconia tenace, a una vena di timidezza, anticipano tratti destinati a diventare frequenti; per non dire degli episodi accennati o allusi, che avranno intero sviluppo più avanti: la storia, ad esempio, con la Rina, che costituirà il tema di *Una spina nel cuore* e da cui scaturirà un racconto come *O soffio dell'april* (raccolto in *L'uovo al cianuro*). La stessa precarietà del destino del Càmolà è un indizio. Prima dell'aggiunta della storia con la Ines, che introduce nella serie degli *amores* una nota di umorismo, il Càmolà vive sospeso tra la grottesca vicenda dell'Aurelia Armonio e quella patetica della Rina, finendo a rappresentare – sia pure non definitivamente – un ufficio di memorialista minimo, per l'appunto l'ufficio a cui tende il personaggio di se stesso, che Chiara si viene inventando:

Divenne la memoria vivente d'ogni parola, d'ogni fatto che avesse trovato eco in quella dimenticata repubblica del gioco³⁵.

La fine a cui il Càmolà è condotto gli interdice però la funzione di memorialista, a cui pareva destinato, ed essa resta affidata allo stesso scrittore, che ipotizza nel finale una plausibile, benché dubbiosa, epifania. La condizione anfibia e irrisolta del provinciale in vincoli, che sogna di spezzare la pania ma vi resta tuttavia appiccicato, diventa una metafora di un'ambiguità consustanziale alla vita, un modo per raccontare la ricerca dolorosa di una verità sempre doppia e sfuggente. A quella «dolorosa verità» l'opera di Chiara – al di là di ogni equivoco critico – resterà sempre attaccata.

³⁵ Ivi, p. 95.







La prosa incisa di Cristina Campo

1. Ha cominciato l'Adelphi nel 1987 con *Gli imperdonabili*, raccogliendo le prose edite negli anni Sessanta e Settanta; poi con il volume delle poesie e delle traduzioni *La tigre assenza* (1991), opere tutt'e due pubblicate a cura di Margherita Pieracci Harwell (l'amica e destinataria delle *Lettere a Mita*, che sempre Adelphi ha pubblicato nel 1999). Ed è ancora l'Adelphi ad aver pubblicato, a cura di Monica Farnetti, *Sotto falso nome* (1998), secondo libro di prose critiche e creative, in parte fortunosamente ritrovate.

Cristina Campo è una scrittrice postuma, proprio com'è voluta essere. In vita ha pubblicato tre soli libri. Uno di poesie, *Passo d'addio* da Scheiwiller nel 1956, e due di saggi: *Fiaba e mistero* da Vallecchi nel '62 e *Il flauto e il tappeto* da Rusconi nel '71. Il resto è tutto una seminazione sparsa in sedi diverse e spesso impervie, più spesso ancora dissimulata sotto pseudonimi come Puccio Quaratesi, Bernardo Trevisano, Giusto Cabianca, Benedetto P. d'Angelo. Pseudonimo del resto anche il nome «artificiale e conaturato» di Cristina Campo, che sostituisce come una vestizione monacale quello anagrafico di Vittoria Guerrini.

Chiusa nella gremita solitudine di un romitorio austero, Cristina Campo è vissuta estranea all'applauso da lei definito come «mortale misura del tempo»¹. Imperdonabile tra gli imperdonabili, è andata incontro a se stessa districando dal mondo «solo ciò che è nostro dalle origini»². Ma soprattutto è andata incontro al destino del suo stile con la forza di chi sa riconoscere l'ineluttabilità

¹ C. Campo, *Una misteriosa americana che ebbe per araldo T. S. Eliot. Ritratto di Djuna*, in Id., *Sotto falso nome*, a cura di M. Farnetti, Adelphi, Milano 1998, p. 106.

² Id., *Parco dei cervi*, in Id., *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, p. 152.





d'una chiamata: vincendo la corrente dei tempi e delle mode culturali con la stessa resistenza del salmone (similitudine molto amata) che risale i fiumi per riprodursi.

Irriducibile nei giudizi dietro la leggerezza del segno, esatta nei riferimenti che immettono in un campo magnetico di letture sempre ardimentose fatte con attenzione (una delle sue parole-chiave), ha atteso con pazienza il tempo della rinascita che sembra essere finalmente maturo, ma che anche testimonia delle ragioni di chi milita contro le tante viltà intellettuali. Lei che negli anni Sessanta e Settanta (muore nel 1977, a cinquantaquattro anni) dice cose assolutamente controtempo con la sola forza della speranza:

[...] amo il mio tempo perché è il tempo in cui tutto vien meno³.

Niente di meno mondano – cioè di esteriore – della cultura di Cristina Campo, niente di più distante dalla vanità – cioè dalla superficialità – intellettuale nella sua scrittura. Leggere le prose de *Gli imperdonabili* è come entrare in un mondo concepito in modo tale che, già l'ha notato Alessandro Spina nel suo libro delle conversazioni «in Piazza Sant'Anselmo», «ogni punto presuppone tutti gli altri»⁴. La pagina di Cristina Campo, come ogni pagina di

³ Ivi, p. 151. Andrebbero letti, in questa direzione, gli *Appunti per una rivista di giovani* (in C. Campo, *Sotto falso nome*, cit., pp. 171-73), a cui fa da sottilissimo risvolto la lettera «a Mita» del 25 luglio [1956]: «Partire dalla tabula rasa di un tempo “où l'on a tout perdu”, dalla chiesa nuova e brutta di Cristo Re, o di Los Angeles, nel pomeriggio canicolare, e sia il più possibile anonima quella chiesa, come un ospedale, un planetario o una stazione, per ricordarci che veramente “l'on a tout perdu”, fuorché la verità che abita in quel luogo – e che mai potremo ritrovare senza esserci spogliati di ogni ornamento – senza aver accettato l'anonimo, la nudità di questo tempo che è la sola sua forza. Non altrimenti potremo compiere il cerchio, riallacciare la fine del nostro tempo al suo principio perduto...» (C. Campo, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano 1999, pp. 29-30).

⁴ A. Spina, *Conversazione in Piazza Sant'Anselmo*, Scheiwiller, Milano





quelle altrui da lei stessa commentate nelle pagine più sue, aspira alla ricchezza dei piani, alla molteplicità degli intrecci (religione e destino), alla segreta trasparenza dei simboli, alla corrispondenza precisa col reale, alla misura irrecusabile dell'«attenzione»:

L'attenzione è il solo cammino verso l'inesprimibile, la sola strada al mistero⁵.

Scrittura che diventa confessione e preghiera, itinerario esistenziale e mentale, luogo di metamorfosi e di rigenerazione. Solo alcune delle chiavi (inesauribili) di una lettura che «*modifica*» la vita⁶.

Il prezzo della pagina è sempre altissimo, perché tutto si dispone come in un atto di liturgia, ricerca di parola che, come il rito, «decide e recide»⁷. Spina ricorda opportunamente il proverbio

1993, p. 21.

⁵ C. Campo, *Attenzione e poesia*, in Id., *Gli imperdonabili*, cit., p. 167.

⁶ A. Spina: «Guai al lettore che rimane prigioniero di sé, che non sa togliere il diaframma fra libro e vita, che non è *modificato* dalla lettura...» (*Conversazione in Piazza Sant'Anselmo*, cit., p. 94). Magnifica indicazione di ciò che costituisce l'aspirazione perenne di Cristina Campo è contenuta in una lettera «a Mita» del [17 dicembre 1970]. È riferita al libro di saggi *Il flauto e il tappeto*, ma può estendersi all'intera opera: «Io scrivo il libro che vorrei s'intitolasse "Il flauto e il tappeto". Sono due immagini del destino, una secondo il Salmista (Ps. 37), una secondo varie tradizioni (anche Hofmannsthal le raccolse, nella famosa immagine del tappeto della vita). Vorrei che in realtà non si trattasse di un libro di saggi ma di un solo discorso in più tempi, come una serie di pezzi musicali dove tornano sempre gli stessi temi e addirittura le stesse parole. O una "camera picta" con gli stessi paesaggi e personaggi visti successivamente e circolarmente. Non so se ci riuscirò. In ogni modo vorrei fosse chiaro che non è se non, appunto, una camera, un vestibolo, preparato per un Ospite che non si vede ancora e che, se volesse, potrebbe apparire nel prossimo libro: questo per me non è che un esercizio ascetico nella speranza di quello» (C. Campo, *Lettere a Mita*, cit., pp. 246-47).

⁷ C. Campo, *Il flauto e il tappeto* (1971), in Id., *Gli imperdonabili*, cit., p. 133.





beduino «Mano sola non fa applauso»⁸, ma non può che stimolare *e negativo* il richiamo alla perfezione della mira più amorosa (non sentimentale, se è vero che sono i sentimentali «quelli che *non* amano»⁹), ritornante nei saggi di Cristina come un mandato:

«Finché non siate in grado di udire l'applauso di una sola mano...»¹⁰,

ripreso a proposito di due dialoghi dei *Selected Essays* di Williams:

[...] finché non sia in grado di udire *l'applauso di una sola mano*¹¹;

e di nuovo, a proposito dei Padri del deserto:

«Come l'applauso di una sola mano», i misteri inestricabilmente intrecciati del destino e della provvidenza divina suonano in melodiosi contrasti nei detti e nei fatti dei Padri del deserto¹².

Quella che in anni comuni Italo Calvino definiva dal suo angolo visuale di interprete laico della complessità neo-capitalistica come una forma di «evasione», di fuga nell'«interiorità», nel «self», nel «rapporto non mediato totalità-io»¹³, avrebbe potuto trovare in Cristina Campo – a guardar oltre la perfetta antitesi di direzione – l'interprete sorprendente di una fraternità «imperdonabile» (ad esempio Cristina che incide: «L'arte d'oggi è in grandissima parte immaginazione, cioè contaminazione caotica di elementi e

⁸ A. Spina, *op. cit.*, p. 32.

⁹ L. Romano, *Una giovinezza inventata*, in Id., *Opere*, a cura di C. Segre, vol. II, Mondadori, Milano 1992, p. 797.

¹⁰ C. Campo, *Parco dei cervi*, in Id., *Gli imperdonabili*, cit., p. 155.

¹¹ Ivi, p. 176.

¹² Ivi, p. 218.

¹³ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in Id., *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, p. 92.





di piani»¹⁴): vale a dire la comune appartenenza ad una letteratura intesa come necessità «di mettere in discussione la scala dei valori e il codice dei significati stabiliti»¹⁵, o – formulazione di gran lunga più intonata – come consapevolezza «che non ci siano soluzioni valide esteticamente e moralmente e storicamente se non si attuano nella *fondazione di uno stile*»¹⁶.

La «fondazione del nome» non ne è che l'emblema, vestizione di palingenesi, divisa simbolica e radicale di un cammino di perfezione. Il nome «artificiale e connaturato»¹⁷, come scrive Guido Ceronetti nell'introduzione a *Gli imperdonabili*, segna il passaggio, sancisce il transito e la direzione, come par di evincere – anche sul piano biografico – da una indicazione preziosa e discreta di Margherita Pieracci Harwell sugli anni dell'esordio: e cioè dalla difficoltà a riconoscere nelle prime prove di Vittoria Guerini «lo stile a venire di Cristina Campo»¹⁸. In altre parole la scelta del nome sembrerebbe corrispondere, in sintesi estrema, alla ricerca del nuovo stile, il quale, dunque, comincia dall'eco evangelica che oppone agli squilli di tromba la grazia dimessa e matura del flauto:

Stile è la casa toscana simile a un giglio, tutta luce, alterezza e rinuncia. Stile è l'altro giglio bianco-nero, la donatrice del *Polettico Portinari*, quella dama adolescente, mezza monaca, mezza fata, che adora il suo Dio col più fiorentino dei sorrisi¹⁹.

Sono infatti la vista e l'udito – i sensi più spirituali – a designare gli oggetti primi – il flauto e il tappeto – dell'ascesi figurale.

Di fatto, pur presupponendo un percorso che andrebbe tutto

¹⁴ C. Campo, *Attenzione e poesia*, in Id., *Gli imperdonabili*, cit., p. 167.

¹⁵ I. Calvino, *Per chi si scrive?*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., p. 159.

¹⁶ Id., *La sfida al labirinto*, cit., p. 89.

¹⁷ G. Ceronetti, *Introduzione* a C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. XIII.

¹⁸ M. Pieracci Harwell, *Nota biografica*, in C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 266.

¹⁹ C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 87.





ricostruito sulle carte e sulle date, le prose de *Gli imperdonabili* si leggono come un universo assolutamente unitario e compatto, come il frutto di una maturità che incontra il suo destino, ossia che sa districare dal mondo «solo ciò che è nostro dalle origini, “quindi per destinazione”»²⁰. E non si dà miglior guida di lettura (niente di più esplicito nella tessitura sottilmente e concretamente allusiva dei riferimenti) che nel momento in cui Cristina Campo – proprio nella prosa eponima – stringe uno dei suoi nodi indissolubili:

In Italia, l'ultimo critico fu, mi sembra, Leopardi, con De Sanctis la pura disposizione dello spirito contemplante fu definitivamente perturbata e distorta dall'ossessione storica. Leopardi fu l'ultimo a esaminare una pagina come si deve, al modo cioè di un paleografo, su cinque o sei piani insieme: dal sentimento dei destini all'opportunità di evitare il concorso delle vocali. La esaminò, vale a dire, da scrittore. A Leopardi il testo fu presenza assoluta, cosicché non procede diversamente nello scomporre un passo di Dante o di Padre Bartoli, di Omero o di Madame de Staël. Tutto ciò che non si presti a una *lettura multipla*, egli lo ignora. Evito di pensare al suo esame di una pagina contemporanea. Fosse tra le più belle, suppongo che egli noterebbe innanzi tutto l'assenza quasi totale del *come* o dell'ablativo assoluto: la carenza di spirito analogico, se non vogliamo dire metaforico, della facoltà compiutamente poetica – profetica – di volgere la realtà in figura, vale a dire in destino²¹.

Occorre di più? Siamo qui di fronte al ritratto del lettore ideale che Cristina Campo augura a se stessa. Un rigore di scrittura che esige pari rigore di lettura, una sapienza (e una pazienza) di costruzione che richiede «l'identica misura di attenzione»²²:

Ogni parola si offre nei suoi multipli significati, simili alle faglie di una colonna geologica: ciascuna diversamente colorata

²⁰ C. Campo, *Parco dei cervi*, in Id., *Gli imperdonabili*, cit., p. 152.

²¹ Id., *Gli imperdonabili*, ivi, p. 80.

²² Ivi, p. 83.





e abitata, ciascuna riservata al grado di attenzione di chi la dovrà accogliere e decifrare²³.

Non può esigere di meno lo scrittore che, come Cristina Campo, intreccia «senza tregua» le sue parole «con la passione di un estremo commiato»²⁴. Se ogni opera d'arte è potenzialmente «un testamento spirituale» e ad essa spetta «l'ultima parola»²⁵, l'opera di Cristina Campo, imperdonabile tra gli imperdonabili, non può che essere tradotta nella considerazione del suo Hofmannsthal:

Ogni uomo che lascia questa vita, ogni uomo che muore, si porta con sé un segreto: di come gli sia stato possibile, spiritualmente, vivere²⁶.

Il lettore di Cristina dovrebbe possedere la stessa intelligenza percettiva del suo volto che contempla le trame squisite di un *bukara* o ascolta la voce remota del flauto come una melodia che l'attende «fin dalla nascita»²⁷.

2. Non sono, queste, che le premesse davvero minori ma necessarie di un sia pur piccolo intervento sulla “prosa” di Cristina Campo. In verità ce ne sarebbe ancora una, e decisiva. Ma siccome non vorrei che venisse scambiata per un alibi, per una via di fuga, non la dirò che come soglia di servizio. «I dwell in Possibility», dice il primo verso di una famosa poesia di Emily Dickinson (la 657), che però continua: «A fairer House than Prose». «Io vivo

²³ Id., *Attenzione e poesia*, ivi, p. 169.

²⁴ Id., *Parco dei cervi*, ivi, p. 149. Applicando a Cristina Campo quanto Cristina Campo dice di Proust, uno scrittore non a caso associato «alla costellazione dei poeti meglio che a quella dei narratori» (ivi, p. 148).

²⁵ C. Segre, *Fra strutturalismo e semiologia*, in Id., *I segni e la critica*, Einaudi, Torino 1969, p. 71.

²⁶ Cit. da L. Romano, *Poesia come violenza*, in C. M. Martini, *Fedi e violenze*, Rosenberg & Sellier, Torino 1997, p. 72.

²⁷ C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, in Id., *Gli imperdonabili*, cit., p. 137.





nella possibilità, / una casa più bella della prosa»²⁸, che una scrittrice di tutt'altra formazione e sensibilità rispetto a Cristina (ma sicuramente attenta allo stile come manifestazione della bellezza), voglio dire Lalla Romano, commenta con queste parole: «per chi crede nella poesia la prosa non esiste», riferendo a sostegno una frase udita molto spesso dalla bocca di Montale: «Ci sono libri scritti in versi che sono prosa, e libri scritti in prosa che sono poesia»²⁹.

La bellezza della prosa di Cristina appartiene dunque alla poesia, all'universo delle immagini che entrano nello spirito con violenza, all'improvviso e tutte intere. E certo non è un caso che le immagini della violenza che svela e che rivela siano così frequenti nelle prose de *Gli imperdonabili*. Non viene che da un prelievo molto sommario il lampeggiare fulmineo della spola che penetra tra l'ordito e la trama «come la lama mortale tra i due pezzi di un'armatura»³⁰, ripreso con più vistosa scorciatoia metaforica nell'altra immagine emblematica della foresta dove «dardeggiavano le spole degli incontri»³¹, a sua volta richiamata dal precipitare «a piombo» di Dio nei «corpi» dei Padri del deserto:

Le sentenze sono dardi dalla punta di ferro che ronzano lungamente nell'aria prima di conficcarsi verticalmente nel cuore del discepolo³².

²⁸ E. Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura di M. Bulgheroni, Mondadori, Milano 1997, pp. 748-49.

²⁹ L. Romano, *Poesia come violenza*, cit., pp. 71-72.

³⁰ C. Campo, *Notti*, 2. *Tappeti volanti*, in Id., *Gli imperdonabili*, cit., p. 68.

³¹ Id., *Il flauto e il tappeto*, ivi, p. 129.

³² Id., *Introduzione a «Detti e fatti dei Padri del deserto»*, ivi, p. 219. Ma si veda anche, nelle *Lettere a Mita*, la grande durata di un'immagine che compare fin dal [dicembre 1956]: «Così io debbo amare questa lama fredda, che venne un giorno a incastrarsi fra i cardini della mia anima per mantenerla bene aperta alle parole dei senza-lingua – e stasera riesco a vederla come una spada d'oro» (C. Campo, *Lettere a Mita*, cit., p. 49), e che trova nella lettera del «Sabato sera [agosto 1973]» un magni-





Come resistere, allora, alla flagranza lancinante con cui l'immagine del «pugnale» chiude (letteralmente) il quarto paragrafo dello scritto eponimo con il miglior esempio dello stile «imperdonabile»? Certo uno stile che tra «poesia» e «prosa» non ammette forzose separatezze, se è vero che è preso da una pagina di prosa (e del *sermo* per eccellenza *humilis* come quello epistolare) il miglior esempio di una scrittura – come per eccellenza è quella poetica –, in cui, per «transustanziazione», «la cosa da dire si trasforma nel perentorio di una cosa che è»³³.

L'ultima lettera (italiana) di Mozart è un esempio quasi terribile dello stile quando sia integralmente divenuto natura. Si ricorderà la grande frase centrale, il reiterato lamento sulla morte vicina, avviluppata nel manto nero dello sconosciuto del *Requiem*. E: «... La vita era pur sì bella...», egli prorompe. Si provi, di queste sei piccole parole, a rimuoverne una. Ecco la formula feriale: la vita era bella; o la nostalgica: la vita era pur bella; o la candida: la vita era sì bella. Ma «La vita era pur sì bella...». Questo solo è il pugnale che trafigge: uscito dal fodero in virtù di due monosillabi, disposti secondo un ordine semplice e imperscrutabile³⁴.

fico svolgimento: «Poi volevo parlare con lei di un'altra cosa che vorrei scrivere: una serie di considerazioni tragiche sulla bellezza. La bellezza come tremendo retaggio. La bellezza come spada a doppio taglio [...]» (ivi, pp. 271-72).

³³ G. Giudici, *Un ritratto di Dante*, in Id., *Per forza e per amore*, Garzanti, Milano 1996, p. 57.

³⁴ C. Campo, *Gli imperdonabili*, in Id., *Gli imperdonabili*, cit., pp. 83-84. È la lettera ad un ignoto (forse Da Ponte) di cui è per altro contestata l'autenticità. Pur non servendosene come documento, Bernhard Paumgartner se ne serve però come esergo del penultimo capitolo della sua biografia mozartiana e così commenta: «Pur esprimendosi in termini un po' letterari – e ciò giustificherebbe i dubbi circa la sua autenticità! – essa rende tuttavia la depressione spirituale di quei giorni con commovente verosimiglianza» (P. Paumgartner, *Mozart*, trad. di C. Pinelli, Einaudi, Torino 1956, ma cit. dalla 2.a ed. [1978], p. 495).





Il cuore della prosa di Cristina Campo, mutuando dalla «poesia» di Proust, diventa emblematicamente la ricerca del «come», «l'irripetibile nitore dell'oggetto reale», «il ritorno infinitamente caparbio dell'analisi reticolare, del pensiero galattico all'oggetto singolo e concreto», ossia «la *metafora*, la precisa, lampante similitudine»³⁵.

E basterebbe metter mano a una pagina qualunque per comprendere la minuzia puntinistica con cui ogni ragionamento viene tradotto in immagine, fittamente annodando i fili della riflessione in uno stretto vincolo di figure, appassionato esercizio di sintesi che ancora una volta ha Proust alle spalle³⁶. Può ben essere adattata alla prosa di Cristina la sua similitudine dell'«ago d'oro, sospeso a un nord oscillante, imponderabile, sempre diversamente inclinato, come l'albero maestro di un vascello su un mare ondoso»³⁷. Concretezza da miniaturista. Come nei maestri fiamminghi di Limbourg, i miniatori dei duchi di Borgogna e di Berry, la lezione breve dei loro libri d'ore.

Ogni pagina de *Gli imperdonabili* è trapunta di variazioni grammaticali e sintattiche che sostengono il gioco costante del paragone, della metafora, dell'analogia: avverbi di quantità e di somiglianza, proposizioni comparative e correlative che si dispongono nella fitta trama di una realtà capace di toccare «le geometrie dello spirito, le matematiche contemplative»³⁸. Il «come» si alterna a

³⁵ C. Campo, *Les sources de la Vivonne*, in Id., *Gli imperdonabili*, cit., p. 51.

³⁶ «Tutto l'indicibile, tutte le vene più inafferrabili e più sottili dell'analisi di Proust, nascono dalla sintesi e ritornano alla sintesi. Il loro vasto cerchio va dall'oggetto all'oggetto – una similitudine di concretezza lampante – come il gigante uscito dall'ampolla deve tornare dentro l'ampolla se vuole servire l'uomo. Non per nulla l'intero, immenso libro nasce da un sorso di tè, da un Lete in tazza» (C. Campo, *Parco dei cervi*, ivi, p. 148).

³⁷ C. Campo, *Della fiaba*, ivi, p. 35.

³⁸ Id., *Notti*, cit., ivi, p. 64. Cristina incalza con una considerazione che continua a toccare la sua stessa prosa: «Parlare per il tappeto di simboli-





«simile» («simile agli usignoli» [p. 14]; «simile al rovescio di un tappeto» [p. 16]; «simile a chi trova quadrifogli» [p. 29]), magari nel sintagma di approssimazione «qualcosa di simile» («qualcosa di simile a una di quelle arie illustri e negligenti che i gentiluomini di un tempo fischiettavano avviandosi al duello» [p. 78]; «qualcosa di simile alla vita del cavernicolo» [p. 94]). O si sgrana più spesso in una gamma multiforme di variazioni: «A spiccarsi del pari il cuore dalla carne» (p. 33); «Così il rapporto tra le colpe dei padri e la sorte dei figli» (p. 37); «[...] un sentimento altrettanto liturgico quanto il rito della festa, altrettanto familiare quanto il cibo di tutti i giorni» (p. 40); «Non è così la terra ad ogni viaggio non effimero: cerchio, spirale, stella, fronda sparsa?» (p. 56); «[...] null'altro è il libro del principe di Lampedusa se non un duello all'ultimo sangue» (pp. 78-79); «[...] più remoto di una pietra tombale» (p. 86); «Al modo del fachiro dispogliato di tutto» (p. 131); «Tali lampi non sono se non quella scintilla [...] che l'attenzione sollecita e prepara: come il parafulmine il fulmine, come la preghiera il miracolo, come la ricerca di una rima l'ispirazione che proprio da quella rima potrà sgorgare» (p. 168); «Come il gigante dalla bottiglia, dall'immagine l'attenzione libera l'idea, poi di nuovo raccoglie l'idea dentro l'immagine: a somiglianza, ancora una volta, degli alchimisti che prima scioglievano il sale in un liquido e poi studiavano in quale modo si riaddensasse in figure» (p. 168); «[...] non meno del cristallo pietrificato di una rapida, della bianchezza fossile di un deserto di rupi» (p. 175); «Intorno a lui è l'oscuro bagliore delle cattedrali senza più tabernacolo» (p. 190).

Fino a toccare il virtuosismo di un metaforeggiare limpidamente barocco, che do qui come esempio di estrema escursione:

smo non è meno infantile che parlarne per la fiaba e la parabola, sensi e oltresensi vi sono annodati insieme altrettanto strettamente quanto l'ordito allo stame e in essi ciascun uomo – come nelle storie di quell'antico maestro, delle quali ciascun uditore non udiva che una sola parte, ma completa e perfetta – leggerà il messaggio destinato a lui e a nessun altro» (ivi, pp. 64-65).





La fredda paura, l'orrore, forse, ancora una volta, di provocare il numero con la propria delicatezza di farfalla, ha spogliato la giovinezza di questo scintillante mantello di Ariele: retaggio, anche là dove mancasse forza o grazia, della sua innocenza e subitanità che può aprirsi così incalcolabilmente nel perfetto fiore della reverenza. La croce della jattanza, su cui è inchiodata oggi la pietosa e grave giovinezza, non ha più affinità con la sprezzatura di quanta ne abbia la musoneria che ne ammala e spegne l'umore pensoso. La «carità» cupa e *figée* di certi giovani militanti del cristianesimo, farebbe fuggire i cherubini coprendosi i molti occhi con le molte ali³⁹.

Non tanto colpisce, qui, la durezza della chiusa, del resto perfettamente corrispondente alla dichiarazione di un amore espresso per contrasto («Eppure amo il mio tempo perché è il tempo in cui tutto vien meno...»⁴⁰), quanto la minuziosissima trama analogica, che rivela, nel punto di maggior dovizia inventiva, il più alto esito di una vocazione – già l'ho detto – strenuamente sintetica. Ed è ancora il prezioso Spina a venire in soccorso:

I periodi della Campo sono autonomi, le legature fra l'uno e l'altro spesso introvabili (in qualche modo, come testimonia il *Parco dei cervi*, è una scrittura che tende verso – e sfugge – l'aforisma). Nessun lettore saprebbe prevedere che cosa dirà nella frase che segue quella che sta leggendo. Ogni frase comincia da capo il discorso e ogni frase lo conclude: per questo, come si diceva, ogni frase è il centro⁴¹.

Non è nei miei voti l'analisi tecnica e puntuale della prosa di Cristina. Ma io credo che ad un'analisi puntuale essa non faccia che corrispondere al modello per tanti versi così centrale del flauto e del tappeto, ad una sorta di endiade espressa anche con l'immagine sinergicamente arguta di «un vivente telaio dalle spole

³⁹ C. Campo, *Con lievi mani*, in Id., *Gli imperdonabili*, cit., p. 107.

⁴⁰ Id., *Parco dei cervi*, ivi, p. 151.

⁴¹ A. Spina, *Conversazione in piazza Sant'Anselmo*, cit., pp. 23-24.





sonore come plettri»⁴². In questo senso l'emblema della sintesi più salda è il nodo: periodi che stringono, citazioni (una biblioteca sceltissima) che incidono, parole (e parole-chiave: come «amore», «attenzione», «bellezza», «contemplazione», «destino», «fiaba», «grazia», «maturità», «perfezione», «solitudine», «sprezzatura», «tappeto»), che condensano il massimo del loro sapore in gesti capaci di congiungere nella meraviglia rituale della scrittura la forza del reale e l'energia dello spirito: «violenza e dolcezza, lentezza e rapidità, imprevisto e inevitabile, radicamento e leggerezza»⁴³.

Una disciplina che non può risolversi in una pura tecnica (per Cristina sinonimo umile di «maestria»), pena la morte⁴⁴, ma che non può non presupporla, anzi non può che pretenderla, nonostante gli effimeri deragliamenti di senso⁴⁵. Il nodo, dicevo, è la sintesi perfetta di una sostanza che rifiuta gli ornamenti, gli orpelli,

⁴² C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, in Id., *Gli imperdonabili*, cit., p. 135.

⁴³ Id., *Parco dei cervi*, ivi, p. 146.

⁴⁴ «Nella poesia, come nel rapporto fra le persone, tutto muore non appena affiori la tecnica» (ivi, p. 149).

⁴⁵ «Il discorso sull'arte, se riportato al suo asse naturale – la maggiore o minore maestria dell'artista – viene immediatamente deragliato su diversi, non molto chiari binari: l'impegno, la presenza. È espressivo che la parola stessa, maestria, o la più umile, tecnica, sia ormai caduta dal linguaggio critico, così come la semplice, inappellabile definizione: bello, brutto. Ora essa è patrimonio del mondo dei calciatori e dei pugili, sulla cui tecnica si tengono disamine degne delle gare poetiche della corte dei Fujiwara» (C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., pp. 79-80). Si veda anche quanto Cristina Campo scrive in una lettera a Spina [1970]: «Faccia attenzione – mi sembra importante – ai verbi *avere* ed *essere* e a quelle forme verbali composte che possono estremamente stancare... Vedrà che non ho lesinato in suggerimenti (alle due di notte si diventa sfrenati) ma è ovvio che non sono se non suggerimenti, tentativi personali di misurarsi con problemi tecnici appassionanti. Lei farà ben di più e di meglio. Non trascuri questo punto. Un po' di semplice artigianato supplementare è a volte più risolutivo, sul piano della poesia, di cento visioni» (C. Campo, *Lettere a un amico lontano*, Scheiwiller, Milano 1989, p. 127).





e – suprema carità – solo tira a «onorare la santità delle cose, di tutte le cose, della vita»⁴⁶. Se il non necessario non è che ragionevole, la prosa di Cristina non può se non aspirare a ciò che è essenziale (cioè spirituale). Vale anche per lei ciò che lei stessa ha scritto per chiudere il saggio su *Gli imperdonabili*:

Chiarezza, sottigliezza, agilità, impassibilità. Siedi contro il muro, leggi Giobbe e Geremia. Attendi il tuo turno, ogni rigo è profitto. Ogni rigo del libro imperdonabile⁴⁷.

⁴⁶ E. Trevi, *Musica distante*, Mondadori, Milano 1997, p. 79.

⁴⁷ C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 88.





Excursus breve su Giuseppe Tonna scrittore

Andè a di acsè mi bu ch'i vaga véa,
che quèl chi à fat i a fàt,
che adèss u s'èra prima se tratòur.

E pianz e' còr ma tòtt, ènca mu mè,
avdài ch'i à lavurè dal mièri d'an
e adès i à d'andè véa a tèsta basa
dri ma la córda lòngha de mazèl.

[Andate a dire ai buoi che vadano via,
che il loro lavoro non ci serve più,
che oggi si fa prima ad arare col trattore.

E poi commoviamoci pure a pensare,
alla fatica che hanno fatto per migliaia d'anni
mentre eccoli lì che se ne vanno a testa bassa
dietro la corda lunga del macello.]

Tonino Guerra, *I bu*

1. Comincia con la poesia (ma comincia spesso con la poesia anche in altri scrittori) quello che possiamo considerare – ammesso e non concesso che si possano creare steccati, se non di comodo – l'itinerario creativo di Giuseppe Tonna¹. Quello che – potremmo

¹ Nato a Gramignazzo di Sissa nel 1920, dopo il liceo a Parma e gli studi universitari prima a Pisa e poi a Bologna (dove si laurea in letteratura con una tesi sulle *Georgiche*), nel 1959 Giuseppe Tonna inizia a inse-



dire con meno vaporosa approssimazione – coinvolge non tanto l'opera, pur coinvolta e coinvolgibile, dello studioso, ma piuttosto – se non esclusivamente – dell'autore che si misura in proprio, senza l'ausilio di un testo altrui o di strumenti di ricerca scientificamente tarati e scrupolosi (dico, per tutte, l'attività di traduttore omerico e virgiliano, o le magnifiche imprese della *Massera da bé* del Baldo e del *Baldo padano*). Comincia – dicevo – con la poesia la sua avventura di scrittore, di autore.

Comincia con la pubblicazione di un piccolo libro (più *plaquette* che libro), *Crisalidi sul cammino*, che ho potuto leggere – grazie alla cortesia della figlia Teresa Tonna – in una delle copie così (epigraficamente) dedicata «A tutti i soci del Dopolavoro [presumo di Gramignazzo] / che con affetto m'hanno / seguito nelle mie iniziative / offro». Edita a Parma da M. [Mario] Fresching nel 1941 [XIX dell'E. F.], la raccolta consta di trentadue componimenti e voglio dire – a scanso di ogni ipocrisia critica, quantunque postuma – che non si tratta di un esordio memorabile.

Perché – fin dal titolo – ancora troppo compromesso con una poesia di echi scolastici (Tonna aveva ventun anni), più spesso pascoliani e qualche volta leopardiani. Ma ancor più genericamente riconducibile ad una tradizione poetica di sapore tardivo, di linguaggio ancora ottocentesco, lontano dalle esplorazioni che andava conducendo la pur non ancora illustre triade, men che mai

gnare al liceo classico «Arnaldo di Brescia», dove rimane fino al 1979, anno della sua morte. Profondo conoscitore della Grecia antica, Tonna ha tradotto in prosa l'*Odissea* e l'*Iliade* (Garzanti, Milano 1968 e 1973). Studioso di letteratura medievale e rinascimentale, ha curato una versione in lingua moderna dell'opera *Il Baldo* di Teofilo Folengo (Feltrinelli, Milano 1958), *Il Baldo padano* (Imprimatur, Padova 1998) e una traduzione commentata de *La Cronaca* di Fra' Salimbene de Adam (Garzanti, Milano 1964), oltre alle traduzioni e edizioni critiche di *La Massera da bé* di Galeazzo degli Orzi (Grafo, Brescia 1978) e *Medea, Ippolito e Le Troiane* di Euripide (Garzanti, Milano 1981). Tra le opere di narrativa, oltre a quelle menzionate in questo testo, si ricorda *I giorni della caccia*, Claudio Lombardi Editore, Milano 1988.



l'isolata pratica di uno Sbarbaro o di un Reborà o di un Campana o anche solo del conterraneo Bertolucci, dello «squisito epigonismo» (Mengaldo) che sta tra *Sirio* (1929) e *Fuochi di novembre* (1934). Ancora troppe rondini e piante di stelle e *lyrae* e limitari, troppi «colloqui» minimi e lamenti di madre, troppe rose e viole e rovai, troppe aposiopesi, troppi troncamenti e arcaismi, e nel fondo un eccesso di lirismo patetico (pur bilanciato da un classicismo di fondo e dall'uso attento di endecasillabi, settenari e quinari giocati *in calliditate* di rime e assonanze), contrastante con il corso che la più avvertita e consapevole poesia di quegli anni – al di là delle classificazioni canoniche della *koinè* ermetica a Tonna del tutto estranea – andava prendendo.

Un libro che resta tuttavia a testimoniare una necessità di definizione – cioè di legame profondo – con quel mondo contadino a cui la poesia di Tonna fin d'ora si richiama, e che non verrà mai meno, anche se cercherà altre vie per esprimersi. Ad esempio, quelle della prosa. E siamo già qui ad un passaggio tutto di contenuti e d'atmosfera che – a non far che un esempio – resta annunciato (per *sineddoche*) dall'attacco esemplare di *Vigilia* (dedicata: «A mio padre agricoltore»):

S'apron le finestre della stalla
come bocche assetate di frescura.
È fuggito l'inverno: è primavera!
Ne parlano le vacche con i bovi
con gran stupore dei vitelli nuovi².

Ed è tutto – appunto – un parlare dei bovi «ne la notte nera», chiuso in sospensione allusiva dall'affacciarsi di un uomo alla finestra di una stanza (illuminata da un trepido «luminicino») che guarda – fuori – le stelle, a loro volta rassomigliate («paion») a «goccioline di brina» e a «rose bianche» sfiorate (simbolicamente) da «un palpito di vento...»³.

² G. Tonna, *Crisalidi sul cammino*, ed. M. Fresching, Parma 1941, p. 32.

³ Ivi, *passim*.





2. Una poesia – questa – che già annuncia lo sviluppo di certe prose del libro (pubblicato a sue spese da Guanda nel 1951, ossia dieci anni dopo le poesie) che s'intitola *Le bestie parlano*. Intanto l'immagine dell'uomo alla finestra:

Nella notte io sentivo camminare nella stanza vicina e parlare: come al di là da un velo di nebbia, in un sogno. Certo apriva adagio la finestra e la luce usciva sull'aia, in uno stupore biondo. Guardava il cielo, mio padre: un campo seminato di grani di stelle, da una mano che non sapeva miseria. Crepitava tra le foglie del pioppo, il vento, secco e legnoso, frusciava un sussurro di pioggia tra il cumulo del gelso⁴.

Dove la consonanza quasi perfetta del prelievo è confermata – nella poesia *Vigilia* – dai due versi che precedono il punto dei versi che ho citato:

Uno sgrondare d'acqua esprime il gelso
su la casa che dorme nella notte⁵.

Ma andrebbe poi citata tutta la prosa eponima, *Le bestie parlano*, dove il termine – d'uso dialettale – designa per antonomasia le mucche (o per regolata estensione, gli animali da stalla), e qualora se ne volesse dubitare, a vincere il dubbio basterebbe questo frammento:

Io so che il mondo delle bestie è simile a quello dei fanciulli.
E se un bambino entrasse nella stalla, stanotte, a sentire le mucche e i buoi, sarebbe così felice e non avrebbe paura di essere al buio. E non sarebbe violato il mistero [...]⁶,

⁴ Id., *I temporalis*, che cito dalla seconda edizione de *Le bestie parlano*, con un'introduzione di Paola Carmignani e una postfazione di Teresa Tonna: La Quadra editrice, Brescia 1999, p. 36 (prima edizione: *Le bestie parlano. Prose*, Guanda, Parma 1951).

⁵ Id., *Crisalidi sul cammino*, cit., p. 33.

⁶ Id., *Le bestie parlano*, cit., p. 16.





reso tuttavia più sabianamente universale dalla ripresa che se ne fa nella prosa affine, intitolata *Le giovenche*:

A distanza d'anni sento in quel silenzio misterioso [della stalla] il tremore di chi s'avvia verso una verità che ha paura di scoprire, che confusamente avverte: la pietà per tutte le femmine della terra, delle cagne e delle giovenche, delle donne e delle coniglie, di tutte le creature che nascondono le mammelle come una dolce promessa e si gonfiano spaventosamente e strisciano col ventre sul suolo⁷.

Ciò che conta qui dire è che questo – e definitivamente – è il mondo di Tonna. Il mondo dell'infanzia che agisce come il primitivo che è in noi. Il mondo a cui Leopardi convoca (prima dei tanti passi dello *Zibaldone*, recuperare la forza del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*) ogni nostro movimento primo, ogni ulteriore “ritorno”, che non può se non essere di “memoria”. Tanto che il rinvio fatto da Teresa Tonna al nome di Pavese e alle pagine alte e coeve dei *Dialoghi con Leucò*, diventa per questa strada plausibile, ancorché dissimile – a non dire dell'ambizione mitica – al paragone della scrittura.

Perché – ancora una volta – se guardiamo con animo incommosso alla commossa tessitura della pagina o a quello che potremmo chiamare la “grana” della voce, siamo costretti a ripetere che – pur nell'innegabile maturazione dello stile – ci troviamo di fronte ad una scrittura di eleganza preziosa, un po' datata, prebellica, sicuramente lontana da ogni coincidenza neorealistica. A meno che non si voglia tener conto dell'avviso di un Calvino in cerca di conti da far tornare:

[...] mai si videro formalisti così accaniti come quei contentutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come quegli oggettivi che passavamo per essere⁸.

⁷ Ivi, pp. 130-31.

⁸ I. Calvino, *Prefazione* alla riedizione de *Il sentiero dei nidi di ragno*, Ei-





Il che non sarebbe poi di per sé un male, beninteso, se non fosse che – lo dico attingendo all'espressione di un poeta come Giorgio Caproni – accade che «l'artista *minacci* d'ammazzare il poeta»⁹.

Il mondo di Tonna è un mondo di cose: di cose e atmosfere contadine, colte dentro un tempo ancora intatto, appena incrinato dai primi avvisi di novità, che solo dopo il 1955 (un anno per più versi cruciale) prendono un andamento di vera trasformazione. Non vorrei indulgere al tema personale dei ricordi, ma vengo anch'io da un mondo contadino come quello di Tonna e ho ben l'età per poterne testimoniare il passo e il passaggio (ho fatto anch'io in età infantile l'esperienza della grande transizione).

Ma a contare di quel testo – pur dentro questo tracciato inscritto nell'ordine documentale della sociologia e della storia – sono ovviamente le emozioni, i sentimenti, i trasalimenti, gli strugimenti di un legame vitale ed esistenziale (è stata Teresa Tonna a commentare con puntualità nella *Postfazione*: «Si tratta [...] di una ricerca antropologica e ontologica insieme [...]»¹⁰). Le albe, le stagioni, le veglie, le fiere, i temporali, le vacche, i buoi, l'aia, gli uccelli, il pollame, la stalla, il fiume, il prete, la presenza dei morti, i personaggi non illustri e memorabili: tutto coniugato come il paradigma di un'imprescindibile educazione sentimentale che incide nel profondo, e che si mostra nelle levigate increspature di un linguaggio letteratissimo, musicalmente legato dalla dovizia dei polisindeti, sintomaticamente segnato (indizio minimo) finanche dall'uso sintetico delle preposizioni articolate o – segnale più cospicuo – significativamente solcato da una dialettalità elzeviristica, tutta tonda e assorbita.

3. Un'accanita officina di sensi e di sentori, così affine – in certe pagine che potrebbero essere messe a confronto – a quella del

naudi, Torino 1964: cito dall'ed. «Nuovi Coralli», ivi, 1977, p. 8.

⁹ G. Caproni-C. Betocchi, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986*, a cura di D. Santero, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 2007, p. 157.

¹⁰ T. Tonna, *Postfazione* a G. Tonna, *Le bestie parlano*, cit., p. 151.





libro liricamente narrativo ed editorialmente più prossimo a *Le bestie parlano*, che è *Al di qua della siepe* (proprio il 1955, giusto a marcare lo spartiacque di una condizione interiore coincidente – nelle mosse di una psicologia inquieta – con i nuovi esiti del grande cambiamento in atto). Una sorta di idillio impossibile, in cui la siepe non separa soltanto i luoghi, ma i mondi. La siepe che allarga le prospettive dell'oltre, e che allaccia agli orizzonti più remoti. La siepe che mette il protagonista Silvano nella condizione di percepire tutto il contraddittorio e nostalgico richiamo dell'«altra riva»:

E di là della siepe i sentieri che non calpesti sono altri sentieri e i solchi altri solchi: qualcosa che potresti possedere e non lo fai, qualcosa di immacolato che ti sorride fuggitivo e ti rattrista, perché lo perdi per sempre. Quante volte è volato il tuo desiderio di là dalla siepe, entro i vasti fossati nel cui fondo potresti trovare le salamandre e col cavo della mano pescare tra i cespi d'erba i girini, dove le biscie acquaiole ti si avvolgono intorno alle gambe, senza farti del male! E le foglie secche e larghe delle quercie, che penzolano in ogni stagione, fanno suonare il vento; le rondini ti volano sul capo e tu ne puoi contare le macchie azzurre sul collo, puoi vedere se tra le zampe rosse è rimasto un briciolo di terra secca¹¹.

A una narratività più sciolta e risolta – meno assorta e interiorizzata – tendono invece le *Favole padane*, che – secondo quanto Teresa Tonna testimonia – furono sparsamente scritte e pubblicate a partire dal 1957 su vari giornali e poi raccolte in un volume postumo nel 2003 per iniziativa dell'editore Monte Università di Parma¹². Un'edizione preceduta dal volume *Uomini, bestie, prodigi* apparso invece con i disegni di Luciano Cottini presso le

¹¹ G. Tonna, *Al di qua della siepe*, Il Raccoglitore, Parma 1955, p. 48.

¹² Vi era già stata una prima silloge di 19 favole (su 42 del volume del 2003): *Favole padane*, Prefazione di A. Porta, *Nota critica* di L. Beduschi, Claudio Lombardi Editore, Milano 1987.





edizioni bresciane di Grafo nel '76, in cui troviamo già molti dei testi poi raccolti nelle *Favole* (noto su tutto la posizione inaugurale del delicato e in qualche modo programmatico racconto che s'intitola *La barca volante*), ma soprattutto un arguto risvolto di Giorgio Cusatelli, che in un confronto tra Tonna e Cottini, dice di Tonna qualcosa che può tornare molto utile alla lettura critica che ne sto tentando:

Tonna, a forza di leggere i greci (o forse perché da Parma gli arrivava aria francese) s'è imparato il mestiere di imprigionare nelle forme la realtà, di chiuderla in un reticolo nitido e terso: e questo, naturalmente ne esorcizza le presenze segrete, le ombre, le fantasie¹³.

A ben vedere – al di là del laico o loico suggerimento di lettura che viene da questa osservazione – a rendercela preziosa è proprio il punto in cui dice del mestiere «di imprigionare nelle forme la realtà, di chiuderla in un reticolo nitido e terso». Perché all'elzevirismo un po' tortuoso e digressivo dei primi due libri si sostituisce qui una più concreta prevalenza dei fatti da narrare, un'esigenza di azione, una strumentale e necessitante presenza di luoghi, di momenti, di accadimenti. La dialettalità diventa più funzionale, la scrittura più svelta o meno indugiante, più sobria e solida, rispondendo ad un più stretto vincolo di economia narrativa. Descrizioni più brevi, considerazioni morali più essenziali, frequenza di dialoghi, rarità di parole preziose, e tutt'insieme un'*allure* più parlata e discorsiva.

Un passaggio di non poco conto, che diventa – e non ho dubbi – “capolavoro” nell'opera che più ho amato in questa mia pur picciola ricognizione dell'opera di Tonna: voglio dire *L'ultimo paese*, pubblicato postumo da Guanda nel 1995.

¹³ G Cusatelli, *Risvolto* a G. Tonna, *La barca volante*, Grafo, Brescia 1976.





4. Certo andrebbe meglio dipanata (meglio, dico, di quanto sia possibile desumerne dalla *Nota al testo*) la questione delle due stesure. Ma anche così – stando al pubblicato – è evidente che Tonna si è liberato della troppa zavorra mentale risolvendo il suo mondo in una scrittura davvero ferma ed efficace. E non importa tanto qui dire quali possano essere stati i suoi modelli di riferimento (Gibellini fa il nome motivatissimo del Verga), anche se la questione espressiva meriterebbe di discendere più giù, se è vero che «i rudi panni del dialetto» che si confondono – come dice Gibellini – «coi broccati della lingua letteraria»¹⁴, non sono poi altro che l'esito più moderno della ben nota lotta del Manzoni tra Crusca e Cherubini: già del resto evocabile – sia pure in contesti di più preziosa *allure*, come abbiamo pur visto – almeno nelle prose de *Le bestie parlano*.

Un romanzo scandito in nove capitoli che si muove – grosso modo – in tre tempi tra anteguerra, guerra e dopoguerra. Nel tempo iniziale a dominare è la figura della nobildonna Flora Della Torre, introdotta da un *incipit* vivace che stabilisce subito uno stato di complessità emotiva, psicologica, affettiva; uno stato di conflitto – di fatto profondo – rappresentato dal ricordo del «sior Germano», ovvero «del suo povero uomo, benedetta anima e requiem aeternam là dov'era»¹⁵, volto ad anticipare il sentimento «di partecipazione e di assenza» che caratterizza l'animo di Flora a contatto con la «possessione» (o proprietà) di Prà dell'Orto, in quel di Torricella, più tesa «alle cose della chiesa e della parrocchia»¹⁶ che all'amministrazione dei suoi beni.

Una figura che reca con sé il controcanto della Sabina («stava là, in piedi, con l'autorevolezza deferente che le veniva da anni e annorum di servizio in quella casa, al Palazzo, dove aveva fatto da asen e da bò, come diceva con più orgoglio che con rammarico,

¹⁴ P. Gibellini, *Introduzione* a G. Tonna, *L'ultimo paese*, Guanda, Parma 1995, p. 13.

¹⁵ G. Tonna, *L'ultimo paese*, cit., p. 33.

¹⁶ Ivi, p. 42.





alla sua maniera»¹⁷), bilanciato tra l'ammirazione per la nobiltà della «Signora» e la malizia delle cose di paese, attraverso cui passa tutto un mondo: dal parroco don Cirillo (Galaverna), un prete anticonformista di comportamenti alieni (poi trasferito «si mormorava, per punizione»¹⁸ ad altra cura); alla chiacchierata Tecla Molinari, cui don Cirillo insegna a suonare l'armonium, alimentando segrete speranze nel cuore della madre – la cosiddetta Molinara – che «già sognava romanzesche soluzioni per quell'incontro di anime, nate l'una per l'altra»¹⁹; al «rosso» Nasalaria e alla figlia Giuditta, che diventa surrettiziamente antagonista della Tecla, scatenando la furia vendicatrice della Molinara, capace di tenderle un agguato nel buio e di aggiungere alle robuste percosse il sigillo di una beffarda scoreggia, espressa da Tonna nel comico tratteggio di una sapida (ancorché circonvolta) corporalità:

Ansando ancora per l'agitazione, avvertì un brontolamento di budelle, un divagare d'aria in su e in giù, molesto anzi che no: allora si diede, come usava in simili casi, una manata alla pancia e convogliò a beffa la rumorosa esalazione²⁰.

Un passaggio che prelude al cambio di registro del capitolo quarto in cui si parla della Signora e – in assenza, come s'è accennato, del prete trasferito – dei suoi esercizi di supplenza catechistica, cui restano legate molte notazioni di ambiente e di atmosfera. Tocca a lei, non a caso, la più esplicita delle dichiarazioni affettive:

Ecco cos'era per lei Torricella, l'ultimo paese di questo mondo, come diceva sorridendo il suo povero papà, o in forma più dotta, l'ultima Thule²¹.

¹⁷ Ivi, p. 36.

¹⁸ Ivi, p. 66.

¹⁹ Ivi, p. 57.

²⁰ Ivi, p. 65.

²¹ Ivi, p. 72.





Anche se a contare nell'economia narrativa è senza dubbio l'incontro di Natalino Ligabò (Nadalén) e di Pietro Francesconi (Pidrén), che – grazie al catechismo – diventano compagni. Nadalén bambino dei campi, Pidrén bambino d'aia. Nadalén bambino competente e intraprendente, un po' selvatico e randagio; Pidrén bambino più «civile», bambino più protetto e vigilato, che incontra nell'altro il fascino dell'avventura e del viaggio. Tutt'e due immersi in un loro mondo di giornate inventate (la cometa, i nidi, le rondini, i merli, le allodole, i cucù, i cornacchioni, le scoperte, la campagna meridiana, il Po, la barca del portinaio, i pudori di Pidrén, la disinvoltura selvaggia di Nadalén, le loro schermaglie, le loro ingenuità, le loro differenze di educazione e sentimento).

Un mondo a contatto con il mondo degli adulti, a sua volta animato – per non dirne che alcune – da figure memorabili, come quella dell'apicoltore Bulén, del vecchio e canterino Sincero, del brutto Uberto, del pescatore Mastrocaccia, del vecchio Perani coi suoi occhi pieni di «malinconia indifesa»²².

Tocca ai due bambini interpretare – nella loro diversità complementare – il grande piacere (infantile) della Bassa. Sono loro i veri protagonisti di un romanzo che finisce per rivestire l'importanza di una metafora. Grazie a loro, Torricella diventa l'ultima Thule di un'infanzia che è l'ultima delle infanzie contadine, il dominio (un *Grande Meaulnes* padano) di tutte le meraviglie e di tutte le fantasticazioni, che hanno alle loro spalle – culturalmente e letterariamente parlando – pagine ben note, torno a dirlo, da Leopardi a Pascoli a Pavese (gli uomini «più poveri e meno fanciulli» de *Le bestie parlano*²³), condensabili in questa pagina di Tonna, che traggo ancora da una prosa (*L'aratura*) de *Le bestie parlano*:

Non c'erano i motori quando ero fanciullo. Per questo, forse, non mi piacciono. Perché noi amiamo solo le cose della nostra fanciullezza e nella nostra vita non vogliamo innovazioni. Solo

²² Ivi, p. 111.

²³ G. Tonna, *Le bestie parlano*, cit., p. 134.





quelle sono vere, e illuminano tutto. Anche le parole che abbiamo detto allora, saporose come prugne nel nativo dialetto, le abbiamo care e colme di segrete allusioni²⁴.

È da questa zona d'infanzia che il romanzo prende tutta la sua forza più convincentemente e drammaticamente narrativa. Prima nell'accompagnare Nadalén – attraversato da una tristezza che pare un presentimento – nel suo viaggio ultimo. Poi nell'accogliere la grande *complainte* di tutto un paese intorno alla sua veglia e al suo funerale, un congedo rusticamente cerimoniale (cerimonioso no) che avviene – non a caso – nella stagione più abbagliante e indaffarata della mietitura.

La morte di Nadalén è la morte di un mondo, che scompare con la sua scomparsa. Dopodiché comincia il regno della «macchina», che – come sentenza Mastrocaccia nel cuore della disperazione di Ligabò, il padre di Nadalén, che non sa darsi pace per la morte del figlio – «risparmia la fatica all'uomo»²⁵. Ma che inaugura un altro mondo, un mondo che cancella «ogni indugio ed ogni lentezza»²⁶, un mondo della «comodità» e della «fretta ansimante»²⁷. Il tutto detto – o, meglio, narrato – per figure e per azioni, nella polifonica concretezza di una scrittura, come Fedra, «a sa proie attachée»²⁸.

L'ultimo paese è l'opera struggente e più letterariamente compatta che Giuseppe Tonna abbia scritto. Paesaggi, gesti, azioni, pensieri che dall'impasto dialettale – senza cedere o quasi al gusto della bella pagina – riescono a restituire le sensazioni vive di un mondo perduto. Se non ho indagato più partitamene (e del poco che ho trattato troppo ho tralasciato) è perché l'*Introduzione* di Piero Gibellini dice tutto quanto c'è da dire.

²⁴ Ivi, p. 66.

²⁵ P. Gibellini, *Introduzione* a G. Tonna, *L'ultimo paese*, cit., p. 24.

²⁶ G. Tonna, *Le bestie parlano*, cit., p. 94.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ J.-B. Racine, *Phèdre* [1677]: atto I, scena III.





A me non resta che ribadire come la morte di Nadalén non sia un espediente facilmente lacrimevole, ma al contrario – come testimonia Teresa Tonna in una citazione che Gibellini puntualmente riporta – la più alta e tragica scelta di rappresentare la vita. Se è vero – com'è vero – che «l'essenza della letteratura consiste nel raccontare la vita con la vita»²⁹.

²⁹ P. Gibellini, *Introduzione* a G. Tonna, *L'ultimo paese*, cit., p. 24.







Alessandro Spina: appunti di lettura sul romanzo breve *La vedova*

Il faut atteindre malgré soi, il faut chercher.
Joseph Joubert

1. Libico ma di ascendenza medio-orientale, arabo ma di origine maronita, italiano ma di respiro europeo, Alessandro Spina¹ non

¹ Alessandro Spina (*nom de plume*, «preso in prestito» dal protagonista del racconto *Giugno '40*, il tenente Costa, pubblicato su «Paragone» nel 1960) è nato nel 1927 ed è stato imprenditore in Libia, a Bengasi: quin-di industriale e poi scrittore, vissuto fra Africa e Italia. Narratore, saggi-sta e traduttore, «siriano che scrive in uno splendido italiano» (Claudio Magris, «Corriere della Sera», 16 settembre 2006), raffinato e segreto, il più ritroso dei grandi autori italiani, «vissuto per metà della vita in una società islamica» (A. Spina, *ivi*) e quindi in Italia, è considerato uno dei più originali e autentici scrittori del nostro tempo da critici quali Mario Praz, Alberto Moravia, Roberto Longhi, Anna Banti, Pietro Citati, Elémire Zolla, Roberto Calasso e soprattutto Cristina Campo. Di lei è stato «misterioso amico» e su di lei ha scritto *Conversazione in piazza Sant'Anselmo. Per un ritratto di Cristina Campo*, Scheiwiller, Milano 1993 (nuova edizione col titolo *Conversazione in piazza Sant'Anselmo e altri scritti. Per un ritratto di Cristina Campo*, Morcelliana, Brescia 2002); insieme con lei ha curato *Storia della città di rame*, Scheiwiller, Mila-no 1963 (nuova edizione: Queriniana, Brescia 2007): 556^a novella del-le *Mille e una notte*, che Spina ha tradotto dall'arabo. Cristina Campo (*nom de plume* di Vittoria Guerrini) nel 1989 (1998²) ha pubblicato con Scheiwiller *Lettere a un amico lontano*, indirizzate a Spina, allora resi-dente in Africa. La loro corrispondenza è stata pubblicata in C. Cam-po-A. Spina, *Carteggio*, Morcelliana, Brescia 2007. Tra le opere di Spi-na, non segnalate nel presente testo, ricordo: *La riva della vita minore*, Mondadori, Milano 1997; *L'oblio. Ventiquattro storie coloniali*, Ares, Milano 2004; e il recente *Diario di lavoro. Alle origini de «I confini del-*





ha mai fatto altro – raccontando l’Africa coloniale – che elaborare una sorta di doppia metafora. Intanto perché – ambientando i suoi romanzi e le sue storie nel periodo coloniale – ha tentato di sfatare l’opinione (dura a morire) dell’italiano «brava gente». Ossia a guardare con vista snebbiata dentro una cultura che da D’Annunzio a Pascoli, fino all’impero crociano, ha affrontato il colonialismo italiota con l’«iniqua diligenza» delle cause necessarie (è stato poi uno scrittore e giornalista che si è fatto storico, come Angelo Del Boca, a preparare la bonifica di un terreno rimasto a lungo minato).

Ma poi soprattutto perché, nel suo fare appartato e schivo, ha contribuito senza clamori a dare alla letteratura italiana la coscienza viva di una materia quanto mai mobile e complessa (mi viene in mente come converrebbe ai suoi romanzi la parola «metafisica», a patto che la si interpreti, la parola, alla maniera «problematica» di Enrico Berti e Remo Bodei, compendiabile nel fatto che «la via all’insù e la via all’ingiù coincidono»²).

Perché il punto è proprio questo. Che Spina non s’accontenta di allineare capi d’accusa – in cui a spiccare siano le ragioni di una requisitoria storicistica –, ma piuttosto di mettere in scena quella sorta di grande commedia delle maschere di cui la vita (la realtà, l’esperienza) si ostina – ironicamente – a scrivere il copione. Come dimostrano – ancora una volta – dopo *I confini dell’ombra*³, i tre romanzi brevi raccolti nella trilogia che reca il

l’ombra», Morcelliana, Brescia 2010. Si veda anche il numero speciale della rivista «Humanitas», 3/2010, a cura di E. Bianchi: vengono pubblicati gli atti della giornata dedicata a Spina (svoltasi nel Monastero di Bose il 22 febbraio 2009), con vari saggi e un *Congedo* dello stesso Spina. Anche il presente contributo è stato ivi pubblicato alle pagine 403-409 e viene qui riproposto con alcune varianti e precisazioni.

² R. Bodei, *Il mondo nascosto*, in AA. VV., *Metafisica*, Laterza, Bari 1997, p. 74.

³ A. Spina, *I confini dell’ombra. In terra d’oltremare*, Introduzione di P. Gibellini, Morcelliana, Brescia 2006 (2007²). Premio Bagutta 2007, il volume comprende il ciclo narrativo africano di Spina (sullo sfondo della Cirenaica, dalla conquista italiana del 1911 all’età del petrolio, 1964):





titolo di *Altre sponde*⁴.

Qui l'Africa continua a esserci. C'è nel primo romanzo (*Pasione e finzione*) come fondale. E c'è nel terzo (*La vedova*) come mistero. Mentre non c'è – se non del tutto *en passant* – nel secondo (*L'onore*), che è la storia «di una rovina», in base a quanto lo stesso narratore ad un certo punto sostiene (una «rovina» che potrebbe andare tuttavia sotto l'etichetta: «il carattere degli italiani»). Purché sia ben chiaro che a prevalere è sempre altro: un gioco di specchi, di riflessi, di doppi, di alterità, di identità, di polarità, il continuo limite «fra platea e scena», fra «vita e finzione». Romanzi concepiti come testi teatrali, non solo – e ovviamente – nel senso che sono frequenti i richiami al linguaggio del teatro. Ma soprattutto perché tutto è visto come uno spazio scenico in cui si muove l'onnipresente figura dello straniero, del diverso, del sosia, dell'altro, del magico, dell'irrazionale, del «fantoccio» (l'automa, il replicante), del mostro, del demonio, della metà (l'altra faccia del doppio).

Nel caso di *Altre sponde* («sponde altre») può essere (come nel primo dei tre romanzi) una comunità di diplomatici alle prese coi loro rituali di ambizione e frustrazione, di futilità e di schianto, sullo sfondo della crisi di Suez e del primato di Nasser. Può essere (come nel romanzo di mezzo) la rappresentazione di due gemelli che tra fascismo e antifascismo percorrono l'orbita di un diverso tragitto. Può essere (come nel romanzo ultimo) un'inchiesta del tutto individuale di un io narrante che negli anni del Fascismo nascente cerca di far luce sulla scomparsa di un esploratore avvenuta prima della guerra libica. Ma il fascino scaturisce sempre dal modo di narrare, tutto digressioni e svolte, dialoghi e commistioni, aforismi e voci. Se «la parola è un luogo», si tratta di un “modo” che passa attraverso una

dodici libri fra romanzi e raccolte di racconti. Il saggio introduttivo di Pietro Gibellini ne offre le chiavi interpretative fondamentali.

⁴ Id., *Altre sponde. Tre romanzi brevi*, Morcelliana, Brescia 2008.





polifonia ben temperata, in cui resiste a tratti – «in espiazione»⁵ – un lieve accento straniero.

2. Non è – questa – che una premessa, prima di dedicarmi a qualche considerazione ulteriore sul terzo romanzo della trilogia, *La vedova*. La vicenda (la *fabula*) è di per sé molto semplice. In un paese di Lombardia – in un luogo geografico che potrebbe essere facilmente identificato con la Franciacorta, la stessa zona abitata dallo scrittore, ma che resta innominato per precisa ragione narrativa – c'è una «vedova» (designazione sempre rigorosamente corsiva, e dunque sottolineatura polisemica) che vive in una villa acquistata (e arredata con lei) dal marito esploratore, il quale ha scrupolosamente allestito un viaggio nell'Africa mediana, da cui non è più tornato.

I tempi del romanzo sono sfalsati, perché dell'episodio, che risale al 1908 (ossia a tre anni prima dell'impresa libica), si parla tredici anni dopo, nel 1921, mentre sullo sfondo si muovono i primi moti del Fascismo incombente. A parlare della vedova e dell'impresa del marito esploratore è un io narrante che ha sposato una donna appartenente a una famiglia (i Magni, *nomen omen*) assai in vista – grazie soprattutto al laticlavio dell'oratorio zio Amilcare, storico del Risorgimento e politico di accorta capacità tattica – che abita in un'altra villa separata (rispetto a quella della «vedova») da una semplice stradina, tuttavia percepita dall'arroganza degli illustri vicini come la remota – incomunicabile – riva di un oceano. Insomma, un altro mondo, un mondo «altro» («altre sponde», come il titolo della trilogia aiuta a interpretare).

L'io narrante di cui dico è a sua volta un mondo a parte rispetto alla famiglia dei Magni di cui gode l'agio, la tavola, la casa.

⁵ Trascrivo da alcuni taccuini d'autore che mi sono stati concessi da Spina in lettura: «[...] ho scritto i romanzi in espiazione. [...] Dopotutto ho avuto un'educazione italiana: nel condannarla, come non sentirmi colpevole del fatto di averla avuta? Persino il buon cacciatore ha qualche rimorso al ritorno dalla partita».





Un ospite sopportato. Un inquilino trasparente. Una presenza-assenza che finisce per essere perfettamente corrispettiva all'assenza-presenza dell'esploratore Arturo, di cui mostra di interessarsi, e alla stessa «vedova», che è a sua volta una presenza di dissimulata e riposta ragione.

Vedova a che titolo, insomma? Vedova in quanto moglie di un «disperso»? Vedova in quanto custode di un mondo perduto (il tramonto di una civiltà: «nella *lignée* aurea del romanzo tedesco», per carpire un'osservazione di Spina a proposito di *Ufficiali*⁶? Varrebbe, per questo, la minuzia con cui l'io narrante ne descrive la casa e il giardino, simboli di una «visione del mondo» scavalcata da tempi cialtronescamente «rivoluzionari», e sarebbe per questo da citare la pagina che parla del nipote di zio Amilcare, Carluccio, il trasformista che liquida la casa della «vedova» come «*la cantina della storia, muffa o cenere*»⁷). Ancora: vedova in quanto segno e simbolo di una *viduitas* metafisica, di sottile e silenziosa entità?

L'interrogazione (il punto interrogativo) si addice ai romanzi di Alessandro Spina, contrappuntati di continuo da un non retorico domandare. L'interrogazione diventa il culmine di un fascio di possibilità (il romanzo, a sua volta, come «scienza del possibile»), ma anche il ponte a più arcate che consente di alludere – appunto – alle forme della complessità. Non solo mette in crisi le certezze di ogni approdo sicuro (in questo senso la casa dei Magni è, giustappunto, la casa del compiacimento borghese, del possesso «che umilia le cose»⁸, delle certezze consolidate, della mondanità esposta, dei gesti calcolati, della biblioteca innumerevole, del giardino studioso, della natura «falsata»⁹; men-

⁶ A. Spina, *Nuove storie di ufficiali*, Ares, Milano 1994: sei racconti, preceduti da *Storie di ufficiali*, Mondadori, Milano 1967.

⁷ Id., *La vedova*, in Id., *Altre sponde*, Morcelliana, Brescia 2008, p. 227.

⁸ Da una lettera di Alessandro Spina a Cristina Campo, citata da P. Gibellini, *Introduzione* a A. Spina, *I confini dell'ombra*, cit., p. 14.

⁹ A. Spina, *La vedova*, in Id., *Altre sponde*, cit., p. 327.





tre la casa della vedova è la casa della verità celata, della discrezione virtuosa, della sobrietà, e persino della necessitante austerità – che valorizza le cose –, della presenza nascosta, della biblioteca segreta, del giardino «naturale» o assecondato, dell'assenza parlante). Non solo – dicevo – mette in crisi le certezze dei supponenti o degli arroganti, ma sprigiona la fecondità del mistero e ne rivendica la necessità.

Tra la casa dei Magni e la dimora cinque-settecentesca della «vedova» (in cui, sia detto *en passant*, si può ravvisare, al di là di possibili contaminazioni, la struttura stessa della casa di Spina, fin dentro a quel «*cabinet africain*», recesso, àbato, segreto, in cui si può divinare una delle tante possibili, e ben presenti al romanzo, figure di «sostituzione») si gioca la polarità di due mondi estranei, il ponte gettato tra due rive «senza affinità» (e del resto viene qui convocato in proposito un proverbio africano che dice: «*io ero su un fiume e loro su un altro*, per significare incontri impossibili»¹⁰). Un po' come accade per il ponte che passa in tutto il *corpus* dei romanzi coloniali, se è vero ciò che Spina ha una volta dichiarato: «Quello che m'interessa è il moto oscillatorio della mente tra due mondi, patria e altrove ad un tempo. In Europa l'altrove è l'Africa, in Africa è l'Europa»¹¹.

Il cuore del romanzo è la *quête*. Ma il tutto si tiene ben lontano dalla soluzione di un giallo a lieto fine o di un'inchiesta poliziesca dal finale prevedibile (siamo qui, insomma, dentro qualcosa che va assai oltre il fascino delle conclusioni). Il tutto passa invece attraverso il costante interrogare di un uomo (l'io narrante) che riesce speculare – dicevo – all'esploratore scomparso. Né di Arturo si saprà alla fine di più. Né all'io narrante riuscirà di pervenire (di approdare) a un qualche acquisto di verità positiva, nonostante che gli accada – proprio grazie all'aiuto del caso – di credersene per un momento molto vicino.

¹⁰ Ivi, p. 238.

¹¹ Id., Intervista (a firma mia) su «La Stampa/Tuttolibri», 20 marzo 1997.





E tuttavia il senso della *quête* può ritenersi compiuto proprio nel momento in cui se ne va svelando l'inespugnabilità sotto la specie del mistero (e del silenzio) che lo avvolge, secondo quanto recita l'*explicit* del romanzo, l'ultimo capoverso:

La domenica, con i negozi tutti chiusi e i bar più animati del solito, incrociai in piazza la *vedova*, proprio sotto il bianchiccio, barbuto monumento a Garibaldi sopra una falsa roccia dove qua e là fiorisce il muschio. Forse era soprappensiero e non mi vide, ma ebbi un'impressione strana, pareva si fosse voltata irritata dall'altra parte e non rispose al saluto. Come sapesse della mia indagine e la considerasse una profanazione. Di che? Forse del Silenzio, dio impenetrabile e sdegnoso, che regna assoluto nel deserto, dove si svela, vero volto – quel dio, il silenzio – di vane vicende umane¹².

Finale perfettamente coerente con certo dire breve e radicale che troviamo (il «lettore» più volte direttamente chiamato in causa) nelle pieghe del romanzo. Come questo, che appartiene all'io narrante: «[...] se troppo s'indaga tutto finisce in polvere»¹³. O quest'altro, da altri compatibilmente formulato: «[...] l'epifania svanisce se la si investiga»¹⁴. Materia, insomma, che si sottrae allo sguardo del ricercatore, oggetto che resiste all'indagine o quanto meno alla sua soluzione. E mi verrebbe qui (critica come arte o artigianato dell'innesto) da citare Joubert:

Elle [la *quête*] est une immobile fuite, un aveugle discernement et un indicateur muet de ce qui doit être évité et ne doit pas être connu¹⁵.

Potrei altrimenti dire, parafrasando Giorgio Agamben, che la *quête* del romanzo

¹² A. Spina, *La vedova*, in Id., *Altre sponde*, cit., p. 328.

¹³ Ivi, p. 252.

¹⁴ Ivi, p. 262.

¹⁵ Cit. da V. Magrelli, *La casa del pensiero. Introduzione all'opera di Joseph Joubert*, Pacini Editore, Pisa 1995, p. 140.





non consiste nel trovare il proprio oggetto, ma nell'assicurare le condizioni della sua inaccessibilità¹⁶.

Personaggio escluso (almeno agli occhi della famiglia che lo ignora e della stessa moglie Ada che vive con lui un *ménage* del tutto prestabilito), l'esistenza dell'io narrante trae linfa dalla sua funzione di esploratore dell'assenza. È lui a essere attratto dal mistero della «vedova». Lui a incontrare per caso su un vagone letto di un treno per Parigi il professore tedesco (di fisica teorica), per il quale scriverà – su esplicito invito – una sorta di lettera-memoriale sulla figura di Arturo. Lui a ospitare in un secondo tempo il professore e ad accompagnarlo nella casa della «vedova» (già una prima volta esplorata, di nascosto dai Magni). Lui a tentare di interpretarne le mosse, di leggerne le carte (una sola citazione, cruciale):

C'era insomma nella mia mente [...] una sorta di gioco di carte, con figure che assumevano funzioni proprie e altrui, dove una inghiottiva o sconfiggeva l'altra, per ritornare un momento dopo nel mazzo indiviso¹⁷.

Lui a esplorare la natura di uno strano invitato che s'interessa all'acquisto della casa della «vedova» (per altro mai messa in vendita). Lui a inseguirne gli inquietanti risvolti (lui a scoprirne la presenza, in un illusorio *coup de théâtre*, nell'itinerario africano a fianco di Arturo). Lui ad interrogare chi ha conosciuto Arturo, come il medico condotto del paese, che cita l'*Amleto*, o il barbiere, che sembra avere «la vocazione dell'antiquariato» e ha «un forte spirito retorico»¹⁸.

Lui, ancora, a corredare il romanzo di un linguaggio – nonostante la patina di libresco – pregno di oralità (tanti i segnali discorsivi). Lui, infine, a inseguire i tanti *détours* mentali – propri

¹⁶ G. Agamben, *Stanze*, che cito dall'ed. Einaudi, Torino 1993, p. XIII.

¹⁷ A. Spina, *La vedova*, in Id., *Altre sponde*, cit., p. 289.

¹⁸ Ivi, p. 273.





e altrui – procedendo per vie sghembe e aggrovigliate, perfettamente omologhe alle sparse tracce del moralista, del saggista, dell'aforista, dell'uomo colto, che dissemina parentesi, citazioni, corsivi, espressioni francesi (un patrimonio prezioso se «una persona può avere cuori diversi» e se la ricchezza di una lingua diventa più consistente quando si ha «la possibilità di mescolarla con altre»¹⁹, dichiarazione da non intendere tuttavia come «impasto multilingue»²⁰ ma come connotato di cultura) in un romanzo (breve e densissimo) di passo indissolubilmente lento e avvolgente.

Come lo stesso Spina conferma:

[...] mi può amare solo chi mi legge con attenzione: letti in fretta, un po' distratti, i miei romanzi non hanno senso alcuno²¹.

Perché – si potrebbe spiegare con un'altra citazione strettamente congiunta – essi hanno «il passo lento del tempo, non quello precipitoso dei giornali»²².

3. Molto più di ciò che ho detto ci sarebbe da dire. Ma vorrei almeno aggiungere qui qualche osservazione su due elementi portanti dei romanzi di Spina, particolarmente presenti ne *La vedova*: la metamorfosi e la sostituzione. La metamorfosi, *in primis*, perché tutto il mondo di Spina si muove per passaggi, transizioni, trasformazioni tra reale e mentale, tra l'oggetto e la sua ombra (il professore tedesco che ammonisce: «Non capisce che non conta l'oggetto [...] che osserviamo, ma la capacità di impossessarsene, di dargli figura, quindi significato, nella mente?»²³). Ma ancora: tra l'io e le sue rifrazioni, tra concrezione e astrazione, tra veglia

¹⁹ Id., Intervista su «La Stampa/Tuttolibri», cit.

²⁰ A. Spina, *Postfazione* a Id., *I confini dell'ombra. In terra d'oltremare*, cit., p. 1255.

²¹ Ivi, p. 1251.

²² Ivi, p. 1252.

²³ A. Spina, *La vedova*, in Id., *Altre sponde*, p. 277.





e sogno, tra maschere e volti, tra caos e cosmo, tra apparenza e verità, tra esperienza e «lettura» (chiave delle cose che diventano simboli, metafore, immagini). La prossimità con Cristina Campo (ma poi a Kafka, tra gli altri venerati «tedeschi») agisce anche qui, perché la metamorfosi è l'anima delle fiabe, dei miti, dei sogni, dove le trasformazioni abbondano.

E con la “trasformazione”, la «sostituzione» (figure che ne sostituiscono altre, scambiando ruoli e funzioni; per tutte ancora il professore tedesco che torna ad ammonire: «Guardi che non c'è rapimento più tragico della sostituzione: in quel momento quell'uomo si sostituiva a mio padre»²⁴), qui enfaticamente dalla frequenza altamente sintomatica dei «come se» (di cui non sto a fare l'elenco).

Vale la pena – se mai – di trascriverne il punto di massima dilatazione, che tocca all'io narrante condensare:

L'individualità sembra talvolta una convenzione o un mito: c'è un flusso che appartiene a più persone e che non ne comprende nessuna per intero. Come se tutti alternativamente scrivessimo in un grande libro, mappa labirintica che comprende storie innumerevoli e che in qualche modo raccontano invece un'unica storia di cui poi ognuno di noi si impadronisce e confonde con la sua particolare, inesistente se non nella sua mente²⁵.

Quello di Spina è sempre un “significare allusivo”, che rinvia costantemente – sostituzione massima, sostituzione simbolica – a qualcos'altro. Ecco perché tocca all'io narrante esplorare l'assenza. Proprio perché – come scrive Remo Bodei rifacendosi a Eraclito – «non tutto si mostra immediatamente, abbiamo il dovere di scendere nel buio dei problemi per poi risalire alla luce»²⁶. Non è dunque un caso che qui si parli di un viaggio di esplorazione mai

²⁴ Ivi, p. 275.

²⁵ Ivi, p. 301.

²⁶ Considerazioni che traggono da R. Bodei, *Il mondo nascosto*, in AA. VV., *Metafisica*, cit., pp. 77 e 78.





prima tentato, e che avvenga in viaggio l'incontro con il professore tedesco, il quale – a sua volta – fa un viaggio per capire qualcosa di più di un (fondamentale) incontro d'infanzia.

Ma resterebbe se mai da sottolineare (cosa non trascurabile) come vera e propria luce di risalita non si dia. Né possa darsi. Poiché il mutamento e il mistero restano connaturati alla natura fuggitiva e metamorfica della verità. Emblematico (ultima coincidenza convertita in destino) che il viaggio dell'esploratore vada in orizzontale e non in verticale. Non da nord a sud e da sud a nord (dalla luce al buio e dal buio alla luce), ma un viaggio orizzontale nell'Africa nera. Come dire nel cuore di una «linea d'ombra» in cui consiste (o desiste) il viaggio stesso della *quête*. Non la sostanza – non un «fondamento persistente» (ancora Bodei²⁷) – ma qualcosa che resta se stesso solo perché mutante e straniante. Nessun approdo – allora – ma un lungo e arduo cammino.

Che il romanzo – nella sua sola e possibile verità – sta a testimoniare in tutto il suo (oscuro ma “imperdonabile”) bisogno di destino.

²⁷ Ivi, p. 79.







Le dogane di Nico Orengo tra Mortola e Torino

1. Ad animare il mondo di Nico Orengo è sempre l'idea di un artificio necessario, il confine sottile che passa tra la letteratura e la vita, la frontiera allusiva e illusiva che s'incide come una ruga burbera, non diversa da quella frontiera geografica che lui ha marcato tra Latte e Mentone, tra il corrucchio di una terra di fasce e lo splendore di un mare di luce, tra aprico e «ubagu», tra grandi alberghi e poveri carrugi, un lembo ultimo di Costa Azzurra che trae il suo alimento dall'emozione dei nomi. Un domestico Far West che diventa origine, illusione, sotterfugio, meraviglia, miracolo, ferita.

Esordiente negli anni Sessanta, compagno di strada della Neoavanguardia raccolta intorno al disparato «Gruppo 63» – e dunque sensibile allo sperimentalismo delle strutture e dei linguaggi –, Orengo si è via via allontanato da quella esperienza costruendosi una personale e originale misura di realtà e di grazia, di malizia e di pietà, di leggerezza e di grottesco, attaccandosi alla geografia di un fazzoletto di terra: la spiaggetta di Mamante, Punta Beniamin, le barme dei Balzi Rossi, Punta Mortola, i Giardini Hanbury, la baia di Garavan, Grimaldi, Latte («Latte fu il primo luogo»¹), i borghetti interni di Apricale, Taggia, Isolabona, Pigna, Triora, Perinaldo.

Un mondo che sa tenere in tasca come un Tom Sawyer che ami far comunella con Robinson e con Alice, con l'ultimo dei Mohicani e con Tom Mix: sia che si mobiliti a difesa di un uliveto minacciato, sia che esplori la memoria di un'infanzia difficile in cui muovere la fitta trama dei paesi, dei personaggi, delle ville, degli

¹ N. Orengo, *Terre blu*, Il nuovo melangolo, Genova 2001, p. 14.





alberghi, dei profumi, dei nomi, dei silenzi, dei caratteri, dei sapori di un paesaggio di fasce e declivi, di mare e monte, di pesca e caccia, di frontiere blu e borghi abbarbicati a un costone. Una terra capace di «stare nel poco», ma percorsa dai brividi della mondanità internazionale.

In tanto svariare di affetti e di umori, colpisce il senso di una fedeltà capace di incidere un carattere, l'idea – appunto – di un paesaggio (con figure) che sa fissare un'origine. Basta un paio di mocassini (del padre morto) per strappare la più implicata delle confessioni:

Ringrazio mio padre, con il quale ho avuto rapporti molto difficili, di avermi fatto diventare o tornare ad essere un ligure, qualcuno di tenace, malmostoso, fiero, levantino, fedele, generoso. Qualcuno che ama la sua terra, con fatica se ne sta lontano e la sogna come una terra che «solo a sé è permessa»².

Del resto in un'altra circostanza – una di quelle rare in cui si sia concesso a dichiarazioni dirette – Orenco ha sottolineato:

Per scrivere il «giardino incantato» di quando abitavo natura e stagioni, avevo dovuto subirne il distacco e le parole si erano fatte sature di quella distanza, di quella impossibile continuità. Se fossi ancora vissuto in Liguria, nel Ponente, sulla Piana di Latte, o a Mortola, forse non avrei scritto una parola, non sarei stato costretto a tradurre in parole le zigurelle che colorano gli scogli di Punta Benjamin, né le mormore che girano sui fondali di Mamante, o i voli dei beccafichi sulla via Romana, o quelli dei rondoni che arrivano assetati, esausti, da Bonifacio sugli uliveti di Mentone³.

Luogo dunque delle radici ritrovate e luogo mitico, luogo di grande aura, tra pittori artisti banchieri inventori attori, luogo degli inglesi (ma anche dei russi), uno scoglio di Liguria selvaggia e

² Ivi, p. 62.

³ Id., *Gli spiccioli di Montale*, cit. dall'ed. Theoria, Roma 1992, p. 26.





di terra dolce e ospitale. Ma anche luogo dei ritorni continui, della verifica costante. Non solo un nido d'anima mosso da segrete pulsioni. Non solo una geografia emotiva entro cui covare l'antica ferita prima dell'origine e poi della lontananza. Ma luogo di vita vissuta, universo «sempre più avvelenato» che si misura coi traumi e gli strappi della modernità più postmoderna.

Il paesaggio di *Ribes* (1988), ad esempio, è tutto un entroterra di eucalipti e ulivi, faggi e roverelle, salici e pepi, castagni e vigne di rossese. Ma fa ben presto a trasformarsi in uno scenario congestionato e multiforme, in cui vibra il molteplice. A contare, non tanto le vicende individuali, che pure si consumano a volte in spasimi segreti, ma il loro intricarsi e muoversi su una superficie apparentemente esteriore, mistione di gesti, di azioni, movimenti, figure che si dispongono in una sorta di caleidoscopio fantastico o di iperrealismo fantasiosamente grottesco.

Dentro questo mondo si muovono storie che possono essere contenute tanto nelle misure brevissime di una quartina giocosa – di «canzonetta» o di «cartolina» – quanto in più distese misure di romanzo, da *Miramare* (1976) a *Ribes* (1988), giustappunto, da *Le rose di Evita* (1990) a *L'intagliatore dei noccioli di pesca* (2004), da *Dogana d'amore* (1986) a *La curva del Latte* (2002), da *L'autunno della signora Waal* (1995) a *Hotel Angleterre* (2007), da *L'ospite celeste* (1999) a *Islabonita* (2009). Sempre e ovunque la misura di un temperamento di scrittore che si è fatto alla scuola dei contrappesi. Mai troppo pathos, mai troppo colore, una sprezzatura che non leviga mai la pagina convertendola in un atto di bravura esibita. Sempre un po' di ruvidità stilistica, sempre un po' di imperfezione o di negligenza. Con ciò Orengo non va indenne dal rischio della maniera. Ma va subito detto che si tratta di una maniera ben sua. Che non discende dall'abilità virtuosistica di chi potrebbe parlare di tutto. Orengo ha saputo convertire il suo rischio in raschio di voce, nell'innegabile rugosità di un segno lieve ma incisivo.

Orengo è un narratore di registri plurimi, che vanno dalle svistature stridule ai pizzicati di elegia, dai tocchi di perfidia alle manciate di ironia. Nel momento in cui scorci di natura, suoni colori odori, figure e figurine di mare, *silhouettes* di paesi, corrono sulla pagina gremita di conciliaboli (Orengo è bravissimo nei dialoghi,





e penso a quelli di un libro in questo senso emblematico, che è *L'autunno della signora Waal*), l'intreccio delle voci risuona sotto pelle in brividi di verità, s'intrufola nelle discussioni mordi e fuggi, s'insinua tra prede e predatori, cacciatori e cacciati: l'esile frontiera che passa tra l'idillio e lo sfregio, tra l'offesa dello strappo (la morte) e il gusto della vita.

Una delle caratteristiche salienti del suo narrare è l'attitudine a muovere sulla tela più storie insieme giocandole in una piccola girandola di associazioni e di allusioni lungo i confini lievi di un osservatorio locale cui l'intero universo si connette. Il risvolto lunare e a volte fiabesco della realtà insieme con il ritmo segreto di una natura sensuale e metamorfica, sempre un po' distante e fuggitiva.

Tutto questo comporta una mano attentissima alle risorse del linguaggio, trattate con parsimoniosa ricchezza. Toponimi, nomi, profumi, cibi semplici, sapori essenziali, una botanica e una zoologia assai precise ma nello stesso tempo fantastiche. Un mondo di parole esatte, localmente connotate, ma nello stesso tempo ricche di un loro alone evocativo. Parole correlative ad un mondo in cui – altra frontiera – poesia e prosa sono costantemente in dialogo.

Non a caso Orengo ha una volta parlato della poesia «come laboratorio, falegnameria della prosa»⁴. Il che significa – nella relazione allusa che passa tra un poemetto (*Trotablu*) e un romanzo (*Dogana d'amore*) – quasi il perfetto rovesciamento del canone alfieriano-leopardiano (la prosa come «nutrice» del verso), che si abbeverava tuttavia – al di là delle apparenze – a una comune e congeniale tensione.

2. Fatte le debite premesse, resterebbe ora da affrontare la questione del rapporto che passa sulla frontiera ligure-piemontese. La Liguria come compagna di viaggio, la Liguria che addita – come l'amore – il mare «di lontano». Dal «marin» ligure – tanto per dire

⁴ Id., *Trotablu*, Genesi, Torino 1987, p. 64.





– vengono a Langhe e Roero i sentori del salso, come ci ha insegnato Fenoglio. A una giravolta di Castino continuano a sostare numi tutelari, come ci racconta una celebre fotografia. Lungo le rive della Bormida Giuseppe Cesare Abba scrive la sua avventura garibaldina e Augusto Monti ambienta l'epopea dei *Sanssôs-si*, mentre lungo le rive del Belbo Pavese concepisce la melvilliana fantasia del cetaceo, legando l'incanto della sua fuga bambina al fascino giramondo di magnani e carrettieri. Poco dopo di lui Arpino sfoga a Genova i suoi conati ribelli dietro l'amato Campana, e un po' dopo ancora – a Savona – Gina Lagorio tenta di congiungere la «Cascina delle monache» alla speranza di un più aperto riscatto. Non sono che parziali riscontri di un destino che diventa scrittura.

E destino è certo stata la Liguria per Nico Orengo, anche se il suo tracciato – siano amoroze dogane o salti d'acciuga o spiccioli d'acquarello – non passa di qua, ma piuttosto da Vermenagna e Tenda, per altre tappe, per altre stazioni (ancorché da Alba, con *Di viole e liquirizia*, si disegni il tragitto del misterioso Eta Beta, *alter ego* mai così prossimo alla malinconia del suo ideatore: per dirla con un'espressione che s'incontra in *Figura gigante*, la malinconia che gli «circumnaviga» il cuore):

Così si andava lungo la Valle Roja, verso il mare, incontro agli ulivi di García Lorca e alla possibilità di imbattersi in un pesce grande come quello del pescatore di Hemingway. Ci portavamo dietro piccoli libri dove orsi venivano, chissà come, abbandonati in isole di rose, mentre noi sapevamo che la nostra realtà sarebbe stata ben più infelice. E dalla città saremmo stati sbalzati su terre da Robinson Crusoe, e avremmo dovuto accendere falò, contro il buio; pescare il pesce, cucinarlo sulla spiaggia, vivere solitari⁵.

Ecco qui posta la questione della prospettiva. Che non è questione secondaria nel mondo di Orengo. Che infatti l'universo più

⁵ Id., *L'allodola e il cinghiale*, Einaudi, Torino 2001, p. 39.





letterariamente suo proceda a partire da Torino – dalla casa di Corso Cairoli e dalla scuola del Sociale «che dopo l'espulsione dalla Tommaseo in piazza Cavour mi costringeva sui banchi con un cerotto sulla bocca»⁶ – non potrà risultare come un semplice dettaglio, ma come un vero e proprio mito fondativo:

Un anno a settembre non tornammo in città. Non prendemmo come tutti gli anni la via del Roja e del Tenda. Rimanemmo con mia madre e mia sorella al mare. Così imparai a conoscere la Liguria autunnale di sole tiepido e natura che ripartiva caricando l'aria di odori e colori. Cominciammo a cambiare case, «Villa Boyer», «Villa Corinna». Cominciai ad ascoltare per l'Aurelia la cantilena del vetraio, dell'arrotino, del risolutore di scarpe, del venditore di bughe, «belle bughe fresche». Imparai l'orario del venditore di giuggiole che arrivava sullo spiazzo appena di fronte al ponte di Latte, con il suo carrettino e i sacchetti di una carta gialla che assomigliava a quella della farinata e anche del pesce.

Imparai gli inverni lunghi, tiepidi, le case fredde scaldate dal putagè della cucina e i camini dove bruciavano pezzi d'olivo e nel letto si mettevano mattoni scaldati sulle stufe e bottiglie d'acqua calda, foderate di lana e pelle di coniglio, che perdevano sempre un po' dal tappo. Imparai che i pomeriggi erano di luce breve e di ore lunghissime e bisognava avere qualcuno con cui passarle. E il mio compagno preferito era Dante, il ciabattino, grande cacciatore, grande pescatore, grande costruttore di barche in legno, caravelle e padri pellegrini. Grande ciabattino, musicista della risolutura, manovratore di filo e spago e pece. Maestro di una piccola orchestra di martelletti e chiodini che suonava a metà pomeriggio, accompagnata dai profumi di cucina che la moglie Rina sapeva estrarre da una coscia di coniglio, una ricciola, una carota⁷.

⁶ Id., *Terre blu*, cit., p. 62.

⁷ Ivi, p. 29. Un piccolo lacerto potrei qui aggiungere dallo stesso libro per sottolineare una coincidenza, che potrebbe anche essere, se non proprio una citazione, una reminiscenza. Il passo è questo: «A scuola andavo attraversando oliveti cosparsi d'iris e gigli di San Giacomo da “Villa





Vero è che un conto è vivere, un altro scrivere; uno abitare un luogo di ventura, un altro metterlo – quel luogo – in una pagina, inventandone il sentimento (frequentativo di *invenire*, come avvistava Pavese), costruendone un paradigma. E qui l'interrogazione è lo stesso Orengo a porla, a renderla esplicita in quel libro piccolo e aureo che è *Gli spiccioli di Montale*. Vi si fa questione di un acquarello (uno squarcio, una ferita da raccontare «con la più spirituale delle tecniche figurative»⁸, o anche «un lampo di colore, il battito di una luce, la trasparenza di un sentimento»⁹, visto che l'acquarello è giustappunto «un'impressione profonda che vive in superficie e trasparenza»¹⁰).

Ma vi si fa più sottilmente questione della «distanza» – questione assai presente, del resto, all'intero sviluppo della storia letteraria – che possa risultare necessaria a dire un luogo, a catturarne il filo segreto:

Ma era anche giusta la distanza? Una perdita, una ferita, o una storia, va vista da lontano?¹¹

Corinna”, campi di carciofo dai fiori viola e di fave dai fiori bianchi. Ci andavo col mio ciocco d'ulivo e la mia mela, entrando direttamente, dalla finestra, sul mio banco» (p. 19). La coincidenza riguarda Gianni Rodari, il quale parla del gioco di entrare «dalla finestra» sia nella *Grammatica della fantasia* (che Orengo ben conosceva), sia nell'*Autointervista* (che cito da G. Rodari, *Il cane di Magonza*, a cura di C. De Luca, prefazione di T. De Mauro, Editori Riuniti, Roma 1982, p. 186): «La fantasia fa parte di noi: guardare dentro la fantasia è un modo come un altro per guardare dentro noi stessi. E se la realtà è una casa, può essere divertente ogni tanto entrarci dalla finestra invece che dalla porta». La bella differenza sta nel fatto che Orengo sposti il suo entrare «dalla finestra» dalla casa alla scuola, ottenendo un effetto doppiamente fantasioso.

⁸ Id., *Gli spiccioli di Montale*, cit., p. 18.

⁹ Ivi, p. 24.

¹⁰ Ivi, p. 25.

¹¹ Ivi, p. 26.





Con tanto di corollario:

Bisogna stare ai margini del suo palcoscenico, stare fisicamente in un luogo altro che, seppur al presente, ne costituisca già la memoria?¹²

E con tanto di sviluppo (e risposta), di cui non cito che la pur lunga (ma necessaria) pagina finale, insieme approdo e prezioso precetto (di poetica):

C'era un sole bellissimo, ero sul terrazzo di mia zia, al centro della Piana di Latte, e ho scritto di quel sole così morbido, indorante le foglie di ulivo, le foglie delle calle.

Il senso di perdita, di lontananza, lo misuravo con il tempo del futuro. Guardi e consumi. Conosci e hai già perduto. Non c'è più ciò che hai guardato. Non è possibile vedere una stessa cosa due volte.

Nel cambiamento, se non vuoi lavorare nella nostalgia, lavora sull'aura, sulla cultura. Lavora sul tono. Tagliano gli ulivi, sradicano i garofani, piantano le orchidee, allora basta un albero di fico, un cespuglio di basilico o di rosmarino per tenere il tono, per conservare quell'aura.

Come avevo scritto sul precipizio, così dovevo fare quell'acquarello dal vero, non dal rimpianto.

Mi aveva aiutato a superare quella distanza *a posteriori*, una malattia.

Le mie cugine Ammirati mi avevano offerto di comprare una torre saracena, di proprietà Orengo, dietro la Piana di Latte. Non trovai quel denaro e per quella casa ci feci una malattia, ci «persi il cuore» in una notte di giugno che passai a fantasticare con le finestre aperte in casa di mia zia, al mare. Presi una polmonite aggravata da pericardite acuta. La città mi aveva indebolito. Passai tre mesi fra un ospedale a Santa Margherita e le Molinette di Torino. Pensarono che non ce l'avrei fatta, mi facevano le polaroid da far vedere a mio figlio Simone, allora molto piccolo. Successe lo stesso giorno che Lauda andò a fuoco sul

¹² *Ibid.*





Nürburgring. Quando ne uscii chiesi come se l'era cavata. E sentii di guarire un giorno che mi venne voglia di mangiare un coniglio con le olive.

Fu dopo di allora che persi il concetto di distanza. Ero comunque, ci fossi o no, lì: presente ed estraneo¹³.

3. Nel mondo di Nico Orengo, resta dunque questa la prospettiva: una presenza-assenza che si salda al fuoco delle andate e dei ritorni, dei viaggi che muovono sul crinale di una frontiera (quella da cui siamo partiti) ligure-piemontese, e che – quantunque non sempre visibile in termini di temi, motivi, paesaggi – agisce però a livelli profondi, coinvolgendo esperienze e turbamenti, impegnando a conteggi di vita e d'invenzione. Nonostante tutta la consapevolezza acquisita, nessun libro di ambientazione ligure può essere, insomma, scorporato dal movimento che vale a generarlo. Così, il mare ha il suo retroterra e il retroterra i suoi orizzonti ombelicali, che tirano a un Piemonte ancor più di necessità che di elezione.

Sicché il viaggio di andata diventa anche un viaggio di ritorno, se la «trotablu» va «per fuggire la noia» dalle Meraviglie al mare, ma – grazie al pescatore Nane che se ne innamora – finisce per riprendere la via del Roja risalendo alle Meraviglie da cui è partita:

Basterà saltare
qualche onda, portare
il gozzo fra le prime
alghe di fiume
e poi lasciare che la trota
con il mare alla schiena
ritrovi il suo tema¹⁴.

¹³ Ivi, pp. 29-30.

¹⁴ Id., *Trotablu*, cit., p. 61.





A frugare nelle pieghe di quella frontiera o di quella «dogana», che – in senso lato – separa e unisce Liguria e Piemonte, Nico Orenco ci è andato con convinzione sempre maggiore. Conquistato il suo mondo, l'esplorazione dei dintorni è diventata meno guardinga e la «misura del ritratto» (per richiamare il titolo del suo romanzo più «torinese») sempre più convinta. La partenza è *Trotablu* (che con *Dogana d'amore* fa in qualche modo dittico). Ma poi sono venuti *Figura gigante* (1984), *Gli spiccioli di Montale* (1992), *Il salto dell'acciuga* (1997) e infine *Di viole e liquirizia* (2005) che non è il titolo migliore, ma di certo – nella direzione verso cui andiamo – uno dei più esposti.

Figura gigante è il racconto di un *freak*, di un «mostro» o di un «diverso» – il gigante delle Alpi Marittime – che gira il mondo come un fenomeno da baraccone, partendo dalla Valle Stura (e da Vinadio) in una pagina essenziale e sobriamente commossa («In un racconto tutto è essenziale», scriverà in una pagina degli *Spiccioli di Montale*¹⁵):

A fine settembre del 1891 Ugo Battista lascia Vinadio. Sulla piazza c'è festa. Le donne sono andate a dormire, ma gli uomini continuano a bere e a suonare. Sulle braci rosola qualche pezzo di capra, e fette di polenta abbrustoliscono sulla griglia. Ugo ha sulle spalle uno zaino, addosso un maglione di lana grigia e dei pantaloni di fustagno.

In via delle Pille, al 22, c'è sua madre Teresa Chiarda. È dietro la porta. La apre appena, quando lui ci passa davanti. Gli dice di fare attenzione e lo benedice con la mano. Anche Ugo la saluta, senza staccare le sue dalle cinghie dello zaino. Va spedito, non vuole arrivare in Francia con il sole negli occhi. A casa i fratelli, Giuseppe, Lorenzo, Antonio, e le sorelle, Caterina e Maddalena, dormiranno ancora un po' di ore prima di accorgersi che è partito.

Antonio, il padre, gli ha detto che per Barcelonette non può sbagliare strada: oltre il colle della Maddalena c'è un lago e poi boschi e boschi, e nell'aria, che viene da lontano, da Gourdon, un profumo di lavanda¹⁶.

¹⁵ Id., *Gli spiccioli di Montale*, cit., p. 46.

¹⁶ Id., *Figura gigante*, Serra e Riva, Milano 1984, pp. 24-25.





Il salto dell'acciuga viene invece da una diversa scommessa, e persino da un gioco un po' fatuo e provocatorio. Ma genera una di quelle che i medioevali avrebbero chiamato *queste*: una *quête* che smuove confini, sparglia consuetudini, stimola confronti, tenta le tracce degli enigmi nascosti. Il pretesto è quello di trovare un'origine alla «bagna cauda», scommettendo su una domanda curiosa: chi abbia, se i piemontesi o i liguri (magari per la lontana ascendenza del *garum* romano), inventato il saporoso e caldo cibreo fatto di olio, aglio e acciuga, in cui intingere le più diverse verdure brumali. Come sia andata, insomma, che un piatto a base di olio e di acciuga sia stato appannaggio di una regione tutta interna come quella piemontese.

Il racconto-romanzo diventa viaggio alla ricerca di una verità magari piccola, magari sfuggente, ma significativa. Intorno alla domanda centrale ruotano le storie (di vita e di sofferenza) dei personaggi che ne accompagnano i movimenti: le figure di Ernesto e del Gigante, del Rebissu e della sorella Olga, gli amici Ugo e Nicoletta e i Mutus che fanno un po' da virgili e che orientano l'io narrante nel suo percorso fatto di altri incontri, di altre consultazioni, di altre inchieste. Una storia di strade canoniche, di sentieri e accessi impossibili, di contrabbandi, di villaggi, di mestieri (in particolare quello degli acciugai e dei «cavijé», i raccoglitori di capelli della Val Maira), di elenchi e cataloghi e inventari (la «vertigine della lista», come direbbe Umberto Eco): pesci, piante, luoghi, cose, nomi, toponimi. La risalita da un luogo – quello ligure – che senza alcuna retorica recupera alle sue spalle il senso di un'appartenenza più dinamica, di una condizione esistenziale più mossa e controversa. Così facendo, anche un piatto può aprire a un mondo, una ricetta squadernare un intero universo.

Anche in *Di viole e liquirizia* c'è un viaggio. Anche *Di viole e liquirizia* – come quasi sempre in Orengo – intreccia più storie: la storia di Daniel, il degustatore parigino, e quella di Amalia, la proprietaria del Tastevin che l'ha invitato ad Alba; la storia di Daniel e quella di Nicole, la figlia, che ha problemi di droga; la storia di Amalia e quella di Giulio, i due fratelli cui sono legate le sorti della cascina Ginotta, che diventa il cuore di una contesa. Troviamo, appunto, il viaggio a Nizza, reso possibile dalla comparsa di un personaggio strano, Eta Beta, che non serve tanto a risolvere –





come un *deus ex machina* – un’impasse narrativa, ma soprattutto a sottolineare un misterioso spostamento d’interesse.

Eta Beta è un *alter ego* dell’autore, è l’autore che si chiama ad agire per interposta persona, una persona che rappresenta una sua proiezione. È lui a indicare la direzione di Nizza e a fare da nume tutelare al viaggio verso Nicole. È lui a comparire come un fantasma – una creatura all’Osvaldo Soriano – misteriosamente ed altrettanto misteriosamente scomparire. Comunque stiano le cose, legata a lui – in un gioco di proiezioni ulteriori – è la storia di Giacomo e di Francesca (un amore annunciato e dissipato: *Triste e solitario y final*). Infine – e ancora – c’è la storia di Maria e di Nicole, a cui Orengo sa accennare nei modi più lievi.

Con *Di viole e liquirizia* Orengo torna ad affacciarsi all’altro versante della frontiera ligure-piemontese. Non la più frequentata strada del Tenda e la ruga della Valle Roja, ma le Langhe che sono state da sempre – come dicevo – in viaggio verso il mare. Questo romanzo è un libro degli odori, dei profumi, dei vini, dei paesaggi, dei personaggi delle Langhe e del Roero (Alba e Via Maestra hanno trovato un nuovo “cantore”). Ma è anche il romanzo di un costume come quello del gioco che ha avuto in Fenoglio il maestro indiscutibile.

Entro un orizzonte saturo, Orengo è riuscito a piazzare la sua “stangata” raccontando prima una storia di ordinaria follia (La Ginotta, Giulio e il commerciante Baravalle) e poi la storia di un riscatto ad alta tensione, su cui si gioca il concertatissimo finale. Non senza rinunciare a discutere (narrativamente discutere per il tramite di un personaggio apparentemente defilato come il taxista Luciano), le troppe storture cui si presta un territorio in ostaggio alle leggi del consumo e agli scempi di un’omologazione diffusa. Almeno quanto accadde che significativamente si discuta, in altra occasione (un appello ai Verdi di Ventimiglia per le elezioni comunali del 1992), nel libro – tra quelli a cui ho fatto riferimento – di maggiore e più emblematica efficacia:

Vi piace stare a Ventimiglia, essere dei Ventimigliusi?

Non vi chiedo una risposta. Io, al vostro posto, comunque direi di sì. Salvo poi, come ho fatto io, prendere un’occasione e salire, con dolore, su di un treno.

Sui treni ci si sale, ed è auspicabile ci si salga, quando si parte





da un'identità per raggiungerne un'altra: ciò che è triste è fuggire una identità assente, fatta di carenze di lavoro, di prospettive immobili, di futuro opaco¹⁷.

¹⁷ Id., *Gli spiccioli di Montale*, cit., pp. 88-89.







Occasioni







Sul Diavolo al Pontelungo **di Riccardo Bacchelli**

Di Riccardo Bacchelli, lo scrittore bolognese scomparso nel 1985 a 94 anni, resta nell'opinione dei più una vaga idea di dismisura, la diffidenza di un romanzare opimo e plutocratico, d'altri tempi, forse addirittura un'uggia da tener lontana. Di tanto scrivere (ventinove volumi previsti dell'opera *omnia*, più alcuni altri volumi extra-vaganti) è rimasta l'ombra di una voce che il mercato assorbe oggi con difficoltà e, se non tra gli addetti, l'eco di una stima genericamente condivisa senza necessità di riprova. Insomma, i conti con Bacchelli non sono stati ancora veramente tentati: per imbarazzo, per pigrizia, o magari – e peggio – per indifferenza.

La sua stessa fine riesce drammaticamente eloquente. Lalla Romano ne ha parlato in un ricordo con libero e non pietistico (pietoso sì) riguardo, raccontando un episodio di vita privata, a sua volta confidatole dalla moglie di Bacchelli, la signora Ada: la difficoltà di convivere con un uomo di quella fatta, dalla vocazione letteraria così assoluta e imperiosa. Ma già siamo, con la scena familiare narrata dalla Romano – più di quanto sia lì per lì immaginabile – dentro un mondo di sensibilità gentile, capace di far da contrappunto a più sanguigni sentimenti, a emozioni robuste, quasi selvagge¹.

Stando al *Diavolo al Pontelungo* se ne ha conferma in un tratto di sottile congiuntura narrativa. Antonia, la moglie di Bakunin, vuole parlare al marito per aprirgli gli occhi. Moglie e marito si trattano ormai come fratello e sorella e il narratore s'intenerisce ai

¹ Cfr. L. Romano, *L'appetito di Bacchelli*, in «Corriere della Sera», 9 ottobre 1987: poi in *Un sogno del Nord*, Einaudi, Torino 1989, pp. 80-82.





loro riguardi reciproci. Osserva, parlando di Antonia, che quella «singolare condizione di moglie d'anima» ha imposto un riserbo e sviluppato tra i due coniugi nichilisti una delicatezza «che l'unione e la sazietà dei sessi nei matrimoni regolari spesso offuscano e distruggono». Bakunin chiede infatti alla moglie, che in quel momento si trova giù in giardino, se voglia lei salire in camera da lui o se debba scendere lui da lei. Antonia risponde: «Salirò io». E Bacchelli, tolstoianamente magnanimo, commenta: «Essi, cosa anche più rara fra coniugati che fra liberi maschi e femmine, avevano confidenza reciproca e sapevano trattarsi. Entrare o ricevere in camera quel marito amato come un fratello minore e maggiore, era per lei e per lui qualcosa di meglio che l'entrare dei comuni mariti e mogli nelle camere della loro noia malintesa. E, poiché natura ha le sue immutabili leggi, il pensiero che fra uomo e donna è sempre nell'aria, induceva a gradevoli e utili esagerazioni di rispetto e di riguardo i due coniugi senza letto»².

Digressione pretestuosa? Nient'affatto, visto il chiaroscuro che segna nel tessuto solitamente così energico ed estroso della pagina di Bacchelli, quasi un tutt'uno con la mole e l'*outrance* dell'uomo vorace che la Romano ricorda: eccedenza di parola che meravigliosamente corrisponde all'eccedenza di personalità. Lo notava già la penna maliziosa di Antonio Baldini: «Ha la costanza di parlar sempre lui, e non la pazienza di lasciar dire un po' la loro anche alle cose». Testimonianza a sua volta preziosa perché porta, ben oltre i termini di un giudizio semplicemente singolare, alla crisi postvociana, intenta a risolvere il problema più generale del romanzo come genere.

La tentazione al romanzo non era in Bacchelli di natura diversa da quella di Giuseppe Antonio Borgese. Dietro il cimento sperimentale si cela un'ottocentesca nostalgia normativa, il recupero di un genere che il frammentismo della «Voce», alla cui *école* del resto (ma già bellamente autonomo) Bacchelli aveva esor-

² R. Bacchelli, *Il diavolo al Pontelungo*, Ceschina, Milano 1927¹: cito dall'ed. definitiva Mondadori, Milano 1957.





dito in poesia con i *Poemi lirici* (1914). Giacomo Debenedetti ne ha segnato il percorso forse più esemplare, indagando l'opera di Federigo Tozzi.

Il «tempo di edificare», annunciato da Borgese, passa tanto attraverso la costruzione a secco di *Rubè* (1921) quanto, poniamo, la dovizia di malte e di calcine del *Diavolo al Pontelungo* (1927), nei cui confronti l'aristocratica diffidenza del rondista e consodale Baldini suona quasi come un rimprovero: «Ma Bacchelli un bel giorno non s'è saputo più contentare d'un uditorio di eccezione e ha pensato di raggiungere il pubblico della domenica, quello che mangia semi e batte le mani».

Romanzo dunque in grande, dopo la precoce ma acerba prova del 1911, *Il filo meraviglioso di Ludovico Clò*, notevole per la scrittura in cammino più che per l'assai fragile consistenza narrativa; e dopo la prova ben altrimenti matura del romanzo satirico-morale *Lo sa il tonno* (1923). Quasi si tralascerebbero i titoli delle prove drammaturgiche (*Amleto*, 1919; *Spartaco e gli schiavi*, 1920; *Presso i termini del destino*, 1922) se non servissero a sottolineare la natura onnivora di uno scrittore che tende a tradurre in opera, più che in azione, un altissimo potenziale di energia intellettuale: altri infatti, da Papini a Soffici, si era condotto con impeto attivistico fino ai traumatici estremi di una guerra da Bacchelli onorata ma non condivisa, come racconterà in quelle *Memorie del tempo presente*, pubblicate in rivista negli anni '18-20 e raccolte poi in volume nel 1953.

Tanta dovizia di natura, che parrebbe rompere ogni argine per tendere all'impossibile e rivendicare una maestosa libertà, trovava nelle direttrici plurime del romanzo la sua misura congeniale. Dirà Bacchelli, in un saggio intitolato *Il paradosso del romanzo* (1932), che il genere romanzo «è quello in cui rientra tutto quanto non può stare negli altri meglio e più chiaramente definiti», e che dunque consente una varietà «ricca, inquieta, dinamica, vivacissima, illusoria».

Lo sperimentalismo di Bacchelli, a scanso di equivoci, è una tendenza a conglobare e a conguagliare in unità la varietà dei fenomeni linguistico-espressivi, a imbrigliare il mondo in una sorta di superiore entità stilistica. La sua natura è classica, come ha sot-





tolineato un po' tutta la critica: tende alla norma e non all'infra-
zione, mira all'ordine, si muove in estensione invece che in pro-
fondità e, mentre crea la vita, si compiace della forma come di un
atto di sovrana demiurgia.

Il rischio di questa sua bravura che già il giudizio di Baldi-
ni individuava con sapida impertinza, è nondimeno sottolinea-
to, con più pacata disposizione critica, da Sergio Solmi, il qua-
le, non troppo cronologicamente distante da Baldini, confessava
il suo imbarazzo a chiudere in un aggettivo o in una breve for-
mula il carattere più riconoscibile di Bacchelli scrittore: «Poeta
o romanziere, critico o polemista, la sua penna risentita e fugace,
paga di secondare i moti dell'estro e di seguirne il vario accento
senza timore di sconfinamenti e divagazioni, finirà con l'assorbire
la nostra attenzione forse più del nucleo sentimentale e umano
ch'essa è chiamata ad esprimere». A ben vedere, non è limitazio-
ne da poco.

Nel *Diavolo al Pontelungo* siamo al primo riscontro impegna-
tivo di una poetica che coinvolge interamente la «visione del mon-
do» di Bacchelli: le idee, i gusti, la storia, la scrittura, i maestri
esemplari. La personalità impavida dello scrittore affronta un ge-
nere contumace – quello storico – per ridargli nuova cittadinan-
za. Ha trentasei anni ma scrive come un veterano che ha tutto vis-
suto, si muove tra le idee con la competenza del lettore di trattati,
penetra nei sentimenti con l'acume di un moralista classico. Ag-
gredisce la storia senza timidezze e sulla scorta di illustri *aucto-
ritates* (Thakeray, Tolstoj, Flaubert), di cui proclama la necessità,
tenta un'avventura pressoché solitaria, salendo sulle spalle del-
l'unico e riconosciuto maestro indigeno, Manzoni.

Non cerca la curiosità aneddótica e nemmeno le atmosfere ar-
caicizzanti, non vuole essere confuso con i volgarizzatori, rifiuta
la tentazione della storia come pretesto o come fondale. Con gli
strumenti narrativi d'uso intende compiere un atto di riflessione,
in sintonia pur non conclamata con le istanze storicistiche di un
Croce, che gli fu non a caso lettore singolarmente benevolo. Al
riscontro della trilogia *Il mulino del Po*, di cui *Il diavolo al Pon-
telungo* potrebbe essere considerato una specie di avviamento, si
trattò addirittura di gioia, perché dimostrazione, secondo l'illu-
stre critico, «che l'antica vena non si è esaurita nei petti degli uo-





mini, e che tuttora la poesia, quando le piace, rinasce e ci rivisita con l'antica onesta sembianza», e perché l'autore parve al Croce «il più vigoroso o uno dei più vigorosi» ingegni che si notano in Italia, scrittore che ha uno stile: «tutto cose, senza gonfiezze, senza bellurie, e senza inganni».

La *fabula* del romanzo è presto detta: il sogno rivoluzionario del nichilista Michele Bakunin e i frantumi che ne restano alla riprova inesorabile dei fatti. La palingenesi universale che inciampa nelle beghe private, la cospirazione mondiale che si arena negli equivoci di un *affaire* inglorioso, l'epica insurrezione che affonda nel ridicolo. Bacchelli rappresenta i termini elementari di una sproporzione, vale a dire lo scontro tra il sogno fantastico di un riscatto totale e la dura realtà, l'ambito circoscritto in cui le cose propongono la loro legge di ragione. Sulle carte mentali degli utopisti – commenta lo scrittore – «il mondo fu sempre una parvità». Nessun limite, nessuna circospezione.

L'intreccio non fa che illustrare i particolari di uno scacco, o, come dice Bacchelli, di un «errore» annunciato. Il giudizio che sostiene l'intera vicenda è più che un'argomentazione, un assioma; ha la fermezza inevitabile di una norma di natura, non la drammatica e problematica incertezza di ogni umana e storica vicissitudine. Pare impossibile che siano potuti esistere uomini di così disarmata e ostinata ingenuità. E tuttavia con ciò siamo nel cuore di una narrazione, che invece del dramma e – al limite – della tragedia, prende volentieri la forma dell'opera buffa, ricca di buon umore.

Se è vero quanto Bacchelli scrive in *Transatlantica*, la polemica prefazione al romanzo, che il romanziere sta all'epico come il drammaturgo al tragedia, nel *Diavolo al Pontelungo* si finisce per assistere, piuttosto che a una vicenda di guerrieri e di eroi, sia pure moderni e per ciò stesso deprezzati, a una sorta di epica almeno parzialmente degradata e farsesca. L'umorismo con cui Bacchelli intesse il suo assunto non è certo l'ultimo dei suoi fili narrativi.

La vicenda è classicamente chiusa, come in un'antica commedia di caratteri, tra un prologo e un epilogo. Nel *Preludio* viene narrata la storia apologetica dell'arciprete di Borgo Panigale che nell'attraversare il Pontelungo sul Reno, alla bellissima vigilia di





un 24 giugno (San Giovanni) di «cent'anni fa», s'imbatte in un signore in gibus, «nero come un grillo, abbottonato, schifiloso nel mettere i piedi nella polvere di strada» e dallo sguardo «duro e fuggitivo». Il dialogo figurato che ne nasce dà all'arciprete la certezza di essersi imbattuto nel diavolo. Subito si muove, allora, per scongiurarlo il maleficio e contro la nube minacciosa di una tempesta che sta per apparire a ciel sereno, prepara le debite contromosse, salvando il raccolto.

L'apologo ritorna, a fatti finiti, nella predica che un altro arciprete del Borgo – lontano successore del primo – fa ai suoi parrocchiani. Gli schiamazzi indebiti, le idee strampalate e i rischi mortali sono opera demoniaca. Contro di essa bisogna far ricorso alla vigilanza, alla prudenza e a qualche regola di saggezza spicciola («ama quello che è tuo, conosci quel che ti occorre, e fai quel che fai») che il narratore non esita a far sua fino alle veramente conclusive e quanto mai antirivoluzionarie parole: «nula sarà che non sia già stato». La cornice non è puramente aggiunta, ma è parte integrante del quadro: ne indica la direzione e ne segna il carattere.

Il romanzo è bipartito: la prima parte della storia avviene a Locarno, in Svizzera; la seconda a Bologna e dintorni, lungo «le miglia serene delle lunghe strade emiliane, piane e diritte». Nella prima parte la trama è più di idee che di eventi e la presenza di Bacchelli massicciamente si mostra in giudizi espliciti o in più obliqui modi: estratti di pensiero grosso, digressivi, dialoghi di personalità che si svelano a contatto con la lezione dell'esperienza e delle cose, suprema *ratio* espressa a tutto titolo nell'apologo, appunto, che incornicia il romanzo. Ad essa sta attaccato il «buon senso» del narratore che non manca di sbizzare ritratti a tutto tondo e fisionomie morali, di contraddire apertamente e di dibattere, di altercare persino, e anche di compatire i suoi personaggi.

Nella seconda parte le idee producono finalmente dei fatti, quantunque abortivi, ma soprattutto si muovono entro un *milieu* più congenito e conosciuto, di sensi smaglianti e di figure, paesaggi, stagioni veementi, in cui Bologna sembra far da quinta a un'opera *en feuilletons*, così gremita di popolo, così misteriosamente raggomitolata in viuzze, androni, labirintiche strettoie, o verticalmente protesa a fuggere in cielo «gli stocchi delle sue cen-





to torri grigie», «orgoglio e rissa degli antichi cittadini, nido di falchi oggi».

Il tempo storico prende poco più di un anno, dall'estate del 1873 all'estate del 1874, ma Bacchelli abbonda largamente nell'uso del tempo che gli compete: «ricchezza» – scrive infatti – «che ai romanzieri è data a discrezione». Coticché apre digressioni e parentesi, anticipa fatti, precorre conseguenze, opera quella sorta di «galvanizzazione», che Solmi ha acutamente osservato nel suo saggio. E tuttavia la materia si svolge con sostanziale rispetto cronologico. Bakunin riceve a Locarno, dove alloggia alla Locanda del Gallo con la moglie Antonia e la «numerosa figliolanza», la visita di Carlo Cafiero, il quale, forte di un patrimonio ingente e di una generosità sul momento quasi ascetica, propone a Bakunin di acquistare una villa, troppo prontamente individuata in una proprietà a un'oretta di strada da Locarno, un trenta metri alta sul lago. «La Baronata», per insistenza di Cafiero, viene intestata a Bakunin e l'intera comunità anarchica vi conviene e gravita: ospiti più coloriti che agguerriti, variopinti rivoluzionari divisi tra fanatismo e fantasticheria, meno intemerari in linea d'azione che di principio.

In un crescendo di lavori e miglione, di coltivazioni fallimentari e di investimenti sciagurati che sembrano modellati sull'ottimistica dispersione imprenditoriale dei flaubertianici Bouvard e Pecuchet, cambia ben presto la dinamica dei rapporti. Diffidenze e rancori incrostano i progetti utopistici. La furbizia del capomaestro «Pesce in barile», la sornioneria del contadino Fausto, le discussioni infinite e i maneggi di Olimpia Kutùzof, la moglie russa di Cafiero, producono frutti maligni e «La Baronata», in piena discordia, volge al fallimento. Gli ospiti se ne vanno, Cafiero ha il primo accesso di quella malattia che lo condurrà in seguito «al manicomio degli inguaribili» e Bakunin, sotto le mentite spoglie di un Conte di Armfeld, si allontana da lui per inseguire l'ennesima chimera rivoluzionaria, che gli giunge questa volta dall'Italia, per il tramite di Andrea Costa: «Io parto» – annuncia a Cafiero nel momento del congedo – «[...] vado a Bologna da Andrea. Là spero di ritrovare la fede in me, che qui ho compromessa, là avrò la mia rivincita, o nel successo o in una fine degna».

A Bologna si concerta un debolissimo piano d'azione tra litigi,





riunioni segrete, gelosie. Un'anteprima già si è avuta nell'episodio dei buoni borghesi emiliani ai bagni di Riolo, spaventati dalla minaccia di un corteo e provvidenzialmente salvati dall'eloquenza di Andrea Costa, *vulgo* «Il Biondino», nel quale per altro a poco a poco si fa strada il sospetto di essersi imbarcato in un errore senza scampo. Di fatto l'azione fallisce, né può essere diversamente, a riflettere sull'intemerata convinzione di Bakunin: «A noi non spetta il successo, ma il sacrificio e la testimonianza dell'idea». Mentre il Conte di Armfeld – nonostante la sua malattia di cuore – prepara le bombe, i congiurati si dividono in alterchi e sospetti, in diffidenze e gelosie. L'incertezza di Costa diventa disagio: alla vigilia dell'insurrezione il suo comportamento è più da uomo dai robusti appetiti carnali che non da responsabile di un'impresa dal rischio mortale.

Per sua buona ventura viene arrestato e l'azione si avvia senza di lui. Molti tuttavia si ammutinano e disertano; il piano mette a nudo pressapochismo e follia. Le maglie non tengono, la rete non chiude, i rivoluzionari o desistono o sbandano, «per niente marziali», e solo alla Quaderna avviene una scaramuccia tra insorti e carabinieri, risolta dal duello un po' rusticano tra Abdon Negri e il capitano Simon Viollet. Quegli insorti – sottolinea Bacchelli – «erano senza saperlo gli ultimi d'un passato finito». La disfatta pesa su Bakunin come un macigno e solo una sana lezione impartitagli *ad hoc* dall'artigiano Silvio Fruggeri lo salva dalla tentazione suicida, mettendo in gioco la stessa ignominia dell'epilogo. Ormai sul punto di ripartire per Zurigo, travestito da prete, Bakunin, per così dire, bacchelleggia con il suo accompagnatore: «Tu hai [...] più proverbi e più sentenze di Sancio Pancia».

Intorno al protagonista Bakunin (figura non di fanatico ma di entusiasta infaticabile, in cui generosità e fiducia convivono con l'azzardo e la passione, e in cui nemmeno, a ben vedere, un po' di buon senso manca, tanto inaspettato tuttavia «da riuscir bizzarro») ruota un nutrito campionario di consorti, una fauna internazionale tutt'altro che concorde: il lituano Ross, l'olandese Domela Raavenstein, lo spagnolo Scevola, il polacco 025, l'inglese John Willcox, il francese Gaston Barbassou, l'«italiano di ventura» Emidio Salzana, sangue di carbonaro, grandissimo mangiapreti e vigoroso amatore, evaso dalla Nuova Caledonia insieme





con l'altro francese, Aristippe Marotteau. E nemmeno manca la parte delle donne: dalla previdente Antonia, moglie di Bakunin, alla più tortuosa Olimpia, moglie di Cafiero; dall'onesta comparsa di Vera Karpof, amante di Andrea Costa, alla gentile *silhouette* di Anna Kuliscioff; né va taciuta la figura periferica ma assai gustosa della cognata del giardiniere Generoso Motta, donna capace d'amore spasimoso e incitante.

Nel ritratto che Bacchelli traccia di ogni sua figura, il dato fisico è già intriso di psicologia morale. Lo scrittore disegna le sue creature con mano fastosa di moralista e fionda sulla tela, più di quanto non vi deponga, robuste pennellate fisiognomiche: spesso ispirate a profonda antipatia, come nel caso di Netciaef, «giustiziere senza codice», «eroe senza nome», «logico senza sistema», direttamente tratto da una pagina dei *Demoni* dostoevskijani; e qualche volta ispirate invece a simpatia evidente, come succede per Andrea Costa o Anna Kuliscioff. Non a caso, perché il primo matura fin d'ora – affidandosi a criteri semplici e sani – la conversione al socialismo «popolare e di riforme» con cui sconfessa l'«utopia esaltata bakuniniana e sua»; e la seconda passa anch'essa, con sano criterio «a un socialismo temperato e popolare». Per non parlare poi – a parte la figura sempre riverente di Antonia – di tanti personaggi popolari, fra cui almeno il già ricordato Fruggeri, il quale può impartire senza iattanza la sua modesta proposta di vita e persino di storia (la stessa, in fondo, dell'arciprete di Borgo nella predica finale): «Io parlo da quell'ignorante che sono, ma mi sento di dire che il mondo mi par fatto d'una tempera che vuole il suo buono e il suo cattivo. La ragione combatte, e non è mai tutta da una parte sola. Tutta quanta la composizione e la regola della macchina sono di un misto e di una misura da sembrare un birillo che abbia il culo più peso della testa. Se gli dai la balta da diritta, salta tanto a man stanca quanto dalla dritta l'avevi sforzato. E dunque chi sa che ieri non abbian avuto ragione i bolognesi a non voler ribaltare il birillo, per quanto scappare non sia mai una bella azione?».

Non è forse, manzonianamente, la risposta all'eccesso di Bakunin e alla sua illusione della scienza come «esperienza concentrata»? Che cos'è, infatti, per il rivoluzionario imperterrito «questa famosa esperienza» se non «un feticcio reazionario per intimidire





e rattappare le audacie e la buona volontà»? Che altro si può obiettare, in linea di principio, se non che le cose «si provano coi loro opposti» e che «gli uomini si mettono in mente di agir per programmi e di riformar la pianta delle cose del mondo»? Solenne lezione a cui nemmeno la storia – assai meno filosofante dell'anarchia – può sottrarsi. L'ironia che fa stridere il discorso di Bakunin, in risposta alle domande vanamente maieutiche della moglie Antonia, appartiene alla mappa della «stupidità» flaubertiana: «Io riformerò le colture agricole colla scienza e riformerò i costumi dei contadini colla benevolenza. Il mio campo e il mio contadino renderanno cento volte di più. La conoscenza della storia mi dà questa certezza». Bacchelli osserva in altro frangente di suo, e non antifrasticamente, che «la storia ha delle conclusioni più efficaci e più lontane delle lezioni e delle sentenze».

Realismo o *aurea medietas*? Credo di conservatore o concetto di classicista? Ancora Solmi ha potuto notare in Bacchelli l'alterno accordo e contrasto di una duplice disposizione: «discorsiva e moraleggiante da un lato, sensuale e naturalistica dall'altro». Nel *Diavolo al Pontelungo* il robusto buon senso dei personaggi e dei casi sembra compromesso da continui movimenti desultori di eloquenza stilistica: lontanissima in questo dalla pur nevrastenica mano manzoniana. Nella prosa di Bacchelli è piuttosto una eccitata prontezza, che ovunque trovi esca dilaga e che soltanto nella seconda parte, nel suo *habitat* congeniale, trova la sintonia migliore.

Il viaggio in Italia del Conte di Armfeld apre nuove prospettive, fuori dai confini un po' artificiosi e asfittici della «Baronata». Bakunin porta con sé a Bologna (nel capoluogo della «ferace Emilia», la «vecchia città bugnosa, gremita, pregna di popolo stivato nei quartieri poveri fra muri oscuri, frolli d'antichità e trasudati d'umanità») un sogno che se non va a beneficio della causa insurrezionale, certo va a beneficio del narratore, il quale s'arricchisce del motivo popolare, che diventa vita e sale del suo narrare.

Mentre l'estate «possente e asciutta» stempera e rifà le forze umane «infondendosi nel sangue come il sole s'infonde nei grappoli morbidi e nei duri grani di frumento», figure e paesaggi le si accordano, come già sottolineava Pietro Pancrazi, in un ritmo più pervasivamente e sensualmente intonato. Popolani e rivolu-





zionari sprigionano la loro intensa umanità: dal muratore Sandro-ne, ex campione di risse e braverie, all'uterina Argalia, infermiera e libera amante; da Alceste Faggioli a Teobaldo Buggini, da Andrea Costa a Silvio Fruggeri ad Abdon Negri, passando per tutta una serie di tipi icasticamente soprannominati; ossia il Garganella, la Sburdellona, lo Storto, il Bullo, o, a meraviglia, la Bulla, capace di strappare a Bacchelli l'osservazione più vicina al sublime: «[...] era bella d'una bellezza infame e tutta sua, come è bello tutto quel che ha un carattere». Nel caso del Saltafinestra, mancando la giustificazione di tanto «agile appellativo», resta il rammarico di chissà quali possibilità fabulatorie: «una perdita, un soprannome sprecato».

Bacchelli sente qui la piena sintonia con i suoi mezzi e può mettere interamente a frutto, più che mai, le grandi doti di ritrattista e di paesaggista: capace tanto di cogliere una fisionomia, quasi sempre a forti tratti (ed è magnifica quella dell'Argalia), quanto di fissare un gremito movimento di folla, come accade con gli episodi del corteo di Imola, e soprattutto del teatro Brunetti e dello studente Aristodemo Calderai in divertente contraddittorio con lo sbalordito direttore di uno spettacolo ambiguamente profilattico, o ancora del chiappacani e della carretta buttata nel canale, episodio diversamente istruttivo.

Narrando la vicenda elementare di un errore storico, che mette in gioco, un po' piattamente, anche le figure del re Vittorio e di Minghetti, il romanzo vive soprattutto in un fervido esercizio di scrittura. I diversi e complementari avvisi di Baldini e di Solmi restano ancora il viatico critico migliore. La storia, in questo gioco supremo, diventa una riserva speciale, da cui trarre enormi occasioni di stile: lo stile, insomma, crea la cosa o l'asseconda? La domanda è maliziosamente provocatoria e va letta un po' sul risvolto del giudizio crociano. Davvero lo stile di Bacchelli è senza inganni, come Croce voleva?







Su *Anima e volti del Piemonte* di Filippo Burzio

Anima e volti del Piemonte non è un doppiante, ma un compimento. Segue cronologicamente il volume più noto, *Piemonte*, pubblicato nel 1938 con 12 vedute originali di Marcello Boggione, e sembrerebbe costituirne lì per lì una sorta di versione forzosa e ripetuta. A ben vedere, invece, viene a formare la seconda anta di un dittico, tanto più propriamente se si pensa alla concezione pittorica delle molte figure che Burzio colloca entro spazi campiti con precisione.

La pubblicazione del libro avvenne subito dopo la guerra, nel '46, nelle edizioni «Palatine» di Renzo Pezzani, lungamente attivo a Torino, ma originario di Parma, buon poeta nel dialetto nativo nonché nume tutelare dell'infanzia scolastica di almeno due generazioni. Poesie rimate (e oggi forse ingiustamente dimenticate) che parlavano di stagioni e ricorrenze religiose.

Una collana, quella di Pezzani, che si situava al rischioso discrimine della rievocazione nostalgica e della *couleur locale*, ma che rispondeva a un clima di recupero regionale e che ebbe il merito di pubblicare anche libri, come appunto questo di Burzio, d'impianto sicuro.

L'ultimo (non unico) editore che abbia riproposto i due libri fondendoli in uno solo è Massimiliano Boni di Bologna, nel 1979, per una sua collana di «Viaggi in Italia», con una prefazione di Arpino che a proposito di Burzio afferma con energia: «un solitario e un piemontese è due volte solo».

Della propria solitudine Burzio non ha mai fatto mistero, della sua educazione ispida e inappagabile, condotta tutta quanta fuori dalle consuetudini gregarie e amicali dell'adolescenza e della gioventù, alla ricerca della «serietà della vita». E basterebbe leggere per questo certe pagine di *Ginevra. Vita nuova* (1920), poi rielaborate nel volume-summa *La nascita del demiurgo* (1948).



I suoi maestri veri sono rimasti ben distanti dai banchi di una scuola abbastanza vituperata e hanno parlato direttamente dai libri, senz'altra mediazione: Rousseau, «rivelazione della mia adolescenza, e il vero amico del cuore» (fino a che punto coincidente con quell'altro *promeneur solitaire*, ancor più corrucciato e in fondo tenuto a distanza, che fu Alfieri?); Goethe, «il sole della virilità»; Bergson, «il solo che abbia dato forma alle mie aspirazioni religiose»; Croce e Pareto infine, «veri maestri, nel senso intellettuale».

A proposito, invece, dei cattivi maestri come D'Annunzio, quelli da cui Montale diceva, parlando di Gozzano, che sarebbe stato cattivo segno non avere appreso nulla, la partita – almeno a parole – è chiusa quasi subito: «Non fui dannunziano, credo, nemmeno a quindici anni. Concretezza e passione materiarono subito la mia vicenda». È in buona sostanza un'affermazione difficile da smentire, salvo qualche concessione lessicale, più appartenente del resto al clima del tempo che alle ragioni dell'intertestualità.

Quanto all'essere piemontese, l'indagine è stata incessante e ha corrisposto all'esigenza di ricercare le radici di un'appartenenza che va dalla cultura all'imprinting del codice genetico, quello che Burzio non si pèrita, nonostante tutto, di chiamare «razza»: la «razza» piemontese, dice spesso. Per lui la patria non è un accampamento nel deserto e il suo cosmopolitismo culturale non mira alla diaspora ma cerca il fondamento primo di un'emozione che è già conoscenza: niente di più lontano dall'ambizione di essere nessuno, di disperdersi nel cambiamento continuo d'identità, per cancellarsi e cominciare da capo ogni volta, per ricrearsi ogni volta un'origine.

In Burzio no. L'origine è data; bisogna scavare nel suo ventre ed estrarne il senso, prima storico che semplicemente geografico. Egli non smentisce che le affinità naturali siano reali, ma non si affida alla geografia *tout court* e, con razionale puntualità, divina le trame profonde di un modo di essere. La storia non è il luogo del *nihil* e quand'anche ne appaiano (come accade) i segnali, resta a tutti i costi uno spazio di risonanze elettive, di affinità custodite, di fraternità prossime e remote.

La sua visione del mondo non è utopistica, ma mitopoietica; per lui non conta solo il valore del fare, ma anche il valore del fat-



to. La sua creatura canonica – il demiurgo – ha i tratti antideterministici del *pathos*, i caratteri antipositivistici e tuttavia positivi della contemplazione e insieme dell'azione: sotto specie attiva è fervore, sotto specie contemplativa lirismo. La poesia, per Burzio, non è affatto un «leggiadro à côté della vita», ma (dantesca-mente) il motore primo dell'attività: «non mi compiaccio in frottole rimate», scrive citando alfierianamente il Metastasio. Ancora e sempre è la concretezza l'amica che fa «battere l'ala dell'universale nella quotidiana vicenda».

Il conto che vien fatto di un personaggio come Giolitti è la prova del nove, la chiave di volta del «sistema». E del resto è questo un conto su cui l'*intelligencija* piemontese gioca la sua forte spartizione di campo: da un lato, cioè contro, intellettuali come Gramsci, Gobetti, Augusto Monti; dall'altro, cioè a favore, Ambrosini, Cajumi e, appunto, Burzio, fino all'estremo del ditirambo. Viene in mente l'entusiasmo con cui Ambrosini definì Giolitti «l'ultimo temperamento di classico che abbia espresso l'Italia, dopo Alessandro Manzoni»; pronto per conto suo Cajumi a riconoscerne «il genio semplificatore, l'istinto di chiarificare ogni cosa»; per non dire di Burzio, che vi modella al paragone gli statuti della politica demiurgica, sinonimo, come ha scritto Bobbio, «di politica realistica»: Giolitti come raffigurazione estrema di una politica che trova un esempio altrettanto spiccato e indigeno in Cavour e che consente di fissare una linea moderata e piemontese di grande prestigio.

L'articolo su Giolitti, che Burzio pubblicò su «La Ronda» nel 1921 anticipa il volume già imminente, *Politica demiurgica* (1923), e prepara di lontano il lavoro forse più gravido di implicazioni letterarie, che è *L'inverno* (1935), prima parte di un disegno rimasto incompiuto. Qui il rondismo di Burzio fa le sue prove più manifeste. In una prosa poetica, densa di ricercata tensione stilistica, si dà la misura lirica del demiurgo: la sua distaccata saggezza, la sua magica capacità di serena e pacata trasfigurazione, la sua aristocratica vocazione pedagogica. Il demiurgo che si fa figlio del proprio tempo, ma che oppone alla seduzione del danaro la forza salvifica della poesia: «La poesia è l'unica forza del mondo moderno che possa opporsi con successo, costituire un antidoto alla febbre dell'oro, perché essa sola permette di sentire





il valore intrinseco, cioè la felicità, di condizioni che siano – non dico volontariamente opposte – ma più o meno indipendenti dal danaro; e così libere dalla sua ossessione».

Il mondo di Burzio, infine, non tende allo strappo ma alla conciliazione, non alla rivoluzione (sia pure piegata all'ossimoro, o quasi, del famoso sintagma gobettiano), ma se mai alla rivelazione intesa come creazione di un mito attivo. Le sue epifanie non sono folgorazioni stranianti, ma sogni concreti, impastati nella storia e nella documentazione; non hanno nulla di gratuito se non nello scatto dell'immaginazione un po' visionaria che li disegna.

Non fu gobettiano, ma non fu meno onesto. E basterebbe citare l'articolo che pubblicò su «Rivoluzione liberale» il 19 febbraio 1924, intitolato *Antifascismo etico*. «Solo le animule – vi sostiene Burzio – sentono corruttore il compromesso, solo i deboli si corazzano con l'intransigenza». «Abbiate verso i “martiri” – ammonisce – non dico freddezza, ma riserva: e se proprio la necessità vi tira per i capelli al sacrificio, fatelo con amarezza e con distacco». Per lui «lo Stato deve per forza imporre una disciplina; violare delle libertà, delle coscienze», inutile ribellarsi. Cioché la sua raccomandazione finisce per suonare ragionevolmente sospetta, anche se poi certe illusioni non dureranno a lungo: «Non più fumose confessioni, cieca ira, selvaggi imperativi. Siamo nella sfera degli atti coscienti, in luce serena. Si può comprendere la ragione degli avversari, la logica, date certe premesse di una situazione, e i suoi vantaggi, per lo Stato, e nondimeno essere contro».

Date le premesse, che cosa può essere un libro come *Anima e volti del Piemonte*? Stabilito l'anello forte, prevalentemente (ma non esclusivamente) ottocentesco, occorre risalire indietro *per li rami*. Dopo il Risorgimento pieno e il post-Risorgimento (nel suo sguardo intenerito alla probità borghese della Nuova Italia, Burzio è appunto perfettamente crociano), si trattava di andare, dietro le orme del Calcaterra, al Risorgimento «imminente»: alle fondamenta settecentesche di un «piemontesismo» che dà prova provata di sé. Dopo (ma ancora e sempre *con*) il Piemonte delle fanfare, il Piemonte delle fortezze: il Piemonte «classico». Dopo i fasti dei demiurgi maggiori (Giolitti prima di ogni altro e naturalmente il





più demonico Cavour), il genio già molto più che *in fieri* dei precursori, delle «procellarie», come soprattutto attesta la compiuta fisionomia del Valperga Caluso, «mirabile e raro esemplare di quella “universalità” demiurgica, che a noi è parso di dover porre come primo carattere di un tipo d’uomo completo, che salvi nella società contemporanea (minacciata, fra l’altro, dalla eccessiva specializzazione), la integrità della persona umana!».

Tra gli altri poi, più incertamente e diversamente dimidiati, uomini dell’*Ancien régime* come il conte Galeani Napione, Prospero Balbo, il controverso e congeniale Joseph de Maistre (com’è attento, Burzio, al versante savoiaro della cultura regionale!), che strappa al suo autore la professione forse più esplicita di fede conservatrice: «un conservatore tenacemente avverso, nel subcosciente, ad ogni novità iconoclasta che l’evoluzione intellettuale o morale m’imponga». E ancora i suoi Beccaria, i suoi Vasco, i suoi Priocca.

Il demiurgismo è il dato fondamentale della lettura. Il cuore a cui converge tutta quanta la circolazione periferica del libro. Demiurgico il Piemonte, demiurgici alcuni suoi personaggi, demiurgica persino Loletta, la fanciulla in fiore «spontanea e splendente di luce propria» nel concerto solo apparentemente incongruo della terza sezione. Ma l’unità che supera ogni addizione un po’ anche sacrifica la pagina, le toglie levità.

Non amando il gratuito, Burzio è lontano da una vera *flânerie*, la sua capacità di contemplazione è preordinata, ha uno scopo interpretativo di verifica e di progetto, raramente si abbandona e mai si disperde, come accade invece al vero *flâneur* che è un po’ il corrispettivo peripatetico del *déraciné*. Certo non nasconde sprezzature e anche disdegni; ha simpatie dichiarate e senso dello *humour*; ma si muove con discrezione signorile e a sua volta demiurgica. Il suo stile è fondato su un periodare ipotattico, spesso solenne e a tratti liturgico, che mantiene alla lingua una dignità un po’ gonfia anche se sempre sostanziosa.

C’è però un’osservazione che vince su tutte. Si tratta di una paroletta brevissima, non più che un articolo, capace di designare il più inequivocabile legame di appartenenza. Burzio scrive infatti «lo suocero», e niente più di questa involontaria licenza grammaticale può dirla lunga sul libro. E la spia minima di una tena-





cissima radice che nessuna volontà di controllo avrebbe saputo, e chissà mai se voluto, estirpare.





Mario Soldati: *L'architetto* e il (povero) diavolo

«La realtà è sempre inaspettata».
(M. Soldati, *America primo amore*)

Nel suo *Tiro libero*, amaro *journal* dell'annata culturale 2009, Guido Davico Bonino annota come i libri di Mario Soldati lo attraggano e lo respingano al tempo stesso, perché scegliendo di affrontare «due temi centrali della sensibilità europea novecentesca» («quello dell'indecisione, che assedia e attenua le nostre facoltà razionali, e quello complementare dell'irrisolutezza, che menoma le nostre capacità d'azione»), Soldati compie di fronte «a questi due temi bifronti», un'elegante mossa di allontanamento, frapponendo «tra sé ed i propri personaggi lo schermo dell'ironia, che – com'è noto – fa da particolare narcotico alla veemenza dello sdegno». Ed è poi lo stesso Davico Bonino a chiudere con *pointe* fulminante: «Nella stessa città, a trent'anni e più di distanza, io ho studiato dai Salesiani e lui dai Gesuiti».

Certo, la storia dei Gesuiti: che sta lì come un battesimo, come un marchio indelebile, come un passaggio iniziatico. La storia dell'Istituto Sociale e del «*distingue frequenter*» che contrassegna l'intelligenza dei dati e la casistica che li accompagna, il causidico accanimento che si esercita a inseguire i *détours* della mente, l'abisso del cuore, il mistero insondabile dell'animo umano. Fino a contorcersi in una rete di riflessi (riflessione come ragnatela di riverberi, come geometriche e ad un tempo labirintiche costruzioni intellettuali) che finiscono per intricare il percorso della verità, per sottrarre a ogni inquisizione la possibilità di giungere a risposte chiare (e finalmente distinte), e dunque a imbrigliarne le conseguenze, a confonderne i conseguimenti morali.

Un viaggio – insomma – mai veramente definito, mai compiutamente risolto in fermezza d'impegno.



Messo in scena, piuttosto, con quel tanto di accanita puntualità d'attore con cui sempre Soldati si è presentato – stando alle testimonianze biografiche, ma anche alle risultanze narrative – all'occhio dei più o meno occasionali spettatori. Sempre un residuo di asperità, che il timbro della voce tradiva in raschi arrotati, in stridule inflessioni. Sempre una frizione, che si avverte nel tessuto vivo della frase, tra attenzione ai groppi della vita e l'intenzione di volgerli, di guidarli al loro nucleo simbolico. Mai troppa liquidità di scrittura. Mai troppo spazzola e smeriglio. Al contrario periodi che non temono di venir fuori un po' grezzi dalle vibrazioni del mondo, trascinando con sé le impurità delle cose, la loro irrisolta e concreta natura porosa e sostantiva.

Il frutto, infine, di quell'ironia a cui Davico Bonino richiama nella sua nota di perplessità. Una distanza coinvolta che parla attraverso le ragioni di una messinscena. Sicché diventa tanto più sintomatico che dopo la giovanilissima *pièce* del suo *Pilato* (al di là del valore, quanto significativa la scelta del personaggio?), Soldati poco o nulla abbia più perseguito il teatro se non attraverso la ben più spuria dimensione del cinema, a suo dire nemmeno tanto amato. In lui la partenza resta sempre fortemente realistica (quali che ne siano le pieghe, gli anfratti, i fondali, le deiezioni, le proiezioni, gli scavi), e l'ironia non è tanto il frutto – come voleva Savinio – di un travestimento amoroso, ma diventa più spesso il risultato di un atto di mediazione, di un gioco di congegni, di una bravura un po' cerebrale.

Dallo scandaglio dei fatti scaturisce in Soldati l'impossibilità di un giudizio risolutivo, che non è poi se non la difficoltà a dipanare il filo del manzoniano «guazzabuglio» (qui evocato nella forma rimpicciolita di «auscultare alla porta ciò che mi dice il cuore» oppure ricondotta, con esplicita *jonction*, alle più pragmatiche «abduzioni» del filosofo e logico statunitense Charles Sanders Pierce).

Prevale così in lui la natura, sì del moralista, ma mai troppo del moralista classico: ossia di colui che non teme gli sguardi intensivi del perturbante di cui sfida i misteri, individuandone fino alle ultime conseguenze i punti di contraddizione e gli elementi di prossimità. Del resto, dei moralisti francesi e di certi scrittori, come Villiers de l'Isle-Adam (soprattutto i *Contes cruels* e i *Contes*



insolites) o Barbey d'Aurevilly (specialmente *Les diaboliques*), Soldati fu cliente assiduo. E lo fu anche di certe atmosfere *fin-de-siècle*, legate al fantastico «provinciale» di un Calandra (o, ancor più flagrantemente, di un Fogazzaro: e per Fogazzaro basterebbe pensare ai film dedicati a *Malombra* o a *Piccolo mondo antico*; per Calandra al film tante volte vagheggiato e mai veramente girato di cui si parla nelle pagine finali di *Le due città*).

Come a dire che sempre corre nel fondo lo spazio di un segreto sottilmente demoniaco e infero: quello in cui resistono sia la maschera inafferrabile dei personaggi, sia il vertiginoso esame dell'autore che in qualche sua veste traslata si dispone ad indagarne (e persino a inquisirne) i percorsi. In altre parole la partita giocata nel gioco plurimo degli specchi pirandelliani (a non dir d'altri, vedi *La finestra*, ma anche il cenno che se ne fa in una pagina di *L'architetto*) che derivano non solo dai riflessi dell'autore nei suoi personaggi, ma nei molti «io» dietro cui l'autore si ripara, e che ne costituiscono le numerose incarnazioni narrative. Non dunque soltanto la questione di quanto tutto ciò possa riverberarsi sulla stessa identità «autoriale», ma di quanto più profondamente si riverberi sulla natura di un'omologia narratologica in cui si radica la sua cifra, la sua scrittura.

L'intuizione critica più felice resta ancora sempre quella di Cesare Garboli, che ha distinto «l'io dei romanzi di Soldati» dall'«io autobiografico del Soldati narratore e viaggiatore». Pur opinando che «la funzione narrativa e fantastica dell'io «anagrafico» di Soldati non sia troppo diversa, anzi non sia diversa affatto da quella che presiede alla *fiction*», Garboli insiste su una distinzione che genera meccanismi differenti. Da una parte – nei romanzi – un «io» sdoppiato che proietta la realtà «in due piani che s'inseguono o in due facce che s'inseguono» (la formula di Garboli è irresistibile: «È come dire che Soldati è un romanziere dell'Ottocento con l'anima di uno scrittore del Novecento»); dall'altra – nei racconti più autobiografici – un «io» che ricompone lo sdoppiamento in una unità dissimulata e non meno insidiosa, anzi più insidiosa che mai.

Tanto più insidiosa quanto più – all'apparenza – diretta. D'altra parte, di quel narrare «naturale» quasi ogni critico ha sottolineato gli aspetti. La dimestichezza con la materia che Soldati ha





saputo piegare come cera, facendo percorrere al suo «narrar breve» (di una vita «a novelle» parla egregiamente Bruno Falchetto) tutti i *tournants* più incredibili: forzando una digressione tenuta con sapienza in sospeso, oppure muovendo con disinvoltura tra le pieghe di un mistero che sembra dipanarsi da sé.

Sempre, in ogni caso, anche nella circostanza più modesta, la capacità di distribuire il fiato, di creare l'attesa di un avvenimento magari minimo ma gravido di conseguenze, di sprigionare dalla semplicità e persino dalla banalità di un momento le più sottili sorprese. Sempre la sensazione che ogni cosa – qualsiasi cosa – possieda la virtù di diventare materia narrabile. Che la vita stessa non sia lì se non per essere narrata, quasi senza filtri (mentre è l'esatto contrario). Mai, insomma, lo "scrivere bene" come dimensione sovrapposta, come esercizio di stile. E invece l'aderenza alle cose, alle rughe della vita, alla sua varietà: il che significa, appunto, alle sue frizioni, alla sua ironia, al suo peso, al suo spessore. La realtà che ingloba o accoglie i suoi risvolti fantastici, o meglio, i suoi cambi di direzione, le sue devianze, i suoi irradamenti verso l'abnorme e l'assurdo.

Quantunque possa sembrare improprio, può convenire per questo la traccia che – sulle orme di Philippe Sollers – ha segnato Philippe Forest in un suo saggio-conferenza, *Il romanzo, il reale*, pubblicato dalla Scuola Holden-Bur (2003). Il possibile del romanzo che non si concepisce senza «l'impossibile del reale», se è vero che la «realtà» è un dato e il «reale» sempre un'invenzione, la realtà il luogo del possibile, il reale dell'«impossibile». Non realismo come mimesi, ma spazio della libertà, metamorfosi che dà forma all'esperienza, conducendo il senso della realtà fino ai suoi estremi, di cui ingloba la dimensione "altra", i territori dell'imponderabile, dell'inspiegabile, dell'insolubile, dell'insondabile. Nessun genere, quale che sia, in cui poterlo stringere, perché Soldati non è scrittore che si possa imprigionare in etichette o in una formula di *routine*.

E siamo così finalmente giunti al romanzo *L'architetto*, per l'ultima volta a quello che ancora Falchetto chiama il «versante lungo della narrazione corta»: lo stesso di romanzi come *La verità sul caso Motta*, *La confessione*, *Il vero Silvestri*, rispettivamente del





1941, del 1955 e del 1957. Da quei romanzi sono trascorsi (*L'architetto* è pubblicato da Rizzoli nel 1985) più di trenta e persino di quarant'anni. Ma Soldati resta fedele – sia pure con così largo compasso – a una misura da cui sprigiona la vocazione più corrisposta. Quali i tratti salienti? Quanto importante (e incidente) la costruzione? Come condotta la storia di una “confessione” che contiene nel suo svolgersi tutta la malizia elusiva – in questo specifico caso – di una stupefacente e teatrale obliquità?

Intanto a parlare è un io, in cui Soldati versa la sua consueta dose di possibile – quantunque inafferrabile – autorappresentazione. Un io che corrisponde all'identità romanzesca dell'architetto Vittorio Franzì (a sua volta omonimia imperfetta che lo stesso Soldati dichiarò di avere escogitato per sfuggire a un possibile, quantunque futile, equivoco). Per non dire delle solite disseminate tracce di quell'autobiografismo slogato e dislocato in cui ha così ben gettato il suo scandaglio Garboli: la passione per il sigaro, che rappresenta una sorta di blasone; una residenza milanese, che corrisponde a un'effettiva stagione soldatiana; ma soprattutto la coincidenza delle date che connettono il primo viaggio americano di Soldati al primo dell'architetto Franzì («Venni a Chicago nel '29»), il nome dell'albergo di Chicago – il Drake – che già compare in *America primo amore* (così come vi compare il nome di Mic, il croato che in *America primo amore* fa da guida alla città e che nel romanzo diventa lo «jugoslavo» custode del cantiere di Wilmette); oppure i tre figli di Soldati che diventano i cinque dell'architetto, e soprattutto la moglie dell'architetto, Nini, che mantiene tutto lo spirito di imprevedibilità e di contraddizione così prossimo alla personalità della moglie di Soldati, Jucci; per chiudere con il viaggio nell'Africa nera che nel romanzo si svolge nei giorni intorno a un capodanno non meglio determinato («Quanti anni fa? Inutile contarli, tanto per te il tempo non esiste») e che fu di fatto compiuto da Soldati tra il Natale del '67 e il Capodanno del '68, dietro invito di Graham Greene (basta cercarne il resoconto, con altri viaggi, in *Fuori*, Mondadori, 1968).

Dopodiché la narrazione viene a corrispondere a una intelaiatura complessa e intricata: prima è l'io dell'architetto colto da subito nel momento in cui è assillato dalla difficile soluzio-





ne di un problema (subito sintomatico) di chiusure multiple che gli pone la costruzione dell'Università di Chicago (nel romanzo la I.U.H., International University of the Humanities), prestigioso coronamento di una carriera professionale più che onesta ma non straordinaria.

Nel momento in cui lo vediamo discendere dall'aereo che lo ha portato da Roma a Chicago, Franzi ha settant'anni, ventidue più della moglie, ventotto di matrimonio alle spalle, un rapporto sghembo (per ragioni di lavoro lui vive frequentemente lontano) a cui resta tuttavia legato da un vincolo forte: un amore di profonda ancorché inquieta tenuta, dettato da un'«inestirpabile» propensione all'egoismo. Come certificano le auto-accuse psicologicamente contorte e contorsioniste, nelle quali l'eccesso di auto-fustigazione si converte in forme dissimulate di auto-assoluzione (magari passate per l'imbuto di più ineluttabili e interessati nichilismi: si prelevi, a modo d'esempio, «l'inerte gravità dei corpi, l'inanità dell'esistere, il non senso di tutto»). Comunque stiano le cose, una storia che si muove in frequenti scarti temporali, tra lontananza e prossimità, tra comunione e differenza, all'insegna di un ménage non certo quieto e tanto meno scontato.

Ad accogliere Franzi all'aeroporto è la segretaria Lizzie, una ex-hostess cui l'architetto è legato da un'amorosa e anche un po' giocosa stima. Tocca a lei avvisarlo della misteriosa telefonata da cui tutto prende propriamente l'avvio: la chiamata di un'amica con la quale Franzi intrattiene da sempre un rapporto episodico ma resistente. Colpito dalla malattia che l'amica gli comunica e dalla morte che ne consegue – e forse, più intimamente, da un'inopinata urgenza liberatoria – Franzi è spinto a una lunga confessione, che nasce in forma di chiarimento (e insieme racconto) alla moglie lontana: una sorta di confronto unilaterale consegnato all'obliquità di due cassette registrate su magnetofono con l'intenzione di inviarle poi alla destinataria. Affidate a Lizzie, sarà poi lei (la «subalterna catastrofica») a pubblicarle in un finalissimo colpo di coda (e di teatro) che fa seguito alla morte dei due coniugi: sottolineando con il suo gesto le geometriche *correspondances* che caratterizzano, da cima a fondo, tutto il romanzo.





Ne viene una confessione a distanza in cui a spiccare sono due importanti episodi: il primo, di maggiore estensione, consiste in una crociera africana (in un calibratissimo e strategico gioco delle parti vi accadono fatti apparentemente trascurabili ma di rilevanza decisiva, vista almeno l'“agnizione” che arriverà a saldarli); il secondo, di estensione minore, si dà invece grazie a un'assenza di lavoro da parte di Franzi, che innesca da parte della moglie i presupposti di una deroga coniugale – come apprendiamo – coattivamente ammessa.

Se sono un po' criptico è solo perché a dire di più temo di deludere il volenteroso lettore del romanzo, sottraendogli la sua legittima quota di sorpresa. Anche se poi di fatto non posso tacere che tutto il romanzo s'incentra tanto sulla giostra delle apparenze quanto sul difficile percorso compiuto per catturarne i tratti ogni volta sfuggenti, ogni volta mascherati, ogni volta irretiti in una vertiginosa casistica di elusioni e di elisioni.

E si potrebbe, forse, un po' fastidiosamente dettagliare: ciò che è e non appare, ciò che appare e non è, ciò che potrebbe essere e non è, ciò che è e si nega che sia, ciò che si pensa che sia e non è, ciò che è e non si pensa che sia, in un geometrico garbuglio di ambiguità, di dissimulazioni, di interpretazioni, di deduzioni, di proiezioni, di congetture, di sospetti, di contraddizioni oscillanti tra piacere e afflizione, tra menzogna e sincerità, tra rivelazione e finzione, tra angelico e demoniaco, tra repulsione e attrazione, tra esaltazione e depressione, tra pazienza e dilazione, tra gioia e delusione, tra gratitudine e vendetta, tra viltà e coraggio, tra vizio e virtù, tra noia e allegria, tra franchezza e ipocrisia, tra odio e amore, tra ridicolo e sublime, tra volere e non volere, tra decisione e perplessità, tra affinità e diversità, tra regola e deroga, tra bugia – appunto – e verità.

Come – del resto – è lo stesso protagonista a sottolineare: «I fatti, contano, certo: ma non contano mai come i pensieri, i desideri, le riflessioni che noi riveliamo quasi sempre con le nostre bugie appunto perché non sono ancora fatti! Quante bugie-verità vorrei sapere, di te e di me, rimaste oscure!». E a ribadire: «È difficile arrivare alla verità. Quando uno si decide a essere sincero, la sincerità pare semplice, facile, ma la sincerità non basta





mai. La sincerità è sempre, in qualche modo, anche falsa. C'è altrettanta verità, forse, e qualche volta persino una maggiore verità, nelle nostre bugie».

A questo punto possiamo domandarci: a cosa mira Franzi nel suo racconto-confessione? A liberarsi da un rimorso specchiandolo in un'ammissione di reciprocità? A coinvolgere la moglie in una complicità che la stani? A ridurre la pressione di una coscienza maligna andando in cerca di un illusorio compenso? In definitiva qui si tratta di percorrere un lungo periplo per approdare in terre incognite e ripartirne con qualche profitto.

Ed è appunto significativo che il romanzo si muova entro una dimensione che potremmo dire di “frontiera” (del resto coerente con il principio dell’“eterogenesi dei fini”, il «doganale» *pro bono malum* che l'architetto espressamente convoca). Per un verso la frontiera transoceanica, che scandisce le partenze e gli arrivi dell'io narrante: prima la nave che attracca nei porti africani; per altro verso i viaggi tra Ventimiglia e il Nizzardo (con la spettacolare Valle Roja alle spalle «su, su, fino al Sospel, al Graziani, all'Ardouin, al Col du Turini!»).

Frontiere – va da sé – non casuali: variazioni che corrispondono a una precisa esigenza narrativa, perché quella di Soldati è frontiera mentale, è frontiera sentimentale, è frontiera psicologica, è frontiera morale ed è persino frontiera linguistica (se è vero che qui il romanzo mostra d'essere il frutto di una doppia traduzione). Non soglia, ma attraversamento, passaggio nella doppia direzione, a parti invertite. Mai un puro fondale. Di là la gioia di una trasgressione (*trans-gredire*), di qua la consapevolezza di un ritorno che riconfina (e che dunque espelle ciò che è diventato insopportabile). Da un lato le escursioni africane e le aeree evoluzioni del Gobdì, ossia del diavolo, nella serata del banchetto di Dakar, con tutto il corredo di dissimulazioni e malie che le accompagna. Dall'altro i viaggi nella Contea di Ponente, su cui vorrei mi fosse consentita una piccola digressione.

Il *milieu* ligure-francese si definisce – negli anni Ottanta – lungo un percorso che già da tempo aveva trovato un narratore come Nico Orengo e che da poco – anche grazie a Orengo e Calvino –





ne aveva trovato un altro come Francesco Biamonti, esordiente nel 1983 con *L'angelo di Avrigue*. Ma ad agire su Soldati – per gobettiana ascendenza – devono essere state – se mai fosse – più lontane suggestioni letterarie legate all'operosa giovinezza. Ad esempio *Costazzurra* di Mario Gromo, una vicenda che si svolge in un lembo di terra che va da Ventimiglia ad Antibes, Cannes, Montecarlo (sullo sfondo i monti lontani dell'Esterel), raccontando il fragile e casuale ritorno di fiamma tra un io narrante che è sceso in riviera per ultimare una commedia e una mantenuta che già si sente sfiorire (non a caso proprio Nico Orengo ha parlato di «materia eterna e trapassata»). Beninteso, la *fabula* non è che un'esile traccia, perché l'interesse del racconto è altrove: giustappunto in questa linea di confine varcata e rivarcata, nel trascolare di un paesaggio mutevole, negli stridori contenuti, nei cigolii segreti, negli scricchiolii e nelle raucedini di un duetto precariamente amoroso corre l'avvertimento di un'inevitabile ipocrisia che si converte in destino. Né – retrocedendo – è da escludere che la memoria di Soldati possa essere andata alle pagine introduttive del romanzo di Giovanni Ruffini, *Il dottor Antonio* (1855).

Forse ho fin troppo tardato a definire il cuore di una storia in cui tutto è funzionale e risponde a una stupefacente (quantunque un po' arida) sobrietà di mezzi. Non già la larghezza un po' rumorosa propria a certe pagine di bravura descrittiva, e nemmeno la memoria di certe altre propense a un'aneddotica tutta esteriore, ma invece un'essenzialità persino scabra – un po' glaciale, e anche un po' intellettualistica – in cui si rinserra una voce di grana filosofica: quella che – con misura assottigliata – Lalla Romano (*Un sogno del Nord*) riscontrava nel romanzo *Lo smeraldo*.

Fino a che punto una vicenda di tradimenti allusi, di tradimenti architettati («Il tuo sciagurato architetto non aveva resistito alla tentazione di architettare la nostra crociera»), di tradimenti dichiarati, di tradimenti temuti, di tradimenti scoperti, di tradimenti confessi e inconfessati può scomporre la solidità di un vincolo d'amore coniugale? Fino a che punto può scoprire il tormento di un uomo in cerca di distinguo ingannevoli? Fino a che punto ai tradimenti del marito possono corrispondere quelli della moglie? Fino a che punto può risultare persuasiva la scena di un interrogarsi





esistenziale, che non riesce ad andare alle radici di una coscienza viva e veramente addolorata, alle più segrete fondamenta non dirò della “colpa” e del “peccato”, ma di un’etica condivisa? Fino a che punto l’immoralità di quest’uomo si traduce nella più desolata delle conclusioni? Quella non già di essere un diavolo, ma – quanto più scherzosamente – un «povero diavolo», che sono poi – non a caso – le ultime due, stridule, parole del romanzo.

L’architetto è un romanzo pessimistico, in cui Soldati si diverte a giocare una partita estrema: quella di tentare una risposta narrativamente articolata – direi persino sofisticata – a un comportamento che apre con capzioso giustificazionismo all’ingannevole orizzonte delle triangolazioni più sottilmente mondane. Sottigliezze che scandiscono ogni affermazione, ogni gesto o fatto o sguardo, irretendo le cose in un gomito indipanabile. Il piacere sado-masochistico di intrecciare spiegazioni capziose, sottoponendo a un costante esercizio interpretativo ogni occasione, ogni passo, ogni atto: il gusto sicuramente corrotto di sottoporre alle torsioni della mente ogni minima e coinvolta esperienza di vita.

Non sarebbe nemmeno difficile ritrovare le linee intrecciate delle mosse previste e imprevedibili (tra tutte, la gara sagace delle tavole da accostare), che si dispongono su una miserevole, licenziosa scacchiera d’inganni: tattica e strategia d’incrocio delle due coppie Franzi e Nicolosi sparigliate dalla presenza – maliziosamente ordita – dell’amico Palermini, a sua volta diversamente accostabile alla presenza – destinata a diventare rilevante – del cameriere Lorenzo.

Ma nella visione incupita dell’ultimo Soldati la storia offre soprattutto risvolti esemplari, quasi lo sviluppo di un trattato matrimoniale, di una sofisticata e malinconica “fisiologia” (ed “etologia”) dell’amore coniugale: «Il matrimonio, secondo me, è indissolubile: ma soltanto il *vero* matrimonio è indissolubile, e il vero matrimonio non coincide sempre con il matrimonio religioso o con il matrimonio civile. Il vero matrimonio è un fenomeno personale e quasi fisiologico, che riguarda esclusivamente due persone ciascuna delle quali crede di poter amare per la vita e per la morte soltanto l’altra. La legge, le leggi, il sacramento, le cerimonie non c’entrano. Si tratta del nostro intimo, di una inclinazione





naturale che noi abbiamo in noi stessi, chiusa e incrollabile. Non sacra, non magica, non giuridica. Sappiamo che molte specie di animali seguono per istinto questa norma: le coppie finché vivono non si separano mai».

Resta se mai da dire che l'efficacia narrativa di un romanzo come *L'architetto* sta nella sua volontà di configurare un mondo più vasto dei confini coniugali entro cui si muove. La vicenda riguarda la dimensione di un'affettività che si estende alla più ampia e universale dimensione della vita stessa, delle sue maschere difformi. A mancare è forse il rigore della più conseguente ammissione di colpa, che risulta aggirarsi piuttosto dentro un limbo di ragioni sottilmente pretestuose, confermando la giusta definizione (di Davico Bonino) con cui questa introduzione è iniziata: da un lato – con rimando a Pirandello – l'indecisione razionalistica (e relativistica), dall'altro – con rinvio a Svevo – l'irrisolutezza morale (l'irretita inettitudine); in mezzo il filo dell'ironia che non preserva dal naufragio ma piuttosto lo denuncia (la rivelazione postuma della cosiddetta «catastrofe»).

In quel «povero diavolo» e *alter ego* dell'architetto (*mon semblable, mon frère*) Soldati non fa altro che incarnare – in definitiva – la frammentazione di quel sé che ha sempre inseguito in tutto il suo itinerario di scrittore. Ma lo fa con occhio più disincantato ed esatto, senza nulla concedere al diporto né cedendo a recite d'attore. Nella sua mai smentita disposizione bifronte, un risultato che sta tra il nulla e il vero. Nella secchezza della voce i riverberi di un più lucido specchio, di una più amara e imperdonabile deformità.







Gli scritti per «Il Mondo» di Giovanni Arpino

Dal 19 febbraio 1949 all'8 marzo 1966: diciassette anni di vita, ottocentonovanta numeri. Sono le scarne cifre del «Mondo», il settimanale fondato e diretto da Mario Pannunzio (1910-1968), a cui Arpino comincia a collaborare il 4 aprile 1953, quando ha già alle spalle alcune esperienze di vita e di scrittura. Nel '50 è partito per Genova, imbucandosi in una pensioncina di via Prè («classicamente lurida, umida, toposa, con vaste macchie ambigue lungo le pareti, un lavandino di fronte al letto da galera, una finestrucchia sghemba che dava su un vicolo, una tenutaria in bigodini e vestaglia, arcigna come la notte dei lupi mannari») e ne è emerso come un gabbiano appesantito dal liquame con un romanzo di picari e di anime innocenti che Vittorini gli ha pubblicato nei «Gettoni», *Sei stato felice, Giovanni* (1952), la laurea vera che viene dopo l'altra guadagnata l'anno prima con una tesi su Esenin. Ora, volendo sposarsi, è in cerca di soldi e di lavoro. Matrimonio e «Mondo» vengono ad un punto; il distacco dalla cittadina di provincia in cui finora è vissuto, salvo le pause di Genova e della vita militare a Lecce e a Napoli, completano il momento cruciale.

Il primo articolo s'intitola *Il contratto di marzo* e parla di mercato delle braccia sulle piazze di piccole città piemontesi, Mondovì Carmagnola Bra Alba Saluzzo, perfettamente e obliquamente in tema con l'urgenza elusa dei patti agrari. La collaborazione dura sei anni ed è la prima – la maestra – di una militanza giornalistica, che non è mai venuta meno. Nell'ultimo articolo, *I due carabinieri*, apparso sul «Mondo» il 10 febbraio 1959, la cronaca viene quasi ad essere il frammento di un possibile film fellingiano: un *night club* visto nei passi di due carabinieri incatenati al servizio.

Tra il primo e l'ultimo articolo corrono fatti nazionali e internazionali di enorme importanza: la legge truffa, la morte di Stalin, le elezioni politiche del 7 giugno 1953, la conferenza di Ginevra,





la morte di De Gasperi, il tramonto del centrismo, la sconfitta della Fiom alla Fiat, il XX Congresso del PCUS e l'Ungheria, l'accordo di Pralognan, il Mercato Comune, il crollo delle destre, la morte di Pio XII e l'elezione di Giovanni XXIII. Ma lo sguardo del giornalista-scrittore è più intento alle pieghe di una realtà piccola: quella che cade ferialmente sotto gli occhi, la porzione quotidiana degli eventi che non abitano il teatro maggiore della storia; briciole tuttavia di un mondo che – se ben investigato – spiegano «tutto» il mondo.

Non è diverso l'atteggiamento che contraddistingue il narratore di storie; implica la stessa fiducia, presuppone lo stesso scatto dello sguardo, include la stessa attitudine a ricominciare ogni volta umilmente, secondo le parole dell'autore, «in lieta e attenta disposizione verso la realtà che lo circonda». Il trasferimento da Bra a Torino lega lo scrittore da giovane all'oscillazione di tutti: all'Italia in transito dalla campagna alla città, dalla provincia all'Europa, dal mondo al «Mondo». Vale ancora per Arpino la gobettiana sollecitudine dell'«autobiografia come problema» e varrà almeno, per segnare all'ingrosso dei confini, fino a *L'ombra delle colline* (1964), vero e proprio libro dei conti. Ancora recentemente Arpino sosteneva che rispetto a scrittori indigeni come Augusto Monti, Pavese, Fenoglio, il suo fosse un diverso destino: testimoniare la contemporaneità più bruciante, «addirittura con qualche anticipazione». Da quale altro imperativo morale sarebbero mai potuti venire romanzi come *Il fratello italiano* e, ancora più flagrantemente, *Passo d'addio*? In questa prospettiva, anche *Un delitto d'onore* diventa un romanzo tutt'altro che extra-vagante.

Bra non è stata, come accade per il paese di qualche altro scrittore, l'*umbilicus mundi* o un amnio protettivo, ma una sorta di vizio impunito, un luogo che, come nel gioco dei bambini quando chiudono gli occhi per sognare (immagine già di Pavese e così tipica in Arpino), nidifica utopie e speranze, riscaldando i progetti più sfrenati: non si resta a morirvi come mosche nel vino. Qui si è formato il giovane rampollo di una famiglia di «semplice gente provinciale», come registra la poesia *Cronaca piemontese*; è cresciuto all'ombra di una madre di radice contadina e di un padre colonnello di rigidi principi e di «errori condotti con stile». Qui ha sentito gli odori del cuoio e del tannino, dei concimi chimici





e del guano che «costringono la gente a fare in fretta per le strade o, se si è d'estate, a salire nelle vigne di collina, per darsi respiro e stappare la bottiglia vecchia». Tutte parole che oggi fanno parte di un libro di racconti, *Regina di cuoi*, pubblicato nel 1989 a cura di Cetta Bernardo e presentato da Lorenzo Mondo, il quale discorre giustamente dell'«anima indulgente di Arpino», del suo lavoro che nasce «da un abbandono di amicizia con gli uomini e con le cose».

Ne viene una *summa* paesana raccontata in modi a tratti gonfi di pietà: notti, amici, caffè dove si gioca a carte e a biliardo, madonne pellegrine e pendolari che vanno e vengono dalla grande città su treni da Far West. Scompartimenti di terza classe in cui è stata fatta la storia degli anni Cinquanta; l'Italia minore delle partenze antelucane e degli arrivi notturni, degli impasti d'aglio e dialetto, di sonno e di vino, di caldo e di freddo, di vite quotidianamente itineranti per sfuggire a più amari destini: il campo o la vigna dai frutti stentati o il padrone della piccola fabbrica locale, che è peggio del castigo di Dio. Ce n'è un bel resoconto nell'articolo *Operai di campagna*, che «Il Mondo» pubblica il 25 settembre 1956, antevigilia di un romanzo-tappa come *Gli anni del giudizio* (1958).

La fine dell'adolescenza e i nuovi doveri, la giovane compagna e il matrimonio portano Arpino in città. Ma anche qui la transizione è in atto e la prima casa è appunto in bilico tra vecchia frontiera e nuova società, in una borgata che si chiama Leumann e che può entrare tanto in una poesia d'amore coniugale quanto in un flash, in un'istantanea esemplare che «Il Mondo» pubblica il 4 luglio 1953 con il titolo *Terra Corta*: «Questa di Leumann è detta Terra Corta, dal nome della cascina che fino ai tempi della guerra era l'unico caseggiato vivo nella pianura. Veneti e siciliani e tedeschi e muratori e profughi e qualche provinciale che volle venire a stare a Torino abitano oggi le case nuove a un piano, colorate di azzurro e di verde, e da ogni parte d'Italia la gente ha portato le sue abitudini, i suoi vecchi letti di ferro, le sue madonne e gli stracci e i bambini in stanze chiare come ospedali, che non hanno l'aria adatta ad accettare una vita antica e familiare. Queste costruzioni che sanno di cartone e di mare, come paesaggi e fondali finti cinematografici, non reggono un chiodo: in alcune di esse, d'inverno,





la muffa cresce sui risvolti dei lenzuoli dalla sera al mattino, pure l'aspetto è bello e pulito, e fa effetto vedere i panni del bucato, fuori di quei balconi e il colore dei materassi, e le donne sedute sui gradini a chiacchierare e a fare il cucito».

La larghezza della citazione è motivata. In un'intervista rilasciata a Claudio Marabini, Arpino dirà una volta, parlando dei suoi racconti: «La vita è fatta di una piramide di particolari». Lo stesso – e a maggior ragione – si potrebbe dire per questa prosa e per tutte le altre comparse sul «Mondo». Rispetto ai racconti, la differenza è piuttosto nella pulizia dello stile, che contrasta con l'immagine vulgata di un Arpino scultore di figure e di parole.

Di fatto il giornalista non consente con l'autoritratto dello scrittore, che a qualcuno, come tale, è potuto apparire «troppo artificioso e monotono». In parte è la lezione delle cose, la realtà che ad Arpino piace d'istinto e che gli si impone con icastica evidenza; in parte è il canone di un'educazione letteraria che, se non può dirsi affatto neorealista, prende però dalla realtà il suo principio; in parte è la vigilanza rigorosa di Pannunzio, quell'uniformità di tono che nel giornale s'imponeva a prima vista e che presiedeva a ogni pagina. Né è necessario pensare a lezioni dirette, poiché si imparava anche per corrispondenza: bastando l'esempio di nitidezza e di sobrietà, che a partire dalla grafica e dalla scelta delle fotografie si estendeva alla chiarezza gregaria degli scritti; tacito imperativo, a cui, come ha scritto Paolo Bonetti, «rimanevano scrupolosamente fedeli tanto i celebri e gli affermati, quanto gli sconosciuti, i politici e gli economisti non meno dei letterati».

Arpino scrive le sue «cose viste» da Torino, dove vive con la giovane moglie, oppure da Bra, dove non manca di tornare con pendolarismo magari disorganico ma costante. Il punto d'osservazione di Bra è il caffè Boglione; i caratteri e le arie cittadine nascono invece al caffè Torino, in piazza San Carlo, a due palmi dalle stanze in cui il grande allobrogo Vittorio Alfieri vive l'intoppo più greve con la marchesa Gabriella Falletti di Villafalletto, l'odiosamata signora della *Vita*. Qui s'incontrano persone, prima che intellettuali: artisti, giornalisti, scrittori. Augusto Monti, il maestro classico di vita moderna, scrittore e moralista, custode di un gobettismo di sinistra che non mancherà di produrre su Arpino i suoi effetti; e poi Diego Novelli (il futuro sindaco quasi





plebiscitario, per ora cronista all'«Unità»), Guido Seborga, Velso Mucci, Luciano Pistoï, Spazzapan, ma soprattutto Mino Rosso, gran depositano della storia da cui scaturisce *La suora giovane*. Il teatro a volte si allarga in brevi escursioni oltre frontiera: da Parigi un agro ritratto di Léonor Fini, pittrice che i magistrati di un'Italia *prude* e bacchettona possono giudicare pornografa; da Lubeca la rivisitazione di un luogo letterario caro ai lettori di Thomas Mann; da Stoccolma il mito «rivoluzionario» della pace globale. Alla moglie, dalla capitale svedese, scrive telegrafico: «Barbe, follia, teoremi, avventure una più balorda dell'altra». A Nazim Hikmet, che conosce nella circostanza, dedica un caldo messaggio in versi: «Due parole nel frastuono / possono dire tutto / ed una stretta di mano / fa, il lontano, vicino. / Così fu saluto, amico sorridente, / nel cuore degli uomini / non mancherai più».

Arpino che guarda e che si guarda, personaggio tra i personaggi: anche lui piccola fibra di un paese scombinato, tra banchieri di Dio e case chiuse, tra aziendalismo e carità, tra esodo e urbanesimo, tra nuovi simboli e vecchi canovacci: la 600, *Lascia o raddoppia?*, Sanremo, *Volare*, la commedia all'italiana annunciata da film come *Poveri ma belli*. L'uomo dell'esame psicotecnico, il giocatore di «boule», il postulante del Ghana è proprio lui. Gli ambienti e i tipi che descrive con minuzia sono quelli che vede con i suoi occhi o che ricrea sulla base di una trama che integra con l'esperienza ruminata da sé.

Più che alla cronaca, l'inventario dei momenti e delle figure appartiene al costume. Il professore che fa vita grama e che è costretto a scroccare anche il giornale che legge, il ragioniere in carriera, l'inclito deputato del collegio che compare di fretta a far razzia di voti oppure l'imperversante senatore, erede di un notabilato antico. E ancora: le nuove professioni, la vita della piccola azienda dagli incentivi subdoli e dalle rigide gerarchie, l'umanità impiegatizia e gli uffici del nuovo «travet»; ma anche il neo-intellettuale che esibisce l'accattata dottrina di una confusa e ideologizzata sinologia turistica, oppure la mondanità e la noia di un pranzo troppo ospitale, gli interni di un caffè dove si consumano manie o una società di arricchiti ansiosi di *status*. A volte i cartoni di una realtà provinciale, che sconfinerebbe nell'inerzia se non disegnasse anch'essa un frammento dell'Italia minore nascosta nelle pieghe:





l'altra Italia che scimmiotta quella maggiore con altrettanta inerzia e furbizia, oppure le si oppone con i rituali spuntati della festa o del rifugio. A volte invece i piccoli quadri di memoria familiare e locale già sul punto di farsi romanzo – ritagli d'officina –, come la figura del colonnello, l'itinerario flaubertiano della vecchia governante, i ricordi della vita militare o la *silhouette* di un personaggio intinto di grottesco e di tragico come l'eremita.

Il mondo di Arpino conviene esattamente allo spirito del «Mondo»: si colloca senza urti nelle rubriche deputate o si apre piccoli spazi suoi con pausata assiduità. Ogni cosa, anche minima, fa parte di un modo di vedere e ne arricchisce i tratti. Ecco perché è difficile, se non inopportuno, estrapolar dal tutto il meglio. Anche negli episodi più implicati e immediati, oppure semplicemente meno persuasivi, corre il filo rosso di una denuncia senza commento: sono i particolari a creare il giudizio, ma, in un certo senso, non ne dipendono. Figurine come quelle di Faldella? Macchiette alla maniera di Collodi? Provinciali rassomiglianti ai periferici di Cagna? Riferimenti certamente superflui: anche se Arpino aggiorna alla lezione del «Mondo» un antico connubio tra giornalismo e letteratura, che apparteneva alla mentalità un poco ottocentesca di Pannunzio.

Ma è uno scrittore giovane, desideroso di tuffarsi nella calda vita di tutti e non soltanto di effigiarla in colonnini di calibrata fattura. «Il Mondo» a poco a poco gli si fa stretto, gli appare come l'angolo del raccontino di Saba, dove una vecchia signora suona la spinetta, mentre intorno «si ammazza, si stupra, si muore di fame, di botte, di rabbia, di insensatezza». Lo scrive nella nobile lettera di congedo *Agli amici de «Il Mondo»* pubblicata il 15 febbraio 1959 su «Paese Sera», il quotidiano con cui proprio ora comincia a collaborare. Non più eleganze di stile e pazzie malinconie in cerca di terze strade al tramonto, ma l'inquietudine e l'ansia di una nuova scoperta: quella di essere diventato grande e di non pensarla più come gli amici del «Mondo», così come ad un certo punto della vita si può non essere più d'accordo con il proprio padre.

Arpino dice di aver conservato un grande pudore, una purezza che riconnette alle radici familiari e alle linfe contadine: non vuole imparare a suonare la spinetta, perché è impaurito dall'angolino





elegante, mentre è attirato dalla rabbia e dalla confusione che imperversano altrove. Parla di coscienza e di speranza: la coscienza che è diventata «la faccia e gli occhi» di uno degli operai del suo paese, come ben si può vedere leggendo *Gli anni del giudizio*; la speranza che ha nella gente, in sé, nella giovinezza, a dispetto del fastidio che prova per «questa Italia di calciatori, di musicieri, di poveri, di scostumati, di lettere al direttore, di elemosinanti». È diventato «filocomunista»? La parola dai mille equivoci è usata da lui stesso con le cautele del caso, e soltanto perché intende professarsi, invece, «estremamente libero e liberale», chiamando in causa Augusto Monti, il vecchio maestro con il quale condivide l'animo e il destino di un liberalismo incompreso.

La conclusione della lettera aperta è gonfia di tenerezza furibonda, intrisa nell'ingenuità di un linguaggio d'altri tempi, in certezze che saranno presto smentite: «Voglio correre finché avrò fiato e voglio correre, a costo di spellarmi le ginocchia in caso di ruzzoloni, con quelli che – onestamente – non mi paiono così malintenzionati a superare in meglio questi anni, questa congiuntura di tempo che, alla fine, ci vedrà tutti diversi, tutti lavorati, mutati, cresciuti e rifatti di bel nuovo. Volterrianamente: non voglio morire prima di aver sentito».

Superato lo steccato anticomunista del «Mondo», Arpino farà presto a ricredersi, come dimostra la crisi già tutta espressa nel romanzo *Una nuvola d'ira* (1962), la cui protagonista femminile si chiama non a caso Sperata. La lezione del «padre» (o del padre «Mondo») ha resistito al di là della grande corsa per i futuri risentimenti su altri giornali.







Aldo Busi, un Prometeo che ha le rose fiorite anche d'inverno

A vent'anni esatti dal *Seminario della gioventù* (Adelphi, 1984) un altro seminario sulla sua fine è apparso da Mondadori con un titolo tanto enigmatico quanto «sesquipedale», come avrebbe detto Vittorio Alfieri: *E io, che ho le rose fiorite anche d'inverno? Scrittura in viaggio*. Intanto un libro di tutta sostanza, se è vero che con le rose bisogna andarci cauti e che di rose che fioriscono d'inverno ce n'è solo nei giardin dei re. E poi un libro di tutta lettura, se è vero – come le rose d'inverno – che ancora si dà l'esistenza di un lettore (o di «un non lettore ideale») capace di farsi travolgere da un'autentica energia di scrittura.

Se però penso al luogo che può avere generato questo titolo, devo ritirare almeno in parte la sorpresa che a tutta prima me n'è venuta. Apro infatti *La coscienza di Zeno*, il capolavoro di Svevo, e leggo l'ultimo capitolo intitolato *Psicoanalisi*. Tutto il capitolo tratta del rapporto salute-malattia e i due termini risultano alla fine refrattari a qualunque definizione, soggetti a un relativismo totale. Con contraddittoria verità, Zeno alterna l'affermazione della propria malattia e l'affermazione della propria salute, rendendo con ciò evidente come il giudizio dipenda ogni volta dalla parzialità del punto di vista. Malato è forse solo chi crede di avere un'organizzazione mentale così sicura da poter spiegare la complessità della psiche umana con delle formule. Gli strali polemici di Zeno si dirigono perciò contro lo psicoanalista che ha appunto questa pretesa.

In data 3 Maggio 1915 (nella nota che comincia con il famoso *incipit*: «L'ho finita con la psico-analisi»), a un certo punto Zeno registra questo pensiero: «Il dottore mi confessò che, in tutta la sua lunga pratica, giammai gli era avvenuto di assistere ad un'emozione tanto forte come la mia all'imbattermi nelle immagini ch'egli credeva di aver saputo procurarmi. Perciò anche fu tanto pronto a dichiararmi guarito». A cui fa seguire una considerazione, che è





poi il punto per noi cruciale: «Ed io non simulai quell'emozione. Fu anzi una delle più profonde ch'io abbia avuta in tutta la mia vita. Madida di sudore quando l'immagine creai, di lagrime quando l'eppi. Io avevo già adorata la speranza di poter vivere un giorno d'innocenza e d'ingenuità. Per mesi e mesi tale speranza mi rese e m'animò. *Non si trattava forse dico ottenere col vivo ricordo in pieno inverno le rose di Maggio?* [il corsivo è mio]. Il dottore stesso assicurava che il ricordo sarebbe stato lucente e completo, tale che avrebbe rappresentato un giorno di più della mia vita. Le rose avrebbero avuto il loro pieno effluvio e magari anche le loro spine».

Ecco qua. Con una metafora logora, ma che proprio per questo ha un suo significato preciso, Zeno indica il valore più vero di questa reimmersione nel passato: non la guarigione dalla nevrosi che lo affligge, ma il piacere della memoria e il recupero di immagini care sono il risultato positivo di tutta l'operazione. Con questa citazione il titolo del libro di Busi ha più di un debito, mi pare. Debito specifico perché le rose d'effluvio e di spine sono la risposta alla domanda retorica di Svevo-Zeno. E debito di più ampia escursione se penso a quella scuola d'ironia e di rovesci che l'intera *Coscienza di Zeno* è. La spiegazione del titolo – con quel patente richiamo intertestuale – può dunque rivelare, io credo, una ben *callida junctura*.

Irregolare delle patrie lettere, raffinato e arrabbiato, furibondo e irriducibile, dissacrante e incalzante, paradossale e digressivo, Aldo Busi scrive un libro composito, refrattario alle mode, ossessivo, antiretorico, da levare la pelle, da scorticare le infinite ipocrisie in varietà di registri e di toni, che vanno dal cembalo beffardo al *calembour*, dalla nostalgia all'ironia, dalla malinconia al *fool*. Un libro che mette la vertigine perché sale, scende, vola, precipita in tanti piccoli e continui *shock*, nulla che si tenga ad un passo costante. A volte Busi corre veloce, poi si ferma di botto ed è come se facesse dietrofront o scartasse da un corso ad una viuzza laterale, un andare sghembo in cui consiste la sua dote (sterniana) di scrittore emotivamente intelligente e intelligente *tout court*. Tutto è centro e tutto è periferia in quell'andare apparentemente brado e invece così calibrato nei tempi e nei respiri.





Basterebbe ricordare la passeggiata del *promeneur* alquanto *solitaire* (e *pour cause*, è pur necessario aggiungere) se nasce da una «devastante inconciliabilità» tra «me e i miei connazionali». Una passeggiata che le raccoglie tutte, le passate (*neiges d'antan* senza incantamenti) e le presenti (da incubo); una di quelle che Busi definisce come escursioni (o incursioni) «nella più sinistra delle claustrofobie all'aria aperta». Lo sfascio e lo sfacelo del paesaggio, raderlo al suolo, spianare, rinchiudere, delimitare, recintare, fare proprio, concentrare, opera di «cervelli senza sbocco», gente infelice e aggressiva, una simil-Brianza gaddiana riveduta e per nulla corretta, che si dirama a tutte le manifestazioni di una vita caina (corpi che «si muovono a vuoto», «sogni che si beano delle belle frasi preconfezionate dalla televisione e dal pulpito») e infine «niente di niente» in fatto di «idee, emozioni, relazioni»: meno di me – sigilla Busi – «che almeno non mi odio come essi odiano se stessi»).

Intanto – per tornare al libro tutto – c'è una *ouverture* da levare il fiato, perché nell'evocazione dell'incontro sessuale (ed è diminutivo) con l'altro passano subito le costanti di un mondo disestato. Tutto il contrario di una pagina puramente dettata dal gusto di *épater* l'immacabile *bourgeois* o piccolo *bourgeois* (qui in veste di «idiota in marcia» o di morto che cammina, con tutte le possibili varianti dell'Italietta cristianuccia e imbozzolata, che non è poi così diversa dalle non diverse versioni del moralismo politico mondiale). Ma una pagina che pone subito la questione primaria: della necessità di farsi uomini d'«umanità», dell'esigenza di scardinare i recinti ideologici (quelle che Busi chiama, senza distinzioni, le gabelle «dello stato etico giudaico-cristiano e islamico»), di abbattere, insomma, i bigottismi (anche quelli, soprattutto quelli «in versione neoliberista»), i fideismi, i sentimentalismi, i conformismi, i qualunquismi, i perbenismi, i luoghi comuni, gli infiniti fardelli dell'idiozia (appunto) «in marcia trionfante»: «in marcia verso l'idiozia generante e endemica». E qui il gioco dell'insulto si fa geniale, perché Busi è un vero trovatore di ingiurie e vituperi, un creatore di insolenze e offese, uno straordinario propalatore di schernevole oltraggi, una sorta di laicissimo Savonarola – verbigerante predicatore del rovescio e del contrario – che va imperterrito incontro al suo rogo di solitudini e di esclusione.





All'inizio il libro sembrerebbe presentarsi come un centone di reportages d'un viaggiare inquieto, irritabile e svogliato, un elogio del non-viaggio in cui spiccano pagine da antologia e fulminanti definizioni epigrafiche. Ma poi fa presto – dopo il *Prologo* e i sei capitoli iniziali – a diventare libro-tutto con il settimo e lungo capitolo eponimo: romanzo, *pamphlet*, autobiografia, ideario, inventario, diario, lunario, prontuario e, forse più di tutto, monologo o soliloquio, com'è nelle corde di una vocazione teatrale che diventa corpo, gesto, vigore di voce (del resto di tanti teatrini di piazza, di negozio, di strada, sono intessute le più che trecento pagine totali).

La gestualità e l'oralità dei testi di Busi stanno inscritte nella genesi, i suoi testi hanno sempre qualcosa della recita (e il narratore ha sempre a sua volta qualcosa del guitto, dell'istrione). Non c'è parola che non sia pronunciata davanti a qualcuno, non c'è silenzio che non sia rimuginio di voce embrionale, di scrittura radicalmente configurata come *dramatis personae*. Pagine – sempre tumultuanti e serrate – che nascono come gesto e come testo, rischiando a volte il prezzo del virtuosismo che le sostiene. Un gusto di tipo classico che si nota nella passione di stringere, ma nello stesso tempo di scandire, di lasciare i segni, di imprigionare, inarcandosi in ripetute discontinuità sintattiche, lessicali, voci, variazioni, registri. E la sintassi di Busi potrebbe appunto diventare uno speciale capitolo di meditazione, perché si dissemina non già in un flusso di coscienza intellettualistico e selvaggio ma in una strenua corrispondenza emotiva: scarti, *décalages*, accelerazioni, associazioni, inseguimenti, deviazioni, *détours*, tutto raccolto intorno ad una volontà di dire che non molla, feroceamente attaccata come Fedra alla sua preda. Capoversi che vanno da un rigo ad una pagina, periodi enormi e periodi secchi, le torsioni di una (*absit iniuria*) danza derviscia o, più mondanamente, le scosse di un can can con tanto di mossa.

Il gioco della menzogna e della verità ruota intorno ad un nucleo fortissimo di condensazione, perché Busi appartiene alla razza di chi tira il sasso e ne insegue la traiettoria. I sassi vanno e la mano resta là bene in vista a denunciare il lanciatore, sempre pronto a «scuotere il salvadanaio dei luoghi comuni». La storia della «stronza marocchina» è un esempio di come si possa cadere nello





sciocchezzaio universale, ma anche di come si possano salvare vere e proprie perle di «non ricordo» (il che significa di ricordo imprevedibile, dove si rinserra, come nella fanciulla che balla la danza del ventre, la stessa nostalgia d'assoluto che riguarda la perfezione di Louis Carnir e del libanese, «bronzeo titano gentile»): «Lei stessa era la musica che la faceva danzare come può essere un sogno a fare un uomo, lei è l'unico non ricordo che rimane impresso in una serie di ricordi che si cancellano via via che passano gli istanti». Con un finalino che riporta tutto all'impossibile agnizione di suggestione salgariana.

L'attacco di *Peperoncino per galli* è esilarante almeno quant'è grottesca tutta la storia di *La targa di Mosca*, che riesce tuttavia a virare anch'essa in un finale incantato e riflessivo: «Con quale precisione il Tempo sottrae ogni memoria certa mentre la memoria stessa aggiunge a sé un ricordo che non hai ancora, il riflesso di una luce già spenta o le barbe sfavillanti di una lampadina mai accesa!». Ma è storia addirittura eloquente quella del viaggio in Israele (*Della questione ebraica e anche palestinese: meglio con o senza filetto?*), che diventa una sorta di trattatello sul rapporto maschile-femminile con tanto di sintesi cruciale: «Fino a che la sessualità umana non sarà filtrata dalla ragione più laica e acconfessionale [...] che dovrebbe essere comune sia agli uomini che alle donne se aspirassero tutti e due a essere persone entro il diritto di esserlo come senso del dovere universale [...] ma è lasciata ai cosiddetti istinti, nessuno di noi saprà mai chi è». Mentre *Italia-Argentina non stop tango* già contiene la chiave decisiva delle «rose fiorite anche d'inverno»: «Ma infiniti sono i dettagli che si potrebbero scoprire nel non aver raggiunto, nel non avere visto, nel non avere incontrato, nell'aver fatto dietrofront, nel non aver vissuto». Una chiave confermata del tutto dal sogno estremo di *Maori serviti a letto*, vera e in verità più prevedibile requisitoria contro le ragioni della Storia, del Progresso, della Civiltà e della «Raison d'État» (maiuscole rigorosamente antifrastiche per marcare retorica e avidità letali): starsene a casa «a far compagnia alle conchiglie comprate dove non ricordo più».

Busi ha il gusto della provocazione, ma non si ferma lì. La provocazione per lui è il trampolino che gli serve per tuffarsi in acque mosse, menando bracciate da gigante, sempre in preda al *daimon*





che gli scatena la scrittura. Il suo è un libro straripante di idee, di emozioni, di cose. La memoria, l'amore, l'amicizia, la cattiveria, la bontà, la persona e la personalità, l'omologazione e la diversità, la solitudine, la «morale della mutanda», gli scempi ambientali, gli idioti, i viaggi, il viaggio, la casa, la parentela, il giardino, i merli, i topi, il cibo, le sedie, i divani, le «voci», la *societas* degli scarafaggi, gli oggetti, la morte, la laica e irriducibile consequenzialità di una posizione che rifiuta sia il superomismo sia il nichilismo («suo sosia»), mirando semplicemente alla vita e all'integrità della propria coscienza (vedi la diffidenza per «il fin troppo citato Thomas Bernhard»...).

Dentro tutto questo c'è il sentimento di una resistenza «fino all'ultimo respiro». Si dice – per sineddoche – della questione sessuale; ma la parte (che estrapolo da un più ampio contesto tematico) può essere estesa al tutto, e va letta ben oltre la forte apparenza della negatività: «Sono cazzi consapevolmente e quindi imperdonabilmente decerebrati, quarti di quella macelleria del senso e di ogni senso chiamata Uomo, vera negazione nei fatti della precedente affermazione a parole – sempre le stesse per tutti, parole fatte, frasi fatte, latitanza di ogni conio che sia anche lontanamente frutto di una propria zecca, volontà, determinazione, coscienza e disponibilità a rischiare qualcosa di Capitale per un centesimo di sentimento gratuito, *proprio* sulla propria pelle, il che la renderebbe anche più carezzevole, fremente, scambievole di emozioni, una epidermide profondamente interpretativa del tatto altrui».

Tant'è che queste pagine potrebbero essere facilmente accostate alle pagine dell'incontro con la Guidonia, splendida creatura di una grazia furbesca, di una forza pitocca e malandrina, uscita come per incanto (giusto per citare presenze figurativamente “locali”, passando magari attraverso l'illuminante lettura di Testori) da un affresco del Romanino piuttosto che del Savoldo o del Moretto: «Il vero vampiro di me sono io, e dal mio sangue traggo nutrimento, e ogni altro sangue umano è infinitamente povero, non vale la pena, non ne ha abbastanza nemmeno per sé, figurati per me».

L'unica possibile ingenuità di Busi è quella etimologica. L'ingenuità (la consapevole utopia) di cercare la moralità del vero “immoralista” nell'esibito capovolgimento dei capi d'imputazio-





ne: «Io, sempre io, l'antipatico, il mitomane, l'idiota, il narcisista, l'osceno Scribacchino». Se Baudelaire poté coltivare a lungo il progetto di ordinare «un libro di rancori» da rivolgere «contro la Francia» in una reale «vocazione d'insolenza», per un «bisogno di vendicarsi» che si dice simile a quello di un «uomo stanco che ha bisogno di fare un bagno», come ricorda Luciano Anceschi nell'introdurre le *Amoenitates Belgicae* tradotte da Giuseppe Guglielmi e pubblicate da Scheiwiller (1986), possiamo ben dire che Busi questo libro lo scriva rivolgendolo contro l'Italia o meglio ancora contro gli italiani e contro tutti i loro vizi. Tante osservazioni che Anceschi annota per le *Amoenitates* potrebbero essere assunte per il libro di Busi: un disprezzo che ingigantisce fino a diventare alterigia, armi puntate con rabbiosa e risoluta violenza, persino l'idea che se ne possa parlare come di una sorta di «poema caricaturale», a patto che il grottesco che vi si esprime sia inteso in tutta la sua stridente e perfino commovente serietà.

E io, che ho le rose fiorite anche d'inverno? sembra un libro spampanato e perfino facile perché costruito con i materiali di un continuo pensare e avvitarci e avvitare e associare e «nessuna struttura, nessuna trama, nessun personaggio, nessuna ricerca, nessuna intenzione, nessuna necessità di durata o di resistenza o di puntualità», ma la dichiarazione in nota è esplicita e credibile: «Balle!». Infatti c'è struttura, c'è trama, ci sono dei personaggi, e c'è soprattutto un personaggio-io abbastanza narcisista da riuscire generoso, abbastanza antimoralista da riuscire morale, abbastanza disarmato da riuscire invulnerabile. In lui c'è la cattività disarmante dei buoni. Busi è un maledetto che aspira all'armonia, è un trasgressore che ha sete di verità. Ancora e sempre a tener banco è il gioco dell'«intelligenza» nella più ampia curvatura di senso: un grande legare, in cui non mancano gobbe e ristagni, ma che nulla concede alle parentele religiose del nome, perché se c'è un'ossessione in Busi è quella di folgorare ogni Chiesa e ogni confessione (il bigottismo degli italiani con «tutti i loro rosari e padripiù nascosti nelle mutande»). Anticattolico, antipapista, anticlericale, antisentimentale, antirazzista, moralista in senso classico.

Perché è poi questo il cuore (e mi scuso per la larghezza della citazione): «Io capisco che il più grosso errore di chi vive di cultura e con la cultura è scambiare la sua cultura per il metro di





giudizio valido per tutta la vita e per tutti gli altri, colti o gretti. Io questo errore non l'ho mai fatto, come non ho mai fatto quello di scambiare per ignoranti quelli colti in modo diverso dal mio, anche se qui ce ne sarebbe da dire più a mio favore che a loro. Io, per esempio, non sono un vigliacco, non sono un ipocrita, non sono un opportunista, non sono un uomo servile. Non sono tante cose, e a forza di non essere tante cose che sono invece gli altri, si finisce per non essere più niente. Sei tu, e non sei più niente per nessuno. Gli altri non si possono identificare in te neppure lontanamente e fanno schieramento tra di loro, mica ti riconoscono il tuo coraggio, la tua franchezza, la tua integrità, l'ardore che metti nell'esercizio del tuo libero arbitrio, il punto d'onore che ti fai di promuovere la dignità e la libertà tua e di tutti. Ti isolano, e ovviamente mica per i motivi che ti riconosci tu, ma per quelli a te ignoti che si riconoscono fra di loro per farsi coraggio nella loro sopravvivenza di comodo». Una dura requisitoria che chiude epigrafica: «Gli altri sono sistematici al sistema, io non lo sono nemmeno a me stesso».

Se c'è un punto di debolezza nel modo d'essere di Busi e nella prodiga scrittura del suo io scenico, esso sta proprio nel rigorismo spietato, nel radicalismo del corpo e della mente (al diavolo l'anima) che punta l'individuo scavalcando l'inerzia della storia, lo spirito gregario e servile, l'attesa del «Pifferaio Magico», la constatazione che «il non cammino evolutivo dell'uomo è un non luogo a procedere della parola laica», e dunque la fatica prometeica della disubbidienza e del rifiuto che restano utopia o «bisogno d'illusione». La scena primaria è sempre in ogni caso a punto: magnificamente estrosa l'immagine di quell'io-Busi che salta – op-là – da una sedia all'altra, dall'uno all'altro divano di casa. Per dirci la vitalità della vita, raccontarcene l'imprescindibile ostinazione.





Appendice







Natale sotto la Mole

Magia e stridori: i due estremi di uno sguardo che la letteratura riserva al Natale, da Manzoni a noi. Già il Belli, nel *Commedione*, registra l'oscillazione dei contrari. *La Novena di Natale* è un elogio dei musicanti natalizi, in primo luogo dei «pifferari», che «co cquel'annata de cantasilena» fanno pregustare pigre vigilie di sonno. *La viggija de Natale* è invece un invito alla gastronomia festiva di monsignori e cardinali: caviale, porco, pollastri, capponi, vini, tacchini, abbacchi, tonni, anguille. La scorpacciata degli addetti a Gesù e la controdevozione del popolo romano.

Nel «sermone natalizio» pubblicato in *Pesci rossi*, Cecchi sostiene che la difficoltà del tema natalizio dipende dalla sua fertilità. La faccia del Natale non risponde a connotati univoci: l'enigma religioso slitta nell'orgia profana. Che cos'ha da spartire il mistero del presepe manzoniano – la «mira Madre», i «poveri panni» del Figlio, il privilegio degli umili, il volo fiammeggiante degli angeli – con la tradizione convenzionale delle statuette di maiolica o di gesso? Qual è la distanza, che separa un tema tra gli altri, dall'appuntamento cruciale della fede? Nel *Natale del 1833* Mario Pomilio ha tentato di entrare nel segreto, componendo una trama sottile di «parole non dette» e ricostruendo i fragili indizi del dramma. La fede di Manzoni vibra come le corde di un violino nel cammino quotidiano della storia e del rapporto con Dio, nell'ansia di uno scacco sacrilego: «È Dio a volere il dolore dell'uomo, o il dolore dell'uomo è lo scacco di Dio?».

Negli scrittori cattolici la contemplazione del Natale rinnova il significato dell'attimo in cui l'esistenza del credente si rivela a se stessa: coscienza che sempre interroga. Così, in *Piccolo mondo antico*, un Fogazzaro un poco oleografico; così Rebora, Betocchi, Luzi, Turolfo... Rebora «dal letto della sua infermità», poco tempo prima di morire, nel Natale del '56 scrive la sua lauda «A Gesù il Fedele». Betocchi parla di sé come di una creatura nata a soffrire, «ma per Lui nata». Luzi scruta la trasparenza dell'«avvento notturno» come un Natale sottaciuto.





E gli altri? Si direbbe che ciascuno abbia il suo Natale. Molti si attardano a pagare il loro tributo alla nostalgia e alle memorie d'infanzia, incantandosi davanti alle vetrine della confetteria natalizia come davanti a un prodigio. Altri preferiscono piogge di luci corrosive e calano sulle pecorine infiocchettate la mannaia che decapita. Molto più spesso il confine è ambiguo. La contemplazione del presepe viene avvolta nella carta stagnola di una parodia simulata. Un inventario di Marino Moretti pare fatto apposta: le campane «querule e sonore», il «desiderio di cose lontane», il presepe di cera o di cartapesta, Terresante e viaggi di comete, sogni e soffi di zampogne. Ma la rassegna è così gremita che quasi quasi trabocca e il poeta sta sull'orlo come un funambolo sornione.

Il crinale a volte è ancora più insidioso. C'è chi, come Gozzano, finge un altrove mai vissuto. In *Un Natale a Ceylon* lo scrittore si sente solo e lontano, fa confronti di suoni e d'ore, sospira rami di vischio e di agrifoglio. Ma non è vero niente. Il suo viaggio in Oriente va da un febbraio a un aprile e lui scrive, a tavolino, di una cosa che non è accaduta. Tesse il filo della menzogna spudorata, entrando nel vivo del postmoderno inganno letterario. La corda oscilla inquieta: dalle vicende consolanti della Deledda, di Ada Negri, di Vittoria Aganoor, della Marchesa Colombi, dei libri di letteratura per l'infanzia, al più o meno onesto novellare lombardo di un Salvatore Farina (meno) o di un Emilio De Marchi (più): è soltanto un piccolo campione.

Il caposaldo è Pascoli, ma si tratta di una fama un po' usurpata. Pascoli feconda i cieli di squille e di ciaramelle, li spruzza di lacrime e di neve, ma una delle poche volte che scrive un racconto, ambienta nella notte santa la storia di un infanticidio per disperazione. Il racconto si intitola *Il ceppo* e riprende un'idea già adombrata in *Myricae*. Nella notte della nascita solenne, il ceppo tradizionale brucia dentro il decoro di una casa borghese. Mentre il bimbo dei padroni prende forma nel grembo di una madre amorosa, la serva Marietta uccide suo figlio appena partorito di nascosto. Non è poco.

De Marchi è tuttavia più sodo. Le sue *Novelle di Natale* sono storie urbane e di contado, di anime e di uomini, un po' edificanti e un po' no, e qualche volta sono argute: un paio di scarpe





rotte che lasciano una scia di cattiva coscienza, l'ululato di un cane che come un'anima persa lamenta nella notte la morte del padrone, una gallina allevata da due vecchi che non trovano il coraggio di sacrificarla. Sta all'altro polo la perfidia di un racconto di Camillo Boito, *Notte di Natale*, che tra fanali cupi e interni d'alcova, narra una storia sadica.

A volte la distanza dai conformismi natalizi prende suoni striduli. Nella novella di Verga, lungamente intitolata *Il Carnevale fallo con chi vuoi; Pasqua e Natale falli con i tuoi*, compar Menico torna per il Natale da lontani lavori e scopre che la moglie è fuggita con l'amante. Nel racconto *Un goj*, Pirandello fa scattare la sua trappola. Un ebreo convertito riscatta le umiliazioni subite con un gesto estremo. Il suocero codino ha voluto in casa un presepe grandioso e lui, mentre tutti sono usciti per la Messa di mezzanotte, alle statuette sostituisce soldatini di piombo e cannoni che sparano sul Cristo.

Gli esempi non mancano nemmeno nel teatro. Govoni scrive una *pièce* lunare, *Vernice del presepe di Natale*, dando vita a una sacra rappresentazione dal volto straniato. Eduardo riunisce intorno al presepe uno slabbrato interno di famiglia. *Natale in casa Cupiello* è un dramma dai risvolti grotteschi e Luca, il grande bambino che «considera il mondo un enorme giocattolo», diventa la voce di un'innocenza fuori gioco. Un poco eduardiano è anche il racconto di Anna Maria Ortese, *Interno familiare*. Il giorno di Natale, Anastasia, la protagonista, piange non perché la morte ha fatto irruzione nel momento più festoso, ma perché in questa vita ci sono tante cose: «La vita e la morte, i sospiri della carne e le disperazioni, le tavole imbandite e l'oscuro lavoro, le campane di Natale e le colline tranquille di Poggioreale».

Che ne è del Natale oggi? Ha perso davvero ogni magia? Se lo domanda Natalia Ginzburg in *Vita immaginaria*. La marea dei consumi e i sensi di colpa affliggono la nostra letteratura non meno che i nostri giorni. I presepi sono finiti in frantumi, le ore sante non scoccano più né fuori né dentro di noi, c'è un vuoto. Natale, Capodanno, la Befana: feste tutte uguali, una piccola colata di noia e di indifferenza. Resta ben poco. Un buon mazzo di racconti (non





tutti «satanici») di Soldati, che Giuseppe Viola e Roberto Cicala hanno scelto per una raccolta intitolata appunto *Natale e Satana*. Una cruda parabola di Arpino nel breve racconto animale *Natale e macaco*; una classica favola di Buzzati, *Racconto di Natale*; un Calvino di tempi ormai lontani, che tra flusso di beni materiali e regali senza fantasia fa di Marcovaldo il Babbo Natale più disorientato. Mentre Gianni Rodari inventa per i bambini un pianeta di vetrine senza vetro, dove ognuno prende ciò che più gli piace, ma sembra stranamente a corto di argomenti. La traccia natalizia è sempre più labile e si perde nel vuoto.

Chi farà la storia futura raccoglierà piccole tessere di un mosaico sfocato in qualche pagina di guerra e di prigionia, da Jahier a Rigoni Stern, da Augusto Monti a Mario Tobino, magari insieme al ricordo di qualche bestemmia di Gadda. Conterà fantasmi di zampogne in remoti continenti di carta: un belato di cornamuse in *Conversazione in Sicilia* di Vittorini, la raucedine di uno strumento primitivo, il cupo-cupo, nel *Cristo si è fermato a Eboli*. Forse s'imbatterà in un racconto di Silvio D'Arzo, *Casa d'altri*, e vi troverà un prete, che dice dei suoi anni di montagna: «Più di trenta Natali». È la testimonianza più preziosa di un tempo, che va riducendosi a pura cronologia.

Un Natale un anno? La stessa cosa? Difficile dirlo. Nemmeno negli scrittori che compongono il piccolo florilegio che abbiamo messo insieme in *Natale sotto la Mole* (Interlinea, Novara 2008), attingendo al bacino non proprio infinito, ma certo cospicuo, della letteratura torinese: quella che pulsa oggi, e dunque non un'antologia di testi storici. Dieci scrittori di età e generazioni diverse, di gusti e tagli diversi, di diverse predilezioni narrative, uniti in una prova (un po' provocata, un po' provocatoria) sul tema del Natale. Sia per onorare una collana, *Nativitas*, che per Interlinea costituisce un'occasione non marginale, sia per verificare – senza cadere nella pedanteria – la tenuta di una ricorrenza che non è ancora possibile, nonostante tutto, considerare qualunque.

Difficile dirlo perché la scadenza natalizia sembrerebbe prestarsi alle interpretazioni più crudeli, ma sempre facendo leva sull'eccezionalità del momento, sulla natura complice di una data che rimane paradossalmente cruciale.





Andrea Bajani rinnova il genere della lettera di Natale con una storia che sta tra l'ingenuità di un bambino che rimane bambino e l'ironia della vita che si converte in malizia. Alessandro Defilippi muove su uno scenario di neve la crudeltà di una storia così sottilmente legata alla presenza impalpabile di un annuncio spietato. Gian Luca Favetto trasforma una «faccia Natale» in un equivoco senza scampo. Bruno Gambarotta inventa un amico dei suoi sogni che si trasforma nel protagonista di un esilarante e amarognolo interno familiare. Osvaldo Guerrieri estrapola da un suo romanzo in corso un episodio di singolare pirandellismo narrativo. Laura Mancinelli racconta la storia di Natale Achmet, della sua generosità e della sua lungimiranza ripagata al contrario. Margherita Oggero riporta dentro un'atmosfera d'antan il guizzo di un'espressione piemontese («vardé j'arsivòli») in cui vibra e formicola una vocazione degna d'essere esaudita. Sergio Pent consolida il principio che riconoscere gli angeli di questi tempi non è cosa. Alessandro Perissinotto – giallista in breve – inscena l'episodio di un presepio sospetto e di un irredento Lutring del Nord-Est. Guido Quarzo rimescola una mai espressamente nominata Fenestrelle nostrana nel luogo di uno strano incontro tra un bambino intraprendente e un ferreo Governatore.

Tutti rovesciano un cliché, tutti frugano dietro il prevedibile, tutti – tranne forse l'eccezione sorridente della Oggero e quella già più stridula, ancorché divertente, di Gambarotta – cercano di spremere un senso che viene dalla constatazione di un tempo alieno, estraneo, a volte amaro, crudo, nudo, drammatico e persino tragico, ammesso e non concesso che il tragico ancora ci possa appartenere. Nessuno che più recuperi – non è che un esempio tra i possibili – la traccia di un Gelindo pastore candido di greppia e devozione. Perché è poi questo il punto: se un po' di nostalgia resta, non sembrano più tempi (e patrie lettere) che la vogliamo (o possano) assecondare.

Natale, come Testori opinava (per contrastare), «l'evento più lontano»? Oppure – come opponeva – il Cristo che non si stanca mai di rinascere? Non giorno, non ora, non minuto, non attimo in cui «Betlemme non sia, di nuovo e per sempre [...] Betlemme»? Gelindo che torna a rassicurarci che tutto è ancora lì, purché ognuno sappia trovare dentro di sé la sua fiamma; perché ognuno impari a riconoscere (e dunque a incontrare) l'angelo che gli appare.







Scrittori torinesi per il lago d'Orta

Prima viene il fascino di una terra a riflesso, poi viene il riflesso della letteratura. Prima viene il fascino di Orta: il borgo, le lose, le scese, la scesa-salita della Motta, piazza Motta, l'imbarcadero, gli alberghi dai nomi evocativi, i simboli arcaici delle sue pietre incise, i misteri delle figure, gli enigmi scolpiti, le simbologie rivelate, gli spazi comunitari, gli angusti passaggi (le strette), i portali, gli architravi, gli affilatoi, le incisioni cruciformi e alberiformi, piedi, pesci, famiglie, giochi.

E poi l'isola di San Giulio: i palazzi che ne definiscono i bordi, gli imbarcaderi che ne addolciscono i lembi, le nere tane dei natanti. La mole del seminario che è diventato monastero di clausura, il campanile romanico, il trascolorare delle tinte, il mutare della luce, l'ombra che scurisce l'onda. E il richiamo dei monti tutt'intorno: la Madonna del Sasso che incombe con le contorsioni della sua roccia bigia, drammatica e primitiva, con il suo biancore di neve; il Santuario di Nostra Signora della Bocciola («Gloriosa dicta sunt de te») con il belvedere che affaccia sul Sacro Monte, sui pinnacoli di Villa Crespi, sull'insenatura della Bagnera, sui più lontani rimandi, che evocano mondi rintanati, piccole ferite di valli segrete, la sparsa teoria dei villaggetti e paesi piccini: Brolo, Nonio, Césara, Centonara, Artò, Boletto. E così via. E così via.

Mentre la torre del Buccione sta lì a documentare i resti di un Medio Evo di ferro e di fuoco; qua la riviera di Gozzano, là l'imbarcadero di Pella, sopra e sotto il bigio che affiora, il verde che trascolora, il cielo che sposta luce, addensa e scioglie nuvole, trionfa di chiaro e di scuro. In fondo Omegna, che è già Verbanò, e ancora più in là il cenno sfumato, la Valle Strona, le montagne di Quarna e in fondo in fondo l'Ossolano. Un lago a due piste: da un lato il paesaggio più umano (i geografi dicono con brutta parola «antropizzato»), dall'altra la più selvaggia (o me-





glio sarebbe dire selvatica) corona dei boschi, la fitta trama del verde che ancora fa pensare al segreto delle cacce, al regno delle serpi e dei cinghiali.

Procede da questo contrasto la gioia vorace di certe chiarezze d'azzurro o la malinconia mite che è dettata dai più plumbei riverberi del lago, di stagno e di catrame: spesso i brividi di quelle acque che è il vento a suggerire, la scia di un battello a smuovere e propagare, geometrie vivide, triangoli e rombi che si rincorrono, si scompongono, si perdono. Tutto è lì, nel controllo di uno sguardo che diventa un dominio, un piccolo dominio d'occhi che attendono alla lista: le ville, gli ippocastani, le magnolie, i bussei, gli oleandri, le palme, le acacie, i parchi, le spiaggette, i pontili, gli approdi, i canneti, i camping, i muretti, i divieti di sostare, di entrare, di turbare la divina Proprietà. Tanto che viene spontanea la domanda: chissà poi perché il mistero che sta rintanato dietro i muretti e i portoni è più chiuso che altrove, più inespugnabile, più consistente, più grave?

Ovviamente la letteratura ci ha aggiunto il suo *quid*: quel valore in più che diventa parte integrante, e che anima la scena come un suggeritore nascosto ma ben presente alla rappresentazione. Le genealogie registrano in Enea Silvio Piccolomini uno dei più remoti attestati. Ma il panorama si addensa negli anni che vanno dalle aristocrazie del Grand Tour ai più demotici turismi d'oggi. Dalla piccola promenade al Monte di Nietzsche e di Lou Salomé, Laura Pariani ha tratto un romanzo, *La foto di Orta*: un affondo nel mistero del poeta.

E con questo il ponte tra Otto e Novecento è gettato. Perché a setacciare il Novecento, è davvero un bel concerto di fiati. Prima di tutti Ragazzoni, l'impertinente, il ludico, il dissidente: le sue contro-apoteosi locali (cui fanno *pendant* le più deliziose giocolerie di Rodari, *Il ragioniere-pesce del Cusio*, illustrato da Mauro Maulini, il romito di Crabbia; e che dire della bara del barone Lamberto, che «c'era due volte»?).

Ma poi tutta una sequela di narratori, di poeti, di viaggiatori, di memorianti, di cultori: il lago, la sua storia, la suggestione paesistica, l'isola, gli imbarchi, i colli, i bollori d'acque, i fumi





d'inverno, i nitori settembrini, il Sacro Monte (i percorsi francescani, la meta ciabattona dei coniugi Gibella del vercellese Cagna, rivisitata con tutt'altra *allure* ancora da Laura Pariani, nume tutelare, in un racconto di intarsi a loro volta rustici, di parole a loro volta o grosse o goffe).

Per non citare il citatissimo e straniante Montale. Per non ricordare l'inevitabile Soldati: il sodalizio con Mario Bonfantini, Corconio (l'«esemplare» Corconio, secondo la definizione proprio di Bonfantini nella sua bellissima guida De Agostini (che oggi è *trouvaille* per *bouquinistes*) *Orta mia*, il parto del *retour d'Amérique*, le bicicletate tra Cusio e Vergante, gli estri e i sentimenti, gli sconfinamenti e gli spaesamenti di un narratore di sprofondi (cui si può ben associare l'altro amico, Tino Richelmy, e la limpida sezione ortese del più maturo dei libri poetici, *La lettrice di Isasca*). O il laghismo di Chiara («Orta, acquerello di Dio»). O la malizia di Vassalli che rivisita leggende (San Giulio, il mantello-battello, la vittoria sui draghi). O il bisbetico Mazzetti, «ispido di pelo fulvo e ingrigo», come lo ricorda Egi Volterrani.

E ancora: il pontile “giallo” di Polillo, i misteri della Mancinelli, un Natale di Defilippi, la poesia di Bruna Dell'Agnese (*Tempesta su un Monte sacro*), che ci parla di una notte orgiastica e di venti impazziti; i «cantos» di Tiziano Fratus, che cataloga respiri di bellezza: «la pneumatica foresta vivente», i boschi di «castagni e betulle», «il lago che si perde in tinte notturne», l'«isola che sboccia», le «alte mura del seminario». Per finire – ma non si finirebbe mai – con il trittico gentile che Eleonora Bellini ha dedicato a Maulini: l'«affannarsi delle ondette sotto il vento», in una lista di approssimazioni, che fanno di Orta – sito di privilegio – un luogo ideale di invenzioni (e di fasciose distorsioni).

E veniamo ai nostri autori, alla nostra idea, che prende il suo titolo, *Di Orta un Po*, da una suggestione di lettura: il postumo *Torino un po'* di Valdo Fusi, già allievo di Augusto Monti al liceo «D'Azeglio» e personaggio di spicco nella Torino della Resistenza e del dopoguerra democristiano. Uno spirito libero e onesto, che è andato *en flânant* per la città amata traendone personissime consonanze.





Su quel titolo abbiamo modellato – con meno immaginazione – il nostro libretto (Interlinea, Novara 2010), volendo raccogliere in una piccola antologia di voci, le suggestioni che alcuni scrittori torinesi hanno tratto dalla consuetudine o dall'occasione di Orta. Unica eccezione ammessa, la voce di Laura Pariani, sia perché un poco di Torino c'è anche in lei, non foss'altro che per via del suo editore più recente, sia – soprattutto – perché è ormai diventata, grazie alla residenza ortese, una sorta di nume tutelare, di «Custode» del luogo.

Racconti legati a un filo connettivo? In prima battuta si direbbe proprio di no, perché ognuno ha impresso nel suo – di racconto – la più personale impronta narrativa: l'evidenza di un'immagine che si salda al principio di un lascito in Gian Luca Favetto; l'estro un po' *lunaire* di un funambolo che corre sul filo sottile della vita e della morte in Fabio Geda; l'atmosfera iniziatica che filtra tra i domestici passi di una preadolescente in Alessandro Defilippi; l'aria di favola sentimentale che spira dall'arguto fraseggio di un trio di «cattive ragazze» in Alessandra Montrucchio; un *impromptu* che si rispecchia in un brivido di gioia in Davide Longo; lo scintillio di una lama giustiziera nel finale a sorpresa di Margherita Oggero; lo sfondo protostorico dell'Isola in Laura Pariani; il “perfetto” scioglimento di una storia difficile in Giancarlo Pastore; un'epifania di neve nel «piccolo *feuilleton* lacustre» di Sergio Pent; l'ironia di un giallo risolto nell'immersione tragica di Alessandro Perissinotto; una piccola e delicata agnizione in Remmert.

Nessun filo connettivo, dunque? No, a vedere meglio un legame, tra racconti di personalità disparate, possiamo pur dire che esista. E che esista non solo nell'ambientazione lacustre (anch'essa del resto declinata secondo diverse sensibilità), ma proprio nel *genius loci* che sembrerebbe caratterizzarne la specificità. Voglio intendere di un'atmosfera vocata alla contemplazione, persino nei racconti più crudi, come quello di Alessandro Perissinotto, che ci attrae nel suo giallo subacqueo e claustrofobico (un po' di Poe?), o quello di Margherita Oggero, che maliziosamente ci convita all'esito soddisfatto di un giallo coniugale: «Delfina, appoggiata al davanzale della finestra, guardava il panorama incantevole del lago e si sentiva invadere da una tranquillità appagata, da un senso





di benessere che poteva quasi essere scambiato per felicità».

Al di là delle libere variazioni, Orta è di certo un luogo adatto a processi d'interiorizzazione e d'interiorità (dietro la suggestione dell'isola di San Giulio con il suo monastero, i due racconti di Pent e di Remmert alludono esplicitamente a due diverse vocazioni claustrali, e il racconto della Pariani è tutto un invito al senso profondo e misterioso dell'essere avvinti a «Disciplina», ben compendiabile nel più scabro dei registri: «Il dolore si fa misura»).

In tutti i racconti, sui colori a prevalere sono i pastelli, sugli sguardi da cartolina gli incanti laterali, sulle voci le musiche distanti: una limpida vaghezza di tratti, di enigmi, di rifugi, di ritorni. In generale un lago visto per scorci brevi, piccole sineddochi. Spesso in luci d'inverno, fuori dalle stagioni più fulgide ma anche più prevedibili: calibrati controcanti, precauzioni contro i rischi del tipico, contro le cadute di un gusto superficiale.

Diffusa, se mai, la dimensione melanconica che traspira da quei placidi riverberi d'acque, il «silenzio» che ne scaturisce e che diventa – a ben vedere – una parola-chiave, una vera e propria cifra interpretativa, forse più che ad altri presente nella piccola fuga della bambina Martina (vedi il racconto di Giancarlo Pastore) e capace addirittura di chiudere (vedi il racconto di Fabio Geda) la sua ben singolare vicenda: «Di tanto in tanto, dopo essere andato a correre e aver fatto colazione, esco in cortile, salgo sullo schienale della panchina, chiudo gli occhi timidamente, e resto alcuni secondi così, in equilibrio, e in silenzio, e nulla più».

Il registro può assumere un'apparenza – non più che parvenza – sentimentale, ma non è mai scontato; può prendere sembianze effimere, ma non cede a fatuità; e non è mai banalmente strumentale. Nessuno – nemmeno Favetto, che, in questo senso, è semplicemente ma anche emotivamente il più toponomastico, il più esposto a *flânerie* ambientali e mentali – si serve dello scenario di Orta come di un *décor* per promozioni turistiche. E lo stesso accade in Alessandro Defilippi che disegna i passi consueti di un ben individuabile (ancorché inquietante) percorso di «formazione».

Pur senza smentire i brani di una serenità solitaria o di una fuggitiva felicità, Orta pare ispirare piuttosto allusioni e ritorni, evocare memorie, nascondere segreti, dolori, ferite, e persino





alimentare strani «fioretti» amorosi, come nel caso di Alessandra Montrucchio, che è anche l'unica (con una lieve citazione che Remmert fa di Piero Chiara) a evocare la traccia di una presenza letteraria, in questo caso del barone Lamberto messo a battibacco con la più corriva attualità di Harry Potter.

Più che alle vite manifeste, Orta parrebbe prestarsi piuttosto alle vite parentetiche e riflesse, alle coincidenze interiori, ai segni e alle transizioni del tempo: dietro la suggestione del luogo, l'affiorare dei doppi fondi, delle ombre che accompagnano i passi, delle parole che ne tracciano la direzione. E che ne indicano il destino.





Nota ai testi

Salvo gli inediti, esplicitamente indicati, i testi qui raccolti sono stati pubblicati in varie occasioni e circostanze, come qui di seguito annotato. Sono stati tuttavia rivisti e vengono presentati in una forma in parte rinnovata; soprattutto sono stati unificati in un editing uniforme in modo che la pubblicazione in un unico volume risulti editorialmente coerente. A questo lavoro hanno collaborato Antonio Ria, che ringrazio per la sua cura attenta e scrupolosa, e Attilio Dughera – l'amico di sempre – che si è accollato l'indice dei nomi.

I. Saggi

- *Lalla Romano e il cuore («imperdonabile»)* di «*Un sogno del Nord*»: inedito;
- *Lucio Mastronardi: invito alla trilogia*: pubblicato come *Introduzione* a L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano, Il calzolaio di Vigevano, Il meridionale di Vigevano*, Einaudi Tascabili, Torino 1994, pp. V-XV;
- *L'ultimo Mastronardi*: con il titolo *L'ultimo Mastronardi: la sfida di un moralista insocievole tra demoni e clown* è stato pubblicato come *Introduzione* a L. Mastronardi, *A casa tua ridono e altri racconti*, Einaudi Tascabili, Torino 2002, pp. V-XXI;
- *Sebastiano Vassalli, un «nulla pieno di storie»*: edito come saggio finale nel volume-intervista con Sebastiano Vassalli *Un nulla pieno di storie. Ricordi e considerazioni di un viaggiatore nel tempo*, Interlinea, Novara 2010, pp. 121-40;
- «*Cuore di pietra*» di *Sebastiano Vassalli: tra gli uomini e gli dei*: con il titolo *Sebastiano Vassalli tra gli uomini e gli dei* è stato pubblicato nel volume di AA. VV., *Letteratura di frontiera: il Piemonte Orientale*, a cura di R. Carnero, Edizioni Mercurio, Vercelli 2003, pp. 285-301.



II. Contributi

- *Antonio Bobbio: il percorso di un memorialista alessandrino del secondo Ottocento*: edito come saggio finale del volume A. Bobbio, *Memorie (1847-1915)*, a cura di C. Manganelli (prefazione di N. Bobbio), Interlinea, Novara 2009, pp. 287-96;
- *Dal «Fu Mattia Pascal» a «I vecchi e i giovani»: piccole chiose per una transizione*: con il titolo *Dal «Fu Mattia Pascal» a «I vecchi e i giovani»: piccole chiose per alcune transizioni* è stato pubblicato nel volume di AA. VV., *Magia di un romanzo. «Il Fu Mattia Pascal» prima e dopo*, Atti del convegno internazionale [Princeton 5-6 novembre 2004], a cura di P. Frassica, Interlinea, Novara 2005, pp. 125-32;
- *Augusto Monti e Cesare Pavese: un'affinità «dissimilare»*: edito nel volume di AA. VV., *Incontro con Cesare Pavese*, Atti del convegno di studi [Torino 23-24 ottobre 2008], a cura di G. Brandone e T. Cerrato, Liceo Classico Statale Massimo d'Azeglio, Torino 2010, pp. 185-96;
- *I «piemontesi» di Carlo Dionisotti*: edito nel volume di AA. VV., *Carlo Dionisotti. La vita, gli studi, il pensiero di un letterato del Novecento*, Atti del convegno [Romagnano Sesia 20 settembre 2008], a cura di C. Carena e R. Cicala, Interlinea, Novara 2010, pp. 61-75;
- *Il «frammentario ricordare» di Virginia Galante Garrone in «Dopo il fiore»*: con il titolo *Il «frammentario ricordare» di Virginia Galante Garrone* è stato pubblicato nel volume V. Galante Garrone, *Dopo il fiore*, a cura di G. Tesio, Interlinea, Novara 2007, pp. 5-16;
- *«I Promessi Sposi» tra parodia e rimaneggiamento: i casi di Guido Da Verona e Piero Chiara*: edito nel volume di AA. VV., *L'Antimanzonismo*, a cura di G. Oliva, Bruno Mondadori, Milano 2009, pp. 349-57;
- *«Il piatto piange»: le donne, i cavalieri, il gioco e gli amori nel «secondo esordio» di Piero Chiara*: pubblicato in AA. VV., *Piero Chiara tra esperienza e memoria*, Atti dell'omonima giornata di studi [Varese 2 dicembre 2006], a cura di F. Roncoroni e S. Contini: in «Confini», n. 8, settembre 2008, pp. 77-91;



- *La prosa incisa di Cristina Campo*: con il titolo *La prosa di Cristina Campo*, edito in «Humanitas», 2001, n. 3, pp. 341-48 (numero monografico dedicato a Cristina Campo, a cura di E. Bianchi e P. Gibellini);
- «*Excursus*» *breve su Giuseppe Tonna scrittore*: inedito, frutto di una lettura presentata al convegno «Giuseppe Tonna scrittore e maestro a trent'anni dalla Massera» [Brescia e Collebeato 23 e 24 maggio 2008] (di cui non sono stati pubblicati gli Atti);
- *Alessandro Spina: appunti di lettura sul romanzo breve «La vedova»*: con il titolo *Sul romanzo breve «La vedova». Appunti per una lettura* è pubblicato in «Humanitas», 2010, n. 3, pp. 403-409, nella sezione dedicata ad *Alessandro Spina*, a cura di E. Bianchi;
- *Le dogane di Nico Orengo tra Mortola e Torino*: edito nel volume di AA. VV., *Gli sguardi incrociati*, Atti dell'omonimo convegno [Monforte d'Alba 11 settembre 2010], a cura di G. Balbis e V. Boggione, Fondazione Bottari Lattes, Monforte d'Alba 2011, pp. 181-91.

III. Occasioni

- *Sul «Diavolo al Pontelungo» di Riccardo Bacchelli*: pubblicato come *Introduzione* a R. Bacchelli, *Il diavolo al Pontelungo*, a cura di G. Tesio, Oscar Mondadori, Milano 1989, pp. XI-XX;
- *Su «Anima e volti del Piemonte» di Filippo Burzio*: edito come *Prefazione* a F. Burzio, *Anima e volti del Piemonte*, in Id., *Opere di Filippo Burzio*, promosse dalla Fondazione Filippo Burzio, Utet Libreria, Torino 1993, pp. XI-XIV;
- *Mario Soldati: «L'architetto» e il (povero) diavolo*: pubblicato come *Introduzione* a M. Soldati, *L'architetto*, Oscar Mondadori, Nota al testo di S. Ghidinelli, Milano 2010, pp. VII-XVII;
- *Gli scritti per «Il Mondo» di Giovanni Arpino*: edito come *Introduzione* a G. Arpino, *Storie dell'Italia minore*, Oscar Originals Mondadori, Milano 1990, pp. 5-12;





- *Aldo Busi, un Prometeo che ha le rose fiorite anche d'inverno*: pubblicato come *Postfazione* a A. Busi, *E io, che ho le rose fiorite anche d'inverno? Scrittura in viaggio*, Oscar Mondadori, Milano 2006, pp. 269-75.

IV. Appendice

- *Natale sotto la Mole*: edito come *Presentazione* al volume omonimo di autori vari, a cura di G. Tesio, Interlinea, Novara 2008, pp. 7-13;
- *Scrittori torinesi per il lago d'Orta*: edito con il titolo *Un'atmosfera vocata alla contemplazione* in AA.VV, *Di Orta un Po. Scrittori torinesi in riva al lago*, a cura di G. Tesio, Interlinea, Novara 2010, pp. 7-12.





Indice dei nomi

Abba, Giuseppe Cesare 267
Agamben, Giorgio 257, 258n
Aganoor, Vittoria 328
Al Bano (Carrisi, Albano) 196
Alfieri, Vittorio 20, 25, 37, 150, 172, 180n, 292, 312, 317
Alighieri, Dante 38, 124, 166, 184, 228, 231n
Allievo, Giuseppe 124
Ambroise, Claude 139n
Anceschi, Giuseppe 167n, 172
Anceschi, Luciano 323
Anderson, Sherwood 155, 155n
Angelo (d'), P. Benedetto (vedi Campo, Cristina) 223
Angioletti, Giovanni Battista 205
Annibale 172
Anselmo d' Aosta 181n
Antonicelli, Franco 59, 176, 177n, 191
Archibugi, Francesca 197
Aretino, Pietro 124
Ariosto, Ludovico 74
Arpino, Giovanni 11, 267, 291, 309-315, 330, 341
Arrighi, Cletto (Righetti Carlo) 196, 197n
Asor Rosa, Alberto 60
Azeglio (d'), Massimo 29, 180n
Bacchelli, Ada 279
Bacchelli, Riccardo 12, 82, 82n, 202, 279-289, 341
Bachelard, Gaston 97, 97n
Bajani, Andrea 331
Bakunin, Antonia 279, 280, 285, 287, 288, 289
Bakunin, Michele 82, 279, 280, 282, 285, 286, 288, 289
Balbis, Giannino 341
Balbo, Cesare 124, 180n
Balbo, Prospero 295
Baldacci, Luigi 219
Baldi, Guido 195n
Baldini, Antonio 280, 281, 282, 289
Baldini, Enzo 181n
Baldissone, Giusi 184n, 186





Balzac, Honoré 124, 131
Banfi, Antonio 31, 31n, 34
Banti, Anna 60, 251n
Barbassou, Gaston 286
Barbey d'Aureville, Jules-Amédée 299
Barbiera, Raffaello 202
Baretti, Giuseppe 163, 181
Bartoli, Daniello 228
Bassani, Giorgio 196
Battaglia, Roberto 170, 176
Baudelaire, Charles 74, 323
Beccaria, Cesare 202, 295
Beckett, Samuel 63
Beduschi, Lidia 243
Bellezza, Paolo 129
Belli, Giuseppe Gioacchino 327
Bellini, Eleonora 335
Bellonci, Maria 157
Bembo, Pietro 195
Bergamaschi, Camilla 184n
Bergamaschi, Camilla 190
Bergson, Henri 292
Bernardo, Cetta 311
Bernart de Ventadorn 75
Bernhard, Thomas 322
Berni, Francesco 124, 195
Berti, Enrico 252
Bertolucci, Attilio 239
Betocchi, Carlo 242n, 327
Biamonti, Francesco 305
Bianchi, Enzo 252n, 341
Bianciardi, Luciano 45
Bianco, Carlo Angelo 177
Bianco, Dante Livio 176, 176n, 177
Bidussa, David 74n
Binni, Walter 165n
Bloom, Claire 50
Bo, Carlo 219
Bobbio, Antonio 12, 340
Bobbio, Antonio (Junior) 121, 121n
Bobbio, Giovanni 122
Bobbio, Norberto 121, 148, 178n, 340
Bocca, Giorgio 48, 48n
Bodei, Remo 252, 252n, 260, 260n, 261





Boggione, Valter 341
Boglione, Marcello 291
Boine, Giovanni 38
Boito, Camillo 329
Bojardo, Matteo Maria 124
Bolchi, Sandro 82, 196
Bollati, Giulio 88, 88n, 89, 109
Bompiani, Valentino 204
Bonetti, Paolo 312
Bonfantini, Mario 335
Bongiovanni Bertini, Mariolina 80, 80n
Boni, Massimiliano 291
Bonney, Yves 35
Borges, Jorge Luis 12, 35, 139n
Borgese, Giuseppe Antonio 280, 281
Borromeo, Federigo 203
Borsellino, Nino 137, 137n
Bosco, Giovanni 165n
Botero, Giovanni 179, 181n
Botta, Carlo 124, 180n
Brandone, Giorgio 147, 147n, 340
Brofferio, Angelo 164
Brown, Dan 196
Buffon, Jorge Luis conte di 25
Buggini, Teobaldo 289
Bulgheroni, Marisa 230n
Burzio, Filippo 12, 291-296, 341
Busi, Aldo 12, 317-324, 342
Buzzati, Dino 330
Cabanca, Giusto (vedi Campo, Cristina) 223
Cafiero, Carlo 285, 286
Cafiero, Olimpia 287
Cagna, Achille Giovanni 314, 335
Cajumi, Arrigo 293
Calamandrei, Piero 150, 154, 154n
Calandra, Edoardo 155, 299
Calasso, Roberto 251
Calcagno, Giorgio 12
Calcaterra, Carlo 179, 180n, 294
Calvino, Italo 11, 26n, 43, 44, 45, 45n, 46, 46n, 47, 47n, 48, 49, 50, 50n, 51, 51n, 52, 52n, 53n, 55, 55n, 56, 57, 58, 59, 61, 62n, 63, 64, 65n, 68, 68n, 69, 69n, 159n, 173n, 226, 226n, 227n, 241, 241n, 305, 330
Calvo, Edoardo Ignazio 164
Calzecchi, Onesti Rosa, 152, 152n





Camerini, Mario 196
Campana, Dino 74, 75, 76, 102, 239, 267
Campanella, Tommaso 181n
Campo, Cristina (Guerrini, Vittoria) 12, 17, 17n, 41, 41n, 223-236, 251n,
255n, 260, 341
Cantù, Cesare 124
Caproni, Giorgio 242, 242n
Capuana, Luigi 124
Carandini, Niccolò 188
Carchia, Gianni 31n
Cardarelli, Vincenzo 207
Carducci, Giosue 123n, 124
Carena, Carlo 168, 218, 219n, 340
Carlo Emanuele I 164
Carluccio, Luigi 148
Carmignani, Paola 240n
Carnero, Roberto 165n, 339
Casanova, Antonio 209, 209n, 212
Casorati, Felice 31
Cassieri, Giuseppe 60
Cassola, Carlo 63
Castelnuovo, Nino 196
Catalano, Ettore 97n
Cattaneo, Giulio 169
Cavallotti, Felice 202
Cavazzoni, Ermanno 195
Cavell, Stanley 140, 140n
Cavour, Camillo Benso 102, 293, 295
Cecchi, Emilio 207, 327
Cechov, Anton 59
Celati, Gianni 93n
Céline, Louis-Ferdinand 74, 171
Cenci, Beatrice 202
Ceronetti, Guido 227, 227n
Cerrato, Tiziana 147, 147n, 340
Cervi, Gino 196
Champollion, Jean-François 130
Cherubini, Francesco 245
Chiara, Piero 11, 195, 198, 200, 200n, 201, 204-206, 207-221, 335, 338
Cibrario, Luigi 124
Cicala, Roberto 73n, 168, 173n, 174n, 330, 340
Cicognani, Bruno 153
Cino Da Pistoia 38, 38n
Citati, Pietro 251n





Clair, René 149
Colangelo, Carmelo 35n
Coleridge, Samuel Taylor 63, 94
Collodi, Carlo 314
Comerio, Luca 196
Comisso, Giovanni 209
Contini, Gianfranco 44, 44n, 166, 174
Contini, Serena 340
Copernico, Niccolò 136
Coppa, Emanuela 154
Cordero, Franco 89n, 90n
Cornalba, Lucia 74n
Corrias, Pino 45
Corti, Maria 40n, 45n, 169
Costa, Andrea 285, 286, 287
Cottini, Luciano 243, 244
Cottolengo, Giuseppe Benedetto 165n
Craxi, Bettino 99, 100
Croce, Benedetto 138n, 150, 170, 172, 178, 179, 179n, 202, 282, 283, 289,
292
Crocioni, Giovanni 163, 164, 164n
Cusatelli, Giorgio 244, 244n
D'Annunzio, Gabriele 28, 123, 292
D'Arzo, Silvio 330
Da Ponte, Lorenzo 231
Da Verona, Guido 195, 198, 198n, 199, 200, 201-204
Davico Bonino, Guido 68n, 297, 298, 307
De Amicis, Edmondo 124, 129, 180n
De Bord, Guy 140
De Filippo, Edoardo 329
De Gasperi, Alcide 310
De Luca, Carmine 269n
De Luca, Liana 196n
De Luca, Maddalena 164
De Marchi, Emilio 328
De Mauro, Tullio 269n
De Rienzo, Giorgio 195n, 197n
De Sanctis, Francesco 129, 228
Debenedetti, Giacomo 178, 280
Debenedetti, Santorre 179
Defilippi, Alessandro 331, 335, 336, 337
Del Boca, Angelo 252
Del Buono, Oreste 60
Delacroix, Eugène, 34, 34n, 36n





Deledda, Grazia 328
Dell'Agnesi, Bruna 335
Della Casa, Giovanni 175n
Della Valle, Federigo 173
Denina, Carlo 163
Di Benedetto, Arnaldo 137, 138n
Di Breme, Ludovico 180n
Di Stefano, Alice 196n
Dickinson, Emily 229, 230n
Dionisotti, Anna Carlotta 168
Dionisotti, Carlo 11, 39n, 40n, 161-181, 191
Dionisotti, Carlo Junior 168n
Dossi, Carlo 197n
Dostojevski, Fiodor 74
Duchamp, Marcel 196
Dughera, Attilio 149n, 151, 151n, 152n, 159n, 339
Dumas, Alexandre 124
Durandi, Jacopo 179
Eco, Umberto 273
Einaudi, Giulio 23, 28, 148, 156
Eliot, Thomas Stearns 12, 223n
Emanuele Filiberto 164
Epitteto 45
Eraclito 260
Esenin, Sergej Aleksandrovič 309
Euripide 238n
Faggioli, Alceste 289
Fairbanks, Douglas, 149
Falcetto, Bruno 300
Faldella, Giovanni 124, 180n, 197n, 314
Falena, Ugo 196
Faletti di Villafalletto, Gabriella 312
Farina, Salvatore 328
Farnetti, Monica 223, 223n
Favetto, Gian Luca 331, 336, 337
Fenoglio, Beppe 162n, 176, 274, 310
Fera, Vincenzo 168
Fernandez, Dominique 154, 154n
Ferranti, Feliciano 129
Ferrari, Mirella 173, 173n
Ferretti, Gian Carlo 45n
Fiedler, Konrad 31, 31n, 33, 34
Filosa, Carlo 173
Fini, Léonor 313





Firpo, Luigi 179, 181n
Flaubert, Gustave 131, 282, 285
Foa, Vittorio 149
Fogazzaro, Antonio 299
Folengo, Teofilo 238n
Forest, Philippe 300
Foscolo, Ugo 124, 165n, 202
Fracastoro, Girolamo 124
Frassica, Pietro 12, 340
Fratus, Tiziano 335
Fresching, Mario 238
Froebel, Friedrich 124n
Fruggeri, Silvio 286, 287, 289
Frugoni, Carlo Innocenzo 172
Fubini, Mario 173
Fumagalli, Edoardo 173n
Fusi, Valdo 335
Gadda, Emilio 84
Galante Garrone, Alessandra 183n, 184
Galante Garrone, Alessandro 187, 187n
Galante Garrone, Bianca 188
Galante Garrone, Eugenio 187, 187n
Galante Garrone, Giovanna 183n, 184
Galante Garrone, Luigino 186, 188, 189
Galante Garrone, Margherita 183n, 184, 189
Galante Garrone, Maria 187, 188, 193
Galante Garrone, Pinotto (Giuseppe) 187
Galante Garrone, Virginia 165, 166n, 183-194, 340
Galleani, Lina 166n
Gambarotta, Bruno 196, 331
Garboli, Cesare 299, 301
Garibaldi, Giuseppe 99, 100, 123n, 202, 214, 218, 257
Garosci, Aldo 179
Gaspari, Gianmarco 195n
Geda, Fabio 336, 337
Gerratana, Valentino 157
Ghidinelli, Stefano 341
Ghislanzoni, Antonio 124
Giacosa, Teresa 188
Giannone, Pietro 124
Gibellini, Pietro 12, 195n, 245, 245n, 248, 248n, 249, 249n, 252n, 253n, 255n, 341
Ginzburg, Leone 148, 176
Ginzburg, Natalia 19, 26, 26n, 37, 329





Gioberti, Vincenzo 179, 181n
Gioia, Melchiorre 124
Giolitti, Giovanni 163, 293, 294
Giovanni XXIII (Roncalli, Angelo Giuseppe) 310
Giudici, Giovanni 231n
Giusti, Giuseppe 124
Gobetti, Piero 164, 165, 178, 179, 293
Goethe, Johann Wolfgang von 34, 292
Goffredo, Mariella 31n
Gogol', Nikolaj Vasil'evič 59
Goldoni, Carlo 124
Goncourt, Edmond e Jules de 131
Gongora, Luis de 74
Govoni, Corrado 329
Gozzano, Guido 29, 84, 164, 178, 180n, 190, 292, 328
Graf, Arturo 129, 164, 165, 178, 180n
Gramsci, Antonio 178, 293
Greene, Graham 301
Grignani, Maria Antonietta 45n, 58, 58n, 67
Gromo, Mario 305
Gualino, Riccardo 196
Guerra, Tonino 237
Guerrazzi, Domenico 124
Guerrieri, Osvaldo 331
Guerrini, Vittoria (vedi Campo, Cristina) 223, 227, 251n
Guglielmi, Angelo 62, 62n
Guglielmi, Giuseppe 323
Guglielminetti, Marziano 26n, 150n, 174n
Guiducci, Armanda 156, 156n
Guttuso, Renato 41
Hemingway, Ernest 43, 267
Hikmet, Nazim 313
Hilebrand, Adolf von 31n
Hofmannsthal 225n, 229
Hume, David 124
Il Moretto da Brescia (Bonvicino, Alessandro) 322
Ioli, Giovanna 181n
Jacomuzzi, Angelo 45n, 48, 49n, 60, 61n
Jesi, Furio 27
Joubert, Joseph 34, 35, 35n, 36, 38, 161n, 257, 257n
Kafka, Franz 47, 64, 74, 260
Karpof, Vera 287
Kerbaker, Andrea 73n
Kierkegaard, Søren Aabye 12





Kulisciuff, Anna 287
Kutùzof, Olimpia 285
Lagorio, Gina 267
Lalli, Giambattista 195
La Marchesa Colombi (Torriani, Maria Antonietta) 328
Lanfranconi, Luigi 202
Lauda, Niki 270
Leopardi, Giacomo 45, 76, 77, 86, 102, 165n, 202, 228, 241, 247
Lessona, Michele 180n
Levi, Primo 94, 150
Lévi-Strauss, Claude 74n, 75n
Lipperini, Loredana 140
Lo Vecchio-Musti, Matteo 135
Lodovici, Samek S 31n
Lolini, Attilio 74n, 76, 83, 83n, 85n
Lombardo-Radice, Lucio 124
Longhi, Roberto 251n
Longo, Davide 336
Lopez, Massimo 196
Lorca, Federico García 267
Lovati, Lucia 53
Loy, Rosetta 106
Luciano di Samosata 181n
Luria, Salvatore 148
Luti, Giorgio 169
Luzi, Mario 327
Madame de Staël (Necker, Anne-Louise Germaine) 228
Madarò, Luigi 173
Maffei, Clara (contessa Maffei) 202
Maffei, Mario 196
Magrelli, Valerio 35, 35n, 36n, 257n
Magris, Claudio 251n
Maistre, Joseph de 295
Malvano, Paola 156, 157n
Mancinelli, Laura 331, 335
Manfriani, Franco 191n
Manganelli, Cesare 121, 121n, 128
Manganelli, Giorgio 84, 84n, 91, 197
Mann, Thomas 313
Manzoni, Alessandro 124, 128, 129, 130, 131, 165n, 195-206, 245, 282, 293, 327
Marabini, Claudio 312
Marchesini, Anna 196
Marchi, Renato 45n, 58





Marotteau, Aristippe 287
Martini, Carlo Maria 229n
Marx, Karl 40n
Masoero, Mariarosa 149n
Mastronardi, Lucio 11, 43-54, 55-71, 339
Mastronardi, Maria 53
Maulini, Mauro 334, 335
Mazzetti, Augusto 335
Mecenate, Gaio 78, 79
Mengaldo, Pier Vincenzo 239
Menna, Mirko 195n
Metastasio, Pietro 293
Mila, Massimo 148, 149, 157, 172
Minghetti, Marco 289
Mistral, Frédéric 124n
Mollia, Franco 11, 207
Momigliano, Arnaldo 40n, 167, 167n, 170, 170n, 172, 172n, 173, 179, 179n, 191
Mommsen, Christian Matthias Theodor 124
Mondo, Lorenzo 26, 159n, 171, 173n, 311
Montale, Eugenio 230, 264n, 269, 269n, 272, 272n, 275n, 292, 335
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, barone de 161n
Monti, Augusto 11, 147-159, 162n, 193, 267, 293, 310, 312, 315, 330, 335
Monti, Vincenzo 124
Montrucchio, Alessandra 336, 338
Moravia, Alberto 23, 251
Moretti, Marino 328
Morselli, Guido 128
Motta, Generoso 287
Mottini, Edoardo 190
Mozart, Wolfgang Amadeus 231
Mucci, Velso 313
Muratori, Antonio 124
Napione, Gian Francesco Galeani 179n, 295
Nasser, Gamāl Abd al-Nāser 253
Nay, Laura 26n
Negri, Abdon 286, 289
Negri, Ada 328
Neri, Ferdinando 171, 171n, 175n, 180n, 191
Nesi, Cristina 73n
Netciaief 287
Nietzsche, Friedrich 34, 37, 38, 102, 334
Nigro, Salvatore S. 196
Nocita, Salvatore 196





Novalis (von Hardenberg, Georg Friedrich Philipp Freiherr) 34, 37
Novelli, Diego 312
Novelli, Mauro 209n
Noventa, Giacomo 191, 191n
Nuto (Scaglione, Pinolo) 158
Oggero, Margherita 331, 336
Oliva, Gianni 11, 195n, 340
Oliva, Laura 195n
Omero 75, 77, 103, 152, 228
Omodeo, Adolfo 187
Oneglia, Giovanni 38
Orelli, Giorgio, 45n
Orengo, Nico 11, 263-275, 304, 305
Orengo, Simone 270
Ortese, Anna Maria 329
Orzi, Galeazzo degli 238n
Ottaviano Augusto 79
Pallavicini, Piersandro 59
Pampaloni, Geno 60
Pancrazi, Pietro 288
Panizza, Giorgio 162, 162n, 163, 174
Panizzi, Antonio 167n, 180n
Pannunzio, Mario 309, 312, 314
Panzini, Alfredo 151
Papini, Giovanni 281
Parazzoli, Ferruccio 12, 204, 204n, 206, 206n
Pareto, Vilfredo 292
Pariani, Laura 334, 335, 336, 337
Parini, Giuseppe 124
Pascal, Blaise 19
Pascoli, Giovanni 123, 124n, 190, 247, 328
Pasolini, Pier Paolo 84
Pastore, Annibale 175n
Pastore, Giancarlo 336, 337
Paumgartner, Bernhard 231n
Pautasso, Sergio 44, 49, 49n, 50, 51n, 53, 53n, 69, 69n, 70, 70n, 71
Pavese, Cesare 11, 19, 25, 26, 27, 37, 57, 64, 147-159, 162n, 171, 171n, 172,
173, 173n, 174, 175n, 178, 179, 191, 241, 247, 267, 269, 310
Pellico, Silvio 124, 180n, 202
Pent, Sergio 331, 336
Perissinotto, Alessandro 331, 336
Pestalozzi, Johann Heinrich 124n
Petri, Elio 50
Pezzani, Renzo 281





Picasso, Pablo 41
Piccioni, Leone 70
Piccolomini, Enea Silvio 334
Pieracci Harwell, Margherita 223, 227, 227n
Pierce, Charles Sanders 298
Pinelli, Carlo 231
Pinelli, Tullio 157, 158, 158n
Pio XII (Pacelli, Eugenio) 310
Pirandello, Luigi 12, 43, 84n, 115, 135-145, 178, 307, 329
Piromalli, Antonio 201n
Pistoï, Luciano 313
Pistoia, Maria 47, 47n, 48, 48n, 50n
Pitagora, Paola 196
Pitigrilli (Segre, Dino) 202
Poe, Edgar Allan 336
Polillo, Marco 335
Pomilio, Mario 327
Porta, Antonio 243n
Porta, Carlo 164, 202
Porzio, Domenico 59
Power, Romina 196
Praz, Mario 251n
Priocca (di), Damiano Clemente
Prisco, Michele 60
Proust, Marcel 19, 70, 229n, 232, 232n
Quaranta, Bruno 183n
Quaratesi, Puccio (vedi Campo Cristina) 223
Quarzo, Guido 331
Raavenstein, Domela 286
Rabelais, François 124
Racine, Jean 248n
Ragazzoni, Ernesto 334
Rago, Michele 59
Ramazzina, Antonella Miriam 43n, 55n
Ravizzoli, Carla 209n
Rebora, Clemente 239, 327
Remmert, Enrico 336, 337, 338
Revelli, Nuto 162n, 176, 176n
Ria, Antonio 31n, 36n, 166n, 168, 168n, 169n
Richelmy, Tino 335
Rigoni Stern, Mario 330
Rimbaud, Arthur 77
Rodari, Gianni 197n, 269n, 330, 334
Romagnosi, Gian Domenico 124





Romanino (di Romano, Girolamo) 322
Romanò, Angelo 208
Romano, Lalla 11, 17-41, 166, 166n, 168, 170, 171, 175n, 176, 176n, 179,
181n, 186, 188, 188n, 191, 192, 226n, 229n, 230, 230n, 279, 280, 305
Romano, Silvia 40n
Roncoroni, Federico 206, 206n, 213, 340
Rosmini, Antonio 124, 128
Rosso, Claudio 165n
Rosso, Mino 313
Rousseau, Jean Jacques 123n, 292
Rovetta, Gerolamo 124
Ruata, Adolfo 149
Rudel, Jauféré 77, 191
Ruffini, Giovanni 305
Saba, Umberto 178, 314
Saint Pierre (abate) 124n
Salimbene de Adam 238n
Salomé, Lou 334
Saluzzo Roero, Diodata 180n
Salvemini, Gaetano 154, 172
Salzana, Emidio 286
Sand, George 131
Sanguineti, Edoardo 63
Santero, Daniele 242n
Sapegno, Natalino 165n, 179
Savinio, Alberto 181, 298
Savoldo, Giovanni Gerolamo 322
Savonarola, Girolamo 319
Sbarbaro, Camillo 239
Schiavone, Aldo 101
Schiavoni, Giulio 27
Schlegel, Friedrich 34
Sciascia, Leonardo 139n
Scrivano, Riccardo 195n
Seborga, Guido 313
Segre, Cesare 17, 17n, 41, 41n, 175n, 226n, 229n
Sella, Quintino 169, 169n, 179, 180, 180n
Sereni, Vittorio 37, 208, 213
Sismondi, Jean Charles Léonard Simonie de 124
Smiles, Samuel 180n
Smith, Adamo 124
Soffici, Ardengo 281
Soldati, Jucci 301
Soldati, Mario 11, 191, 297-307, 335, 341





Solenghi, Tullio 196
Sollers, Philippe 300
Solmi, Sergio 282, 285, 288, 289
Sorano, Ada 187
Sordi, Alberto 50
Soriano, Osvaldo 274
Spagnol, Mario 53, 53n
Spazzapan 313
Spencer, Herbert 124, 126
Spina, Alessandro 12, 224, 224n, 225n, 234, 234n, 235n, 251-261
Stadera, Luigi 213
Stalin (Džugašvili, Iosif Vissarionovič) 309
Stampa, Gaspara 202
Starobinski, Jean 34, 35n
Steinbeck, John 43
Steiner, George 38n, 74n
Stella, Angelo 43n
Stendhal (Beyle, Marie-Henri) 74
Sturani, Mario 147n, 150n, 156
Svevo, Italo 307, 317, 318
Tarchetti, Ugo Igino 124
Tellini, Gino 196n, 197n
Tesio, Giovanni 36n, 45n, 55n, 73n, 74n, 82n, 149n, 152n, 154n, 157n, 166n,
168, 183n, 256n, 340, 341, 342
Testori, Giovanni 197, 322, 331
Thakeray, William Makepeace 282
Thovez, Enrico 178, 180n
Tobino, Mario 60, 330
Tolstoj, Lev 282
Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 104, 104n
Tommaseo, Niccolò 124
Tonna, Giuseppe 12, 237-249, 341
Tonna, Teresa 238, 240n, 241, 242, 242n, 243, 249
Toscanini, Arturo 204
Tozzi, Federico 40, 280
Treves, Piero 170
Trevi, Emanuele 236n
Trevisano, Bernardo (vedi Campo, Cristina) 223
Tronconi, Cesare 197n
Tucidide 152
Turollo, Davide Maria 327
Umberto Biancamano 164
Valéry, Paul 35
Valperga di Caluso, Tommaso 179n, 295





Vasco, Giambattista e Dalmazzo, Francesco 295
Vassalli, Sebastiano 11, 73-100, 101-118, 335, 339
Velo, Dario 45n
Ventavoli, Lorenzo 149n
Venturi, Franco 19, 179
Venturi, Lionello 191
Verga, Giovanni 43, 245, 329
Verri, Pietro 124, 202
Viglongo, Giovanna 122
Villa, Claudia 168, 169, 169n
Williers de l'Isle-Adam 298
Villon, François 77
Viola, Giuseppe 330
Violet, Simon 286
Virgilio, Publio Marone 77, 78, 79
Virzì, Paolo 85
Visconti, Bernardino 205
Vittorini, Elio 30n, 43, 43n, 44, 53, 58, 309, 330
Vittorio Amedeo II 164
Vittorio Emanuele II 289
Volterrani, Egi 335
Willcox, John 286
Williams, William Carlos 226
Yourcenar, Marguerite 186
Zaccaria, Giuseppe 73, 168, 195n, 204n
Zanoni, Sara 73n
Zola, Emile 131
Zolla, Elémire 251n
Zumkeller, Laura 31n







Collana "Studi umanistici"

- Diego Marconi (a cura di), *Naturalismo e naturalizzazione*
- Alessandro Vescovi, *Dal focolare allo scrittoio. La short story tra vittorianesimo e modernismo*
- Stefania Ferraris, *Imparare la sintassi. Lo sviluppo della subordinazione nelle varietà di apprendimento di italiano L1 e L2*
- Stefano Prandi, *Scritture al crocevia. Dialogo letterario nei secc. XV e XVI*
- Alice Bellagamba, Paola Di Cori, Marco Pustianaz (a cura di), *Generi di traverso*
- Toni Cerutti (a cura di), *Ruskin and the Twentieth Century: the modernity of Ruskinism*
- Diego Marconi (a cura di), *Knowledge and Meaning. Topics in Analytic Philosophy*
- Gian Michele Tortolone, *Corporeità e Temporalità*
- Gisella Cantino Wataghin, Eleonora Destefanis (a cura di), *Tra pianura e valichi alpini. Archeologia e storia di un territorio di transito*
- Elena Ferrario, Virginia Pulcini (a cura di), *La lessicografia bilingue tra presente e avvenire*
- Simone Cinotto (a cura di), *Colture e culture del riso: una prospettiva storica*
- Iolanda Poma, *Saggi su Theodor W. Adorno*
- Monica Berretta, *Temi e percorsi della linguistica. Scritti scelti*
- Donatella Mazza (a cura di), *L'intera lingua è postulato*
- Livio Bottani (a cura di), *Memoria, cultura e differenza*
- Roberto Carnero (a cura di), *Letteratura di frontiera: il Piemonte Orientale*
- Roberta Piastrì, *L'elegia della città*
- Livio Bottani, *Cultura e restanza*
- Simone Cinotto, *La civiltà del grasso*
- Miriam Ravetto, *Le 'false relative' in tedesco*
- Nuova serie**
- Claudio Marazzini e Giuseppe Zaccaria (a cura di), *Per Giovanni Faldella*
- Roberto Favario, *Muratori in Francia operai e contadini in valle*
- Livio Bottani (a cura di), *Memoria, cultura e differenza II*
- Maria Cristina Di Nino, *La Dialettica della libertà nell'ermeneutica di Luigi Pareyson. Un dialogo con Hegel*
- Marziano Guglielminetti, *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*
- Giovanni Tesio, *Oltre il confine. Percorsi e studi di letteratura piemontese*
- Claudio Bonaldi, *Hans Jonas e il mito. Tra orizzonte trascendentale di senso e apertura alla trascendenza*
- José Manuel Martín Morán (a cura di), *El yo y el otro, y la metamorfosis de la escritura en la literatura española*
- Ugo Perone e Federico Vercellone (a cura di), *Ontologia e libertà. Saggi in onore di Claudio Ciancio*





- Livio Bottani e Tommaso Scappini (a cura di), *Il tragico e l'esperienza estetica*
- Enrico Macchetti, *Lev Šestòv. Schiavitù del sapere e tragedia della libertà*
- José Manuel Martín Morán (a cura di), *Autoridad, palabra y lectura en el Quijote*
- Alessandro Giarda, *Esperienze della sovranità. Il surrealismo di Georges Bataille e Antonin Artaud* (a cura di Diego Scarca)
- Michele Mastroianni, *Lungo i sentieri del tragico. La rielaborazione teatrale in Francia, dal Rinascimento al Barocco*
- Giuseppe Zaccaria, *Cesare Pavese, percorsi della scrittura e del mito. Con alcuni riscontri fenogliani*
- Dario Corno, Boris Janner (a cura di), *Come parlano i bambini a scuola. La varietà di parlato puerile della lingua italiana.*
- Eloisa Perone, *Il bianco e il nero. Il teatro espressionista di Friedrich Koffka*
- Cristina Iuli, *Spell it Modern: American Literature and the Question of Modernity*
- Dario Corno, *La tastiera e il calamaio. Come si scrive all'Università, studi e ricerche*
- Giuseppe Zaccaria, *Varie ed eventuali. Crocevia letterari dell'Ottocento*
- Michele Mastroianni, *L'officina poetica di Jean-Baptiste Chassignet*
- Gisella Cantino Wataghin (a cura di), *Finem Dare. Il confine, tra sacro, profano e immaginario. A margine della stele bilingue del Museo Leone di Vercelli*
- Eleonora Destefanis e Chiara Lambert (a cura di), *Per diversa temporum spatia. Scritti in onore di Gisella Cantino Wataghin*

□ La collana è curata da un comitato editoriale composto da Dario Cecchetti, Gianenrico Paganini, Giuseppe Zaccaria e Patrizia Zambrano







Edizioni Mercurio

Edizioni Mercurio
Immobiliare Leonardo srl
piazza A. D'Angennes, 8 - 13100 Vercelli
Tel. +39161252509 - Fax +3916158893
E-Mail: info@edizionimercurio.it
www.edizionimercurio.it

*Stampato presso lo stabilimento Andersen
Borgomanero (NO)
Ottobre 2011*

