

LETTERATURA ITALIANA

50

Elisabetta Bacchereti

RILETTURE CONTEMPORANEE
TRITTICO PER CALVINO E ALTRE INDAGINI

Prefazione di Teresa Spignoli

visualizza la scheda del libro sul sito www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2024

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676840-7

*Alle mie nipotine
Elena e Alice*

*La filosofia sembra che si occupi solo della verità,
ma forse dice solo fantasie,
e la letteratura sembra che si occupi solo di fantasie,
ma forse dice la verità.*

(Antonio Tabucchi)

PREFAZIONE

«GUARDATI BENE DAL DIMENTICARE». PERCHÉ RILEGGERE IL NOVECENTO

Ma guardati e guardati bene dal dimenticare le cose che i tuoi occhi hanno viste. Non ti sfuggano dal cuore, per tutto il tempo della tua vita. Le insegnerai anche ai tuoi figli e ai figli dei tuoi figli¹.

Il monito contenuto nel *Deuteronomio* ben si presta a introdurre questo libro che inizia proprio con un'ampia sezione dedicata alle *Scritture del sé*, centrata sul tema della memoria e delle sue molteplici declinazioni. Si tratta della prima delle tre parti nelle quali è suddiviso il corposo volume delle *Riletture contemporanee*, che danno conto dell'intensa attività di ricerca di Elisabetta Bacchereti, condivisa con generazioni di studenti e adesso finalmente sottratta alla occasionalità di sparse sedi di pubblicazione, per offrirsi in versione pressoché integrale ai futuri lettori. Il libro, infatti, completa la costellazione di studi indirizzati negli anni alle forme della prosa dal secondo Ottocento alla contemporaneità, attraverso generi diversi (il romanzo storico e neostorico, il giallo e il noir, l'autobiografia, i bestiari), integrando proficuamente il quadro già ampio delineato dalle monografie dedicate al naturalismo europeo (*Il naturalismo. Storia e testi*, Firenze 1995), al romanzo tra Otto e Novecento (*Il romanzo al negativo. Rovani Lucini Cena*, Verona 1991), a Italo Svevo (*La formica e le rane. Strategie della scrittura sveviana*, Firenze 1995), a Carlo Lucarelli (Firenze 2004), alla favola (*La maschera di Esopo. Animali in favola nella letteratura italiana del Novecento*, Roma 2014).

La sezione dedicata alle *Scritture del sé* inizia con le memorie 'private' di Renato Fucini, rappresentato oramai al tramonto, intento

¹ La citazione, contenuta nel *Deuteronomio*, è trascritta da Berenice Eisenstein a conclusione del suo graphic novel *Sono figlia dell'Olocausto* (Guanda Graphic, Parma 2007, p. 197), analizzato da Elisabetta Bacchereti nel presente volume (*La memoria difficile. La Shoah nei graphic novel della "seconda generazione"*; la citazione è a p. 129).

a tessere il racconto della sua vita, col sorriso sulle labbra e un tono colloquiale, desideroso di lasciare memoria di sé per i suoi nipotini: «Scrivo per voi soli, nipotini miei, scrivo per voi perché, diventati adulti e sentendo parlare da qualche amico superstita di questo nonno [...] possiate almeno correggerlo in qualche sbaglio di nomi o di date; e scrivo per voi, perché so che dagli avvenimenti della vita d'un uomo, chiunque esso sia, vi è sempre qualcosa da imparare»². Alla memoria privata, concepita alla stregua di un «lascio pedagogico fondato sull'ammaestramento del quotidiano»³, segue la memoria ambigua e menzognera di *Svevo e i suoi "doppi"*, a partire dall'ambivalenza tra «chi vive e chi scrive»⁴, sechibbene poi, in ultima analisi, la pratica della scrittura si configuri a tal punto irrinunciabile da coincidere con la vita stessa: «chi vive, scrive»⁵, così come per l'appunto scrivono (e vivono) i personaggi di carta dello scrittore, nella convinzione che «l'unica vita è quella "scritta"»⁶. Ne risulta un 'io' dall'identità incerta, centrifuga, sulla cui unità «non salvabile»⁷ «si costruisce e si rinnova l'atto della scrittura»⁸, che si realizza con l'impiego di tipologie letterarie autobiografiche, quali il memoriale e il diario. Come efficacemente riassume la studiosa, la *Coscienza* è un congegno narrativo complesso, caratterizzato «dal raddoppiamento temporale ambiguo dell'atto dello scrivere (*il memoriale* "orchestra" il passato sullo spartito del presente e *il diario*, invece di registrare semplicemente la quotidianità, rilegge il passato prossimo) e sullo sdoppiamento tra l'Io *due volte scrittore* in tempi successivi (del memoriale e del diario) e l'Io *due volte attore* (nel memoriale e nel diario), in una progressiva riduzione della distanza temporale e psicologica tra il sé che scrive e il sé che vive»⁹.

Il diario è anche alla base dell'opera di Vasco Pratolini, che intitola *Diario sentimentale* la raccolta dei racconti pubblicati negli anni Cinquanta, assemblati e rielaborati quando il suo percorso di scrittore è giunto a maturità, con l'uscita delle *Cronache* e l'avvio del progetto

² Si tratta del saggio *Renato Fucini. Autoritratto su sfondo toscano*; la citazione fuciniana è a p. 17 ed è tratta da *Foglie al vento* (in Renato Fucini, *Tutti gli scritti*, introd. di P. Bargellini, Trevisini, Milano 1963, p. 691).

³ *Ibidem*.

⁴ *Svevo e i suoi "doppi"*, p. 42.

⁵ *Ivi*, p. 44.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 55.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, pp. 55-56.

di *Una storia italiana*. La forma del diario è qui contraddistinta da una modalità scrittoria tendenzialmente finzionale che evade «dalla gabbia dell'io e farsi portavoce dell'Altro»¹⁰, laddove «la scrittura del sé aspira ad uno specchiarsi e un “riconoscersi” di chi scrive in chi legge e viceversa»¹¹. Oggetto della memoria – «dinamica e creativa»¹² – non sono tanto i fatti e gli eventi autobiografici quanto piuttosto «il raccontare la vita»¹³, così che – come nota acutamente Elisabetta Bacchereti – le pagine del diario sono in realtà costituite dai testi a stampa, delineando in tal modo un «viaggio metaletterario che traccia un ritratto di scrittore, la nascita e la conferma di una vocazione, la ricerca e il riconoscimento di una identità espressiva»¹⁴. Nei taccuini gaddiani, il diario si configura invece come «cronaca dell'incandescente vissuto personale»¹⁵ destinato alla registrazione puntigliosa delle operazioni belliche, testimonianza privata e 'veritiera' della tragica contingenza storica. Alla dolorosa rielaborazione della tragedia – stavolta costituita dall'Olocausto – è dedicato anche l'ultimo affondo critico che chiude la parte sulle *Scritture del sé* con la «memoria dolorosa» dei figli dei sopravvissuti alla Shoah, raccontata attraverso graphic novel, testi ibridi che combinano registro verbale e registro visuale. Ed è per l'appunto qui che occorre la citazione da cui siamo partiti, quel monito a non dimenticare «le cose che i tuoi occhi hanno viste» e soprattutto a tramandarne la memoria di padre in figlio, laddove il trauma della seconda generazione consiste proprio nell'interruzione mnestica, nella impossibilità per i padri di elaborare e raccontare il lutto, e dunque nella conseguente esigenza «di riempire quel vuoto di memoria che i padri hanno creato tra il presente e il loro passato, recuperare le perdite, ritrovare le radici spezzate e divelte, dare volto voce e nome e cittadinanza nella memoria alle ombre e ai fantasmi di chi non c'è più»¹⁶. Ne risultano *memoir* che si configurano come «viaggi autobiografici» che fanno i conti con la «cupa ombra» dell'Olocausto, dalla quale liberarsi con «un doloroso corpo a corpo con la verità del vissuto»¹⁷.

¹⁰ *Ritratto dell'artista da giovane. Il Diario sentimentale di Vasco Pratolini*, p. 73.

¹¹ *Ivi*, p. 66.

¹² *Ivi*, p. 73.

¹³ *Ivi*, p. 75.

¹⁴ *Ivi*, p. 76.

¹⁵ *La guerra del Duca di Sant'Aquila. Carlo Emilio Gadda*, p. 90.

¹⁶ *La memoria difficile. La Shoah nei graphic novel della “seconda generazione”*, p. 118.

¹⁷ *Ibidem*.

La traccia della scrittura autobiografica deborda anche nel *Trittico per Calvino*, che costituisce la seconda parte del volume, e raccoglie saggi che gettano luce su aspetti peculiari dall'attività dello scrittore: l'impiego della forma breve e il suo peso specifico nella riflessione critica, nonché nella prassi creativa (*Tempo di Mercurio e tempo di Vulcano. Riflessioni calviniane sullo «scrivere breve»*); il controverso rapporto con le forme dell'autobiografia, testimoniato dai progetti editoriali e dalle dichiarazioni dello stesso Calvino (*La retina bucata della memoria. Calvino e l'autobiografia impossibile*); il significato e la funzione che assume la luce nella sua opera («Abrigo» e «Ubago»: *la luce e l'opaco*).

Più corposa è invece la terza parte dedicata alla Letteratura "inquietante", che inizia con un'utile quanto accurata riflessione sulle caratteristiche del genere (*Giallo e noir. Dalla tradizione al postmoderno*). Discutendo proficuamente i tentativi di delimitazione della categoria proposti da Garboli, Crovi e Lucarelli, Elisabetta Bacchereti elabora un'efficace descrizione 'tassonomica' del genere *noir*, che in ultima analisi si configura come «una tendenza dell'immaginario contemporaneo che punta alla rappresentazione aggressiva delle paure e delle angosce del vivere, a mettere in scena l'epifania del male nelle società occidentali»¹⁸. La studiosa ripercorre quindi le trasformazioni del giallo e del noir in ambito europeo e americano attraverso le tappe fondative che ne hanno contraddistinto la storia: l'opera di Poe, il "modello anglosassone" (Doyle), le "regine del giallo" (Christie), la 'rivoluzione' apportata da Simenon, la "scuola dei duri" statunitense, il "nero americano", per approdare infine alla scena italiana, di cui è offerto un dettagliato quanto prezioso panorama complessivo. L'ampia ricostruzione storico-critica e l'inquadramento tassonomico del saggio funge quasi da introduzione ai successivi affondi critici che si concentrano sull'opera di Sciascia (*Il razionale mistero. Il poliziesco di Sciascia tra Poe, Gadda e Pirandello*), sulla scena toscana al femminile (*Il delitto si addice ad Eva. Firenze e dintorni*), sull'opera di Carlo Lucarelli (*Un'idea di noir. Carlo Lucarelli par lui-même*) e di Antonio Tabucchi (*Antonio Tabucchi "almost noir"?*). Spicca, nella sezione, per la sua natura extravagante, il contributo dedicato a Linda Di Martino, autrice, oltre che di gialli, di un romanzo di taglio storico – o meglio neostorico – ambientato nel ghetto di Firenze. Si tratta di *La Donna d'Oro*, che attraverso l'ibridismo di marca postmoderna di modelli narrativi diversi (romanzo storico, noir, *bildungsroman*), combinato con il gioco intertestuale

¹⁸ *Giallo e noir. Dalla tradizione al postmoderno*, p. 187.

e citazionale tra immagini e documenti «restituisce in una dimensione funzionale i termini della questione fiorentina»¹⁹. Tramite la distruzione del ghetto, sacrificato al nuovo (quanto scellerato) assetto urbanistico della città, l'autrice rappresenta infatti «il conflitto insanabile tra esigenze di sviluppo e di modernità, spesso solo mascherati interessi speculativi, e salvaguardia di un patrimonio culturale e storico, difesa o conservazione di un ecosistema naturale o antropico, o urbano»²⁰.

La permeabilità tra generi e la commistione di media diversi, di tipo postmoderno, è elemento che ricorre anche nei contributi dedicati a Lucarelli e Tabucchi: nel primo caso emerge la propensione all'intermedialità con l'impiego di codici espressivi multipli (narrativa, cronaca, televisione, radio, teatro, fumetto, videoclip, cinema), in opere letterarie o 'prodotti' televisivi che hanno però un analogo comun denominatore ravvisabile nell'inesausta tensione a "raccontare il mistero", indagato attraverso la frizione «drammatica» tra «l'uomo che cerca»²¹ e il contesto istituzionale in cui si muove, spesso sordo e opaco alle sue domande. L'inesausto tentativo di approssimazione alla verità caratterizza anche la narrativa di Antonio Tabucchi, laddove l'autore utilizza, non a caso, il paradigma indiziario come metafora della funzione inquirente di cui è investita la scrittura stessa. Il giallo dunque – ravvisabile in controtuce in più opere di Tabucchi (i racconti dell'*Angelo nero*, *Sostiene Pereira*, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, ecc...) – allude in maniera metaforica a «una dimensione problematica, imperfetta, paradossale, e se si vuole gaddiana, rovesciata»²², ma soprattutto esemplifica in modo emblematico la «funzione dell'intellettuale» che «è [...] quella di porsi domande che possono anche rimanere senza risposte, esercitare la facoltà del dubbio, saldamente ancorato all'oggi, sincronico al proprio tempo, nel tentativo di capire»²³ la realtà.

La terza e ultima parte, di natura eterogenea, come denunciato fin dal titolo (*Altre occasioni*), raccoglie contributi dedicati a autori, riviste e opere della contemporaneità. Si inizia con l'ampio e metodologicamente attrezzato contributo teorico sulla funzione dell'epigrafe (*Icone del testo. Epigrafi letterarie novecentesche*), volto a rintracciare, sulla scorta della griglia elaborata da Compagnon, le diverse modalità di impiego dell'epigrafe e le sue funzioni in un'ampia campionatura di

¹⁹ Linda Di Martino, *La Donna d'Oro. Miserie e nobiltà della Firenze perduta*, p. 300.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Un'idea di noir*. Carlo Lucarelli par lui-même, p. 308.

²² Antonio Tabucchi "almost noir"?, p. 325.

²³ *Ivi*, p. 327.

testi (da Pirandello, a Sciascia, Pratolini, Pavese, Bufalino, fino a Lucarelli e Camilleri). Si prosegue con 'occasioni' critiche che spaziano dalla scena empolesse – con un contributo sulla presenza delle figure femminili nell'opera di Fucini (*Figure di donna nell'opera di Renato Fucini*) e un saggio sul periodico futurista «È permesso?» (*Incendiarri... ma non troppo. «È permesso?!...»: un periodico empolesse tra Fucini e Marinetti*) – a indagini dedicate ad autori cardine del Novecento letterario, come l'ampio studio sulla rappresentazione delle 'bestie' nell'opera di Tozzi (*Rappresentare, non spiegare. Le bestie di Federigo Tozzi*), il contributo sui racconti di Arpino (*Giovanni Arpino. I racconti di un "bracconiere di storie"*) e il saggio sul rapporto tra verità, menzogna, memoria e storia nell'opera di Sciascia (*Dell' "impostura". Il teatrino della storia e della memoria in Leonardo Sciascia*). Da sottolineare la costante attenzione alle forme dell'intermedialità e alla contaminazione tra codici e media diversi, che trascorre in tutto il volume, e che in questa sezione emerge soprattutto nel contributo dedicato alla *Giara* di Pirandello (*Dalla pagina al palcoscenico allo schermo. La giara di Luigi Pirandello*) e nel saggio dedicato al carteggio intercorso tra Luisa Adorno e Leonardo Sciascia, che verte sullo scambio di cartoline illustrate da acqueforti (*Leonardo, Luisa e lo "scambio di figurine"*).

Il percorso tracciato dalle *Riletture contemporanee* delinea una traiettoria che trova il suo centro nel tentativo di dipanare il filo della parola, la traccia della scrittura che rilega memoria, verità e finzione, attraverso l'interpretazione dei generi e delle strutture narrative, dello statuto del soggetto autoriale e della funzione dell'intellettuale. E ci parla in filigrana del percorso di una studiosa che con assiduità, perizia critica e passione interroga quella letteratura che – come afferma l'epigrafe tabucchiana – «sembra si occupi solo di fantasie ma forse dice la verità». Non si tratta, quindi, soltanto delle cose «che i tuoi occhi hanno visto», come recita il *Deuteronomio*, ma anche delle cose «che i tuoi occhi hanno letto», e che occorre appunto «rileggere», meditare e interpretare per scalfire l'opacità dei significati e seguire la parola letteraria nella sua attività di inesausto scandaglio della realtà.

Teresa Spignoli

SCRITTURE DEL SÉ

RENATO FUCINI

AUTORITRATTO SU SFONDO TOSCANO¹

È il dì 8 Febbraio 1902, alle ore 9 di mattina, nella villa di famiglia di Dianella, presso Vinci, dove si trova per assistere la madre ammalata, quando un Renato Fucini cinquantottenne, ex-agrimensore, ex-insegnante ed ex-ispettore scolastico, a quest'epoca comandato presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze, poeta e novelliere di successo la cui vena sembra ormai esaurita (dopo la pubblicazione di *All'aria aperta* nel 1897 usciranno solo i tre racconti di *Nella campagna toscana*, 1908), decide di raccontare se stesso, un po' per ingannare la noia dolorosa del momento, acuita dalla solitudine della campagna intristita dall'uggia della stagione invernale, un po' – forse – per riprender confidenza con quel suo tratteggiare in punta di penna precise e indimenticate figurine, coi loro umili casi quotidiani, a volte tragici a volte farseschi, ritagliate sullo sfondo di una Toscana campestre e arcaica. Non è più il momento di mettere sulla carta (Renato lo avverte con un doloroso senso di perdita dell'ispirazione e del “genio”) storie, cose e persone viste o raccolte dalla voce di altri, come nelle *Veglie di Neri*, quasi mimando l'abitudine affabulatrice dei dopo cena contadini al “canto del foco” o delle serate all'osteria. Ma è forse possibile andare in traccia di se stesso sulle piste del ricordo, per ricomporre in un autoritratto a memoria l'identità doppia dell'uomo e dello scrittore, recuperando ordinatamente, a partire dall'infanzia, immagini, sensazioni, episodi, presenze ed incontri. Così si lascia tentare dalla penna autobiografica, quando forse quella inventiva e creativa viene meno, in una dimensione tutta privata, probabilmente senza alcuna prospettiva di rendere pubbliche quelle memorie, che infatti furono raccolte e stampate all'indomani della sua morte, a cura dell'amico Guido Biagi, in due libri molto diversi tra loro: *Acqua passata* e *Foglie al vento*, rispettivamente nel 1921 e nel 1922.

¹ Renato Fucini: *autoritratto su sfondo toscano*, in «Buletino Storico Empolese», ATPE, Empoli 2003.

In questi due libri, quasi testamentari, e disorganicamente complementari, Renato si racconta e rievoca alcune di quelle presenze che hanno fatto più o meno parte della sua vita, rispolverando dalle ragnatele del tempo piccoli e grandi eventi di storia privata e pubblica, vissuti sulla propria pelle o assimilati per contatto. Chi li legga può provare a lasciarsi guidare la mano per schizzare un suo autoritratto di carta con, sullo sfondo, paesi e figure di Toscana, secondo quell'ineludibile rapporto organico tra una figura, un carattere, e il suo paesaggio, che rappresentava, tra l'altro, il credo pittorico dei suoi amici macchiaioli. Con una avvertenza per l'uso: un autoritratto a memoria è sempre in bilico tra la realtà del vissuto e la mistificazione di quel vissuto, reinterpretato, rivisto, riletto alla luce del presente. Per quanto "dal vero", ogni scrittura memoriale dell'io, ogni ricerca del tempo perduto, non è quasi mai un'operazione oggettiva e documentaria, molto spesso invece selettiva e ricreatrice, in cui la verità del vissuto, se non è alterata, è per lo meno "riletta" alla luce della coscienza del poi. E infatti sia in *Acqua passata* che in *Foglie al Vento* è percepibile, più volte esibita dallo stesso Renato, una continua tensione oppositiva tra presente e passato, tra i tempi mitici ed eroici della Toscana risorgimentale, che sono poi i tempi altrettanto mitici della sua infanzia e dell'adolescenza, e lo spettacolo sconcertante dell'instabilità postunitaria, di una decadenza ideale che rende amara l'incipiente vecchiaia. Poi, chi si scrive, spesso, più che confessarsi, si inventa come personaggio. E il "sor Renato" non scopre del tutto le proprie vere carte: rinuncia a proseguire sulla strada dell'autobiografia, nel senso pieno del genere, intrapresa in un primo momento, come testimonia *Foglie al vento*, interrompendosi all'altezza della rievocazione degli anni universitari. Un quasi assoluto silenzio avvolge gli affetti familiari e la vita privata dell'uomo maturo (un solo cenno alla moglie e, indiretto, alle figlie): singolare ma significativa reticenza di un personaggio che, del resto, quando deve presentarsi in pubblico come scrittore si affida a un *nome de plume*, quel Neri Tanfucio nato in puro stile goliardico dall'anagramma del suo vero nome e cognome. Ad un altro sé di carta delega, per ovvie ragioni di precauzione sociale (primaria motivazione del nascondimento di identità), in tanto la responsabilità dei "sonettacci" in vernacolo pisano e poi anche dei meno "scandalosi" bozzetti delle *Veglie*.

Scriveva il critico svizzero Jean Starobinski, in merito a Stendhal, pseudonimo di Henry Beyle, che, quando uno scrittore decide di nascondere la propria identità anagrafica sotto uno pseudonimo, opera una sorta di sdoppiamento della propria personalità e suscita nel

pubblico dei lettori una duplice serie di domande: chi è e perché si nasconde, da un lato, e chi vuol far credere di essere, dall'altro. Rettenza e autocostruzione di sé si combinano in una ambigua e sfuggente doppia identità. E non sempre, per non dire quasi mai, i due profili tracciati, quello reale e quello della maschera, finiscono per combaciare o sovrapporsi perfettamente. La vita scritta non è mai quella vissuta; talvolta, come scriveva Svevo, solo quella scritta appare "realmente" vissuta perché fissata nero su bianco e sottratta alla dispersione del tempo. Quando inizia l'autobiografia incompiuta che apre l'eterogeneo volume di *Foglie al vento*, messo in piedi dal Biagi pescando un po' alla rinfusa nei cassetti dello scrittore, Fucini sembra ereditare i modi cordiali e diretti dell'autobiografismo e del memorialismo ottocenteschi di marca post-romantica, nella dimensione della "testimonianza" di vita più che della "esemplarità" di un'esistenza, all'insegna di un ironico *understatement*: «Se mi accingo a scrivere i ricordi della mia vita, non lo faccio per vedere attoniti e a bocca spalancata i popoli del globo al racconto delle mie gesta»².

Un Neri che non scrive quasi più, che di lì a poco si ritirerà a vita privata, nello *studianaio* ricavato nel granaio in disuso della casa di campagna di Dianella, o alla *Cuccetta*, nella Castiglioncello dei Macchiaioli, insegue Renato, nelle pieghe dei giorni resi opachi dal tempo, sfocati e quasi leggendari, per riunire le disperse foglie al vento di una vita, e nutrire una memoria tutta intima e familiare, destinata a rimanere chiusa tra le mura casalinghe, almeno lui in vita: un materiale buono per aggiustare cronologicamente una eventuale "cronaca familiare", un promemoria per i nipoti, quasi un lascito pedagogico fondato sull'ammaestramento semplice del quotidiano. E ancora il modello appare essere quello tipico dell'autobiografia ottocentesca, ma a Fucini piace dichiararsi immune da ogni tentazione di proporsi come esempio morale:

Scrivo per voi soli, nipotini miei, scrivo per voi perché, diventati adulti e sentendo parlare da qualche amico superstite di questo nonno [...] possiate almeno correggerlo in qualche sbaglio di nomi o di date; e scrivo per voi, perché so che dagli avvenimenti della vita d'un uomo, chiunque esso sia, vi è sempre qualcosa da imparare³.

Nessun compiacimento narcisistico né, tantomeno, la pretesa di costruire sulla pagina autobiografica un ideale ritratto di sé guidano, in

² R. Fucini, *Foglie al vento*, in Id., *Tutti gli scritti*, introd. di P. Bargellini, Trevisini, Milano 1963, p. 688.

³ *Ivi*, p. 691.

apparenza, la penna fuciniana: «Conosco quanto valgo», scriveva poche righe sopra, «e il sangue di Dulcamara non è entrato neanche per una goccia a scaldare le mie vene». Dulcamara, come si sa, è il presunto medico, ciarlatano e imbonitore, falso guaritore e profittatore dell'ingenuità popolare dell'*Elisir d'amore*, un personaggio da opera buffa. La scrittura memoriale di Renato tende piuttosto a riproporre i modi cordiali e disinvolti dell'affabulazione narrativa tipica della messa in scena colloquiale di tanti suoi bozzetti: una voce recitante, quella di un "nonno", e una destinazione d'ascolto, quei "nipotini", già abituati ad ascoltarne le novelle nel canto del fuoco a Dianella. Scrittura privata e invenzione creativa si saldano in un *modus scribendi* originato più dalla ricerca di «un'udienza, un'accoglienza familiarmente partecipe»⁴ che da una esigenza di teatralità. Neppure, certo, si tratta di una programmatica questione di "verità" o tantomeno di "impersonalità". Niente è più lontano dalla tecnica dell'opera che, per dirla con Verga, «si fa da sé», di quel discreto sollecitare una immediata partecipazione emotiva, con relativa complicità tra scrittore e pubblico, che è la misura tipica del raccontare di Neri, un "recitativo" appunto, in cui i modi della narrazione si modellano sulla voce che li narra e sulle attese emotive di chi ascolta.

In *Foglie al vento* i tempi, gli episodi, gli incontri della vita, dall'infanzia alla giovinezza, si legano indissolubilmente ai luoghi vissuti, nell'itinerario che conduce Renato, al seguito della sfortuna politica del padre, medico del Granducato di fede giacobina, dalla natia Maremma prima a Livorno, poi alla cascina del nonno paterno a Dianella presso Vinci, e, adolescente, a Empoli, infine studente a Pisa. Il ricordo viaggia a ritroso, in maniera selettiva, appellandosi all'alibi dell'evanescenza nella memoria dell'età puerile. Come in un dagherrotipo sbiadito solo alcuni particolari sono ancora ben visibili, così soltanto alcuni eventi occasionali e alcune figure emergono dal pozzo del passato, quelle poche che la coscienza matura di Neri-Renato ha identificato come indelebili *imprintigs* della sua personalità, ora che, anagraficamente "nonno", Renato si sente tale soprattutto psicologicamente: uno dei tanti personaggi anziani dei suoi racconti, depositari di una saggezza arcaica e autentica, incarnazioni di valori che si avvertono in crisi, come l'onestà laboriosa, o la dignitosa frugalità, testimoni infine di una storia i cui ideali e i cui entusiasmi sembrano definitivamente spenti e sepolti. Scrivere le

⁴ G. Pampaloni, *Fucini scrittore*, in Gabinetto G.P. Vieusseux, *I Macchiaioli di Renato Fucini*, catalogo della mostra, a cura di E. Matucci e P. Barbadori Lande, Edizioni Pananti, Firenze 1985.

proprie memorie è un tentativo, forse anche patetico, di ridare colore a quel passato, nei toni sfumati di una malinconica nostalgia che nasce nel misurarne la distanza dal mondo contemporaneo. Ma è anche il segno di una crisi intima che è soprattutto crisi di scrittura, come se il venir meno di quel mondo, di quella Toscana, non potesse non risolversi in una forma di afasia, di impossibilità di racconto ulteriore, se non, appunto, quello rievocativo di un sé sullo sfondo di un mondo perduto, nel tempo e nello spazio. Ecco allora i capitoli di *Foglie al vento*: *Mia nascita e infanzia (dal 1843 al 1849)*, *A Livorno (dal 1849 al 1853)*, *A Dianella e a Vinci (dal 1853 al 1855)*, *A Empoli (dal 1855 al 1959)*, *A Pisa (dal 1859 al 1863)*. L'onda crescente dell'amarezza e dello sconforto, tuttavia, finisce per sommergere Fucini, proprio quando si tratta di descrivere «i più begli anni della sua vita», quelli da studente universitario nella «Pisa gioconda de' suoi tempi», sbucato fresco fresco dalle stoppie di Dianella e dai boschi di Vinci, come un puledro selvaggio, pieno di entusiasmo e capace di farsi accettare presto nella compagnia dei «più intelligenti e più rumorosi», nonostante l'iniziale diffidenza e il disprezzo per quei suoi vestiti grossolani, riadattati da quelli paterni, perennemente a «crescenza», che lo imbacuccavano dalla testa ai piedi e denunciavano le non floride risorse familiari. Il ricordo di quegli anni potrebbe servire a «sciacquare la bocca dall'amaro che senza volerlo gli è venuto a gola», ma l'angoscia del presente paralizza la mano e la penna:

Vorrei descrivervi tutto questo minutamente, e lo farei divertendomi, ma lo stato del mio animo in questi anni della mia vecchiaia è tanto colmo di sconforto quanto le mie membra sarebbero piene di salute. E in tale stato d'animo mi sento ghiaccio e non posso andare innanzi con questo scritto. Ormai la mia genialità è morta da molto tempo⁵.

A ripartire da Pisa proverà dieci anni dopo, «per distrarsi», dato che «ad altri scritti non vi è più da pensare, dopo che i tristi casi della sua vita hanno reso abbandonati e sterili i più begli anni della sua maturità»; ma dopo poche righe «cadde la stanca man». Il ricordo delle «poche e serene passioni» che agitavano la sua generazione, prima fra tutte l'amor di patria e la lotta per l'indipendenza, soccombe miseramente al pensiero dell'involuzione politica del nuovo Stato, della sua instabilità, dei problemi irrisolti che Fucini attribuisce sempre, ovunque gli capiti l'occasione, alle «maledette divisioni politiche» che hanno cominciato a «mescere veleno negli animi». Anche Renato è dunque contagiato da

⁵ R. Fucini, *Foglie al vento*, cit., p. 749.

quel malessere e da quello scontento che serpeggiava fra gli intellettuali italiani all'indomani dell'Unità, nella duplice e altrettanto inconcludente formula della nostalgia dell'"età eroica" e della *deprecatio temporum*, lamentazione, non senza venature di un pericoloso antiparlamentarismo, sulla meschina realtà dell'"Italiotta", affossatrice delle ardenti speranze risorgimentali in una avvilente pratica di compromessi e corruzione. Come Carducci, che scriveva a Ghisleri nel 1878: «A lei pare una bella cosa questa Italia? Io per me credo non sia bella; ma per non amareggiare gli altri, d'ora innanzi mi taccio»⁶. E nel 1886 rincarava la dose: «Oh giornate di sole, di libertà e di gloria del 1860! Oh lotte di titani fra Garibaldi e Cavour nel 1861! A che siamo divenuti! È successa all'epopea dell'infinitamente grande la farsa dell'infinitamente piccolo, la farsetta affaccendatella dei pulcinelli gravacciuoli»⁷. O come Pasquale Villari che, nelle *Lettere meridionali*, uno dei testi di analisi politica più lucidi sulle reali ragioni di quel "malessere", denunciava l'immiserirsi dell'ideale di Patria nelle meschinità delle faide partitiche, dominate dal prevalere dell'interesse economico o dall'ambizione per il potere: «Allora c'era una guerra, una speranza, un sacrificio ed un pericolo continuo che sollevava gli spiriti nostri. Oggi è invece una lotta di partiti e qualche volta d'interessi, senza un Dio a cui sacrificare la nostra esistenza. Questo dio era allora la Patria, che oggi sembra divenuta libera per toglierci il nostro ideale»⁸.

La percezione della frattura insanabile tra il mondo della giovinezza (e quella storia nazionale che gli aveva fatto da sfondo) e l'età della vecchiaia (e quella decadenza morale e ideale in cui si consuma il tempo presente) rendono impossibile a Renato proseguire il viaggio della memoria. Solo qualche anno dopo, su insistenza dell'amico Guido Biagi⁹,

⁶ Lettera di G. Carducci ad A. Ghisleri, in P.C. Masini, *La Scapigliatura democratica. Carteggi di Arcangelo Ghisleri. 1875-1890*, Feltrinelli, Milano 1961, p. 139.

⁷ G. Carducci, *Discorso al popolo nel teatro nuovo di Pisa*, in Id., *Confessioni e battaglie*, I serie, Zanichelli, Bologna 1917, p. 59.

⁸ P. Villari, *Lettere meridionali e altri scritti sulla questione sociale in Italia*, Le Monnier, Firenze 1878, p. 123. La particolare assonanza dell'osservazione di Villari con quanto Fucini sosterrà a proposito della «fiera plebe» di Livorno, che avrebbe smarrito nella lotta di classe l'energia risorgimentale positiva dell'amor di patria, testimonia ancora la profonda influenza che il filosofo e critico positivista esercitò sullo scrittore toscano, oltre al legame di amicizia e reciproco rispetto che li unì fin dal tempo della "spedizione" di Fucini a Napoli, come "osservatore" per conto dello stesso Villari, dalla quale nacque, come si sa, le "lettere" di *Napoli ad occhio nudo*.

⁹ «... gli suggerii di buttar giù là, là, come gli venivano in mente, i fatterelli occorrigli, i ritratti delle persone conosciute, le scenette or tristi or liete che gli tornassero alla mente, senza proprio aver la pretesa di scrivere dei ricordi o delle memorie. Renato mi

si lascerà convincere a riprendere la penna, e, probabilmente a partire dal 1918, nel rifugio dello *studianaio*, dove arriva appena la drammatica eco della tragedia bellica, metterà mano all'*Acqua passata*, un vero «guazzabuglio» di storielle e aneddoti. Ricordi d'infanzia, incontri, rievocazioni, ritratti di personaggi, amicizie, episodi seri e faceti dei soggiorni fiorentini e pistoiesi, aneddoti sul «come divenni scrittore», si susseguono in ordine sparso, come tessere di un *puzzle* da ricomporre, o macchie di colore da pennellare con pazienza una accanto all'altra, e poi allontanarsi dalla tela per poter avere, nell'insieme, il ritratto dell'io che scrive. Sono frammenti recuperati all'insegna di una poetica umile del quotidiano, dell'aneddotico, del «piccolo fatto e forse insignificante», anche quando si incontrano i grandi nomi: Villari, Carducci, Capuana, Fattori, De Amicis, Garibaldi..., che riempiono di colore il profilo stilizzato a matita di quel «ritratto dell'artista da giovane» sbizzato nell'autobiografia incompleta di *Foglie al vento*. La misura breve ed episodica dell'aneddoto o della «storiella», oppure quella altrettanto estemporanea ed occasionale della «figurina», appare sicuramente più congeniale alla penna fuciniana di quanto non sia l'impegnativa ricostruzione autobiografica. La scrittura si distende, più serena e pacificata, i toni aspri si placano, le polemiche si smorzano, prevale la dimensione nostalgica del rimpianto. Una costituzionale malinconia restituisce sulla pagina l'immagine idealizzata di una umanità contadina francamente inverosimile, un tempo tanto intelligente e piena di appassionato sentire, quanto ora dominata dai bisogni immediati e viscerali:

Cara e dolce Toscana, come il tuo genio è tristemente cambiato! Dove sono andate le note delle tue stornellatrici? Dove le voci sonore dei tuoi robusti lavoratori cantanti tra i solchi le ottave più peregrine, d'amore o di guerra, dei nostri poeti cavallereschi? Un silenzio di marmo agghiaccia ora il sorriso dei tuoi floridi campi. Altri ideali, altre voglie corrono per le vene dei tuoi già sì giocondi e arguti abitanti; lo stomaco ha vinto la mano al cervello, il fegato al cuore. Dio ci torni la salute¹⁰.

In apertura di *Foglie al vento*, incontriamo Renato a Campiglia, nei primissimi anni della sua infanzia. Si descrive come un bambino pallido, magrolino e malaticcio, che comincia a leggere e far di conto a quattro anni, sotto la guida di un prete dai caldi sentimenti liberali, Don Giuseppe Barzacchini, proprio quando «cominciava a spuntare

guardò col suo occholino vivace [...] e poi mi disse – hai ragione» (G. Biagi, *Prefazione*, in R. Fucini, *Acqua passata*, La Voce, Firenze 1921, pp. III-IV).

¹⁰ R. Fucini, *Acqua passata*, in Id., *Tutti gli scritti*, cit., p. 574.

all'orizzonte l'epica luce della seconda rivoluzione d'Italia»¹¹. Si fortifica nel fisico a contatto con la natura selvaggia e incontaminata della costa maremmana, dalla quale eredita un «innato e fecondo sentimento della natura», fedele compagno di tutta la vita, capace di vincere la noia e di consolarlo nei più gravi affanni, oltre a una confidenza e ad un amore mai venuto meno verso tutti gli animali (eccetto ragni e scorpioni...), soprattutto i cani. La passione cinofila, come più tardi quella venatoria, gli è trasmessa dal padre, David Fucini, medico della Commissione Sanitaria Governativa, incaricato per la cura delle febbri malariche in Maremma dal governo granducale, ardente mazziniano e patriota, volontario nella rivoluzione del 1848. Costretto dalla vendetta restauratrice a lasciare l'impiego e a rifugiarsi prima a Livorno per esercitare liberamente la professione, tornerà infine a stabilirsi a Dianella di Vinci, nella casa paterna per far fronte alle gravi difficoltà economiche. L'educazione sentimentale e patriottica di Renato era iniziata sotto il segno del padre: ora la sua figura gli si ripresenta «solenne e leggendaria» mentre tinge d'inchiostro le pagine bianche dell'autobiografia. David Fucini è la sua bussola etica e politica, testimone incarnato di una fede tetragona nei valori della dignità e dell'onestà, da perseguire con coraggio, a costo di dover affrontare avversità e miseria, e con un rigore morale che oppone un'alta coscienza interiore alle umiliazioni subite. Ma, del padre, Renato ama ricordare anche lo spirito arguto, capace di «tagliare a fette, con la lingua e con la penna, coloro che a lui non piacevano, e non erano pochi»¹², diletandosi di comporre spiritosi epigrammi da illetterato, alcuni dei quali (i meno «compromessi») Renato trascrive in *Acqua passata*, sempre ad uso dei soliti «nipotini».

Di umiliazioni, David ne doveva aver ingoiate parecchie, specie quando, era stato costretto a ritornare nella casa del padre, il burbero nonno Santi, che li aveva accolti «come raminghi cacciati fin lassù dalla fame». Se nonno Santi, come racconta Renato, non perdeva occasione di mortificare e rimproverare aspramente il figlio per la sua incapacità di mantenere dignitosamente la famiglia, dopo tutti i soldi spesi per farlo studiare, a Renato non risparmiava sguardi di disprezzo e di avversione conditi, quando erano soli, dagli epiteti di vagabondo e morto di fame.

Le difficoltà economiche della famiglia e le privazioni affrontate da ragazzino, del resto, costituiscono un altro tassello importante nell'automitografia fuciniana. Il periodo «emposese», quando, appena

¹¹ R. Fucini, *Foglie al vento*, cit., p. 697.

¹² R. Fucini, *Acqua passata*, cit., p. 497.

tredecenne, «anziché essere custodito al calduccio sotto le ali della madre» è inviato ad Empoli a «fare la vita libera dello studente», riemerge nella memoria in questa prospettiva, con un sapore quasi dickensiano. Eccolo alloggiato in una «cameruccia», la cui temperatura «andava al pari con quella di fuori», perennemente affamato, perché alla trattoria dell'Aquila nera, dove il padre aveva sottoscritto un abbonamento mensile, le porzioni pattuite erano sempre troppo piccole in confronto «del *suo* giovanile e feroce appetito»: ma dalla “mesata” fissa uscivano sempre una fumata di pipa o una partita a biliardo. Il valore “pedagogico” e formativo che l'uomo maturo estrae a posteriori da quell'esperienza s'inquadra perfettamente nel profilo di una autobiografia ideale e nel sistema dei valori trasmessi dal padre:

Benedetti quei giorni e benedette quelle privazioni! Per merito loro non ho mai provato il morso delle voglie in tutto il corso della mia vita, non mai desiderio di agi e di mollezze, non mai invidia per chi gode in abbondanza di questi agi e queste mollezze le quali ho sempre considerate, da vero e convinto Diogene, come ingombri molesti alla pace e alla comodità¹³.

Insieme alla sobrietà e alla dignità, Renato dice di aver imparato dal padre anche il culto della memoria patriottica, dei tempi “eroici” del 1848, quando casa Fucini a Campiglia era divenuta un «centro infuocato di cospirazione rivoluzionaria», e lui respirava una calda atmosfera di esaltazione collettiva, alla quale partecipava, racconta, cantando, con voce argentina e intonata, tra la commozione generale, inni patriottici. Sensazioni visive e uditive emergono alla rinfusa dal ricordo sfocato di quei giorni: il frastuono dei canti e delle campane si mescola al luccicare delle sciabole e dei fucili, alle immagini del padre che parte volontario per i campi lombardi, delle coccarde tricolori appuntate sul petto, delle bandiere al vento. La regressione memoriale allo sguardo ingenuo e fantasioso del bambino restituisce un'evidente trasfigurazione epicocavalleresca di quei momenti lontani, nei quali ritrova le proprie radici il sentimento della patria, ancora vivo nell'animo del cinquantottenne Renato, un sentimento “vissuto” prima ancora che “imparato”. La penna fuciniana allora ha un improvviso scarto ombroso e polemico – non sarà l'unico – per punzecchiare velenosamente le astrattezze cerebrali di una cultura libresca contrapposta ad una reale esperienza di partecipazione:

Di quei giorni e di quelli che succedettero per tutto l'anno 1848, ho ricordi confusi e annebbiati: ma da quei ricordi, accoppiati con quelli più lucidi dopo

¹³ R. Fucini, *Foglie al vento*, cit., p. 732.

la restaurazione del governo granducale mi sento nutrito e forte di tanto amor di patria che chi non ha vissuto, sia pure incoscientemente, anche per pochi giorni, quella vita di entusiasmi fino al delirio, inutilmente lo cercherebbe fra le gelide pagine della storia!¹⁴

Il mito dell'infanzia, dunque, si nutre dell'epopea della rivoluzione risorgimentale, proiettandosi dapprima sullo sfondo naturale di una Maremma toscana dall'incontaminata e contraddittoria vitalità, poi nel paesaggio urbano della «bella e ricca» Livorno di quei tempi, la città nativa del bisnonno materno Giuseppe, commerciante di granaglie, vero *self-made man*, e della madre («La parte migliore del mio sangue è sangue livornese»)¹⁵.

E intanto la rievocazione della Maremma accende nella memoria il ricordo della sua maggior figura letteraria, quel Giosuè Carducci, di una decina d'anni più vecchio di Renato, incrociato di persona molti anni dopo a Firenze nel salotto letterario di casa Billi. In questo, come per altri episodi, *Foglie al vento* e *Acqua passata* s'intersecano, in modo che il quadro, appena schizzato nella vita su carta, si completa nel guazzabuglio dell'aneddotica. In *Acqua passata* Fucini racconta come, di fronte all'austero poeta, nell'agio disteso della conversazione salottiera, prendendo a pretesto un libretto di Leopoldo Barboni su Carducci e la Maremma, appellandosi alla diretta esperienza, si fosse lasciato sedurre dai «dolci e lontani ricordi» di quei luoghi dove certamente il futuro Vate aveva «assaporate le prime e sane aure vitali, scavallando nelle solitudini di quei monti selvaggi, dinanzi alle paludi e al mare, e sudando affaticato a cercar nidi di merli e tirar sassi a ramarri», tra Bolgheri, Donoratico e Castagneto, non diversamente da quanto lui stesso faceva, ma più all'interno, nel grossetano, tra Monterotondo Marittimo, Massa e i monti del Sasso d'Ombrone. Evoca un Carducci fanciullo, Fucini, ma è come se rivedesse se stesso, scoprendo quasi con sorpresa le coincidenze biografiche: i padri entrambi medici, gli stessi divertimenti infantili tra «uomini e boscaglie, torri desolate e borghi fiorenti di vita libera e forte, e tristi paludi e campi fecondi»¹⁶. Ma il «biforcamento della via», fin lì battuta insieme, si prefigura esplicito in un episodio che Renato rammemora a Giosuè, reinterpretandolo ora, modestamente, in chiave profetica, come segno del diverso esito che il destino preparava per i due «ragazzacci maremmani»: se

¹⁴ *Ivi*, p. 697.

¹⁵ *Ivi*, p. 701.

¹⁶ R. Fucini, *Acqua passata*, cit., p. 541.

infatti a Campiglia Renato aveva addomesticato un umile topo, Carducci a Bolgheri aveva allevato un cucciolo di lupo:

Anche a quel tempo – osservai – sebbene simbolicamente, era già segnata la distanza che passava tra noi. Io, piccolo e timido roditore delle soffitte; tu, la libera fiera delle foreste e dei monti. Il Carducci mi sorrise benevolo, io sorrisi benevolo a lui, fra la schietta allegria degli amici presenti¹⁷.

Dalla Maremma, Renato si trasferisce a Livorno nel settembre del 1849, su uno «sgangherato trabiccolo a quattro ruote seguito da un biroccio carico di masserizie». Pochi giorni avanti ha vegliato, tremante di speranza e d'angoscia, con la madre, il padre e altri patrioti liberali, per una notte intera sul Monte Calvi, presso Campiglia, da dove si poteva intuire l'esito funesto del cannoneggiamento di Livorno da parte degli Austriaci. Dell'operosa città di mare, tornata sotto il dominio austriaco, Renato ricorda il porto franco, divenuto uno scalo fra i più importanti del Mediterraneo, affollato di navi di tutte le bandiere, con una darsena «che pareva un canneto di alberi e una ragna di gomene», e le vie affollate, risuonanti di lingue diverse e variopinte di costumi d'ogni foggia e colore: un fanciullo di sei anni poteva anche pensare di aver fatto il giro del mondo senza fatica e senza spesa. Ma l'atmosfera magica e avventurosa, quasi esotica, era resa pesante e pericolosa dalla presenza degli austriaci. La città presentava allora un suo lato oscuro. Una notturna metamorfosi trasformava la solare Livorno in un luogo di «cospirazioni, di fremiti, di persecuzioni, di delitti politici». Nel rievocare quel «procelloso periodo», Renato si scusa di dover compiere un «tuffo nel barbaro», di dover narrare «cose tristi e ripugnanti», come attentati e assassinii: i fatti di sangue, sebbene giustificati dalla «brutale malvagità» degli invasori, non mancavano tuttavia di accendere nel fanciullo i palpiti di una umana pietà per le vittime. Il lettore smaliziato, però, non può fare a meno di avvertire in queste pagine una sospetta consonanza letteraria con gli accenti sentimentali del *Sant'Ambrogio* di Giuseppe Giusti, anche perché, in entrambi i casi, la mediazione tra odio e compassione è affidata, per vie diverse ma simili, alla musica:

Ogni notte il pugnale faceva la sua mèsse, ed ogni giorno, dal Borgo Reale dove stava di casa la mia famiglia, passavano con grande corteggio d'armi e suoni i cataletti delle vittime.

E quanto e quante volte ho spasimato di pietà a quei trasporti! Cominciava a battermi il cuore forte forte allorché il bianco corteggio, irto di baionette

¹⁷ R. Fucini, *Foglie al vento*, cit., p. 695.

luccicanti, inoltrandosi dalla piazza del Voltone imboccava nel Borgo Reale, e piangevo a dirotto quando dalla strada larga e deserta saliva più spasimoso il lamento delle marce funebri maravigliosamente suonate da quelle bande così ricche di numero e di abilità¹⁸.

I tentativi della madre di calmarlo, (di nemici si trattava, per di più responsabili della loro fuga dalla Maremma e della loro vita di privazioni e di paura) erano del tutto vani, perché «il fascino della musica che spasimava su quei morti era più forte della sua voce e i miei singhiozzi raddoppiavano perché allora piangevo per quei morti e per lei»¹⁹. E la suggestione letteraria del poeta di Monsummano torna nel successivo ricordo dell'atteggiamento pensoso del padre: «Mio padre, fermo e accigliato nel fondo della stanza, taceva e ci guardava commosso, forse pensando che in quel cataletto giaceva fredda e insanguinata la speranza di una madre ungherese o l'amore di una sposa polacca». L'«affettuosa memoria» riscopre e dà voce a sentimenti e impressioni decisive per la formazione del suo carattere, tanto profonde da restare indelebili e definitivamente «inchiodate» in un temperamento, definito a più riprese «gracile» e molto sensibile: «già a nove anni, sapevo sul serio, e non per averlo imparato dai libri scialbi compilati a freddo per far quattrini, che cosa è la patria e che cosa valgono gli uomini capaci di sacrificare per lei tutto e fra questo tutto la vita»²⁰. Allora lo scarto e la frattura tra il mondo eroico dell'infanzia e la mediocrità del presente diventano troppo dolorosi e il tono si inasprisce fino all'apostrofe e all'invettiva:

Bei tempi, bei tempi, povera Italia! Come ve li meritereste quei tempi, con la frusta, con le baionette e con gli sputi in faccia, o liberaloni d'oggi che credete d'esser schiavi perché guardie e carabinieri italiani vi sono d'impaccio ad empirvi le tasche con la roba degli altri [...].

E forse gli Austriaci non avevan torto a stare così diffidenti e minacciosi con noi. La fiera plebe livornese, quella plebe che ora sfoga la sua energia brutalmente scorretta, in scioperi, risse e in delitti comuni, l'adoperava allora, feroce sì ma generosa, soltanto contro i suoi prepotenti oppressori. E non potendo più farlo in campo aperto e alla luce del sole, continuava a combattere con la congiura e nelle tenebre gli odiosi croati²¹.

Il senso della patria, così profondamente introiettato, lo accompagnerà per tutta l'adolescenza. Dieci anni dopo, al tempo della seconda

¹⁸ *Ivi*, p. 706.

¹⁹ *Ivi*, p. 707.

²⁰ *Ivi*, p. 712.

²¹ *Ivi*, p. 706.

guerra d'Indipendenza, Renato racconta la sua partecipazione infiammata alla celebrazione della Toscana libera e il suo entusiasmo per Garibaldi. L'avversione viscerale per i reazionari esplose, una sera, nella bettola dell'oste Bista di Baldo, dove il ragazzo, studente, soleva cenare, in quell'Empoli poco amata, se non detestata come covò di clericali e antiliberali²², non diversamente da Vinci, del resto: «trecento anime, fra le quali diciotto preti». Il ragazzo non sopporta le maldicenze di un gruppo di avventori contro Garibaldi e si impegna in un "epico" scontro con la paletta del camino²³.

Il peso formativo delle esperienze livornesi è rilevato dallo stesso Fucini, quando traccia, sulle pagine di *Foglie al vento* relative a quegli anni, il primo autoritratto di carta, con quattro asciutte "pennellate" di colore: «Sviluppatisi i primi germi della mia intelligenza in quell'ambiente, è naturale ch'io diventassi caldo di cuore, un po' artista, molto osservatore e un tantino politicante cospiratore»²⁴. Se le ultime due «antipatiche» qualità, a suo dire, gli si «staccarono presto da dosso», lasciandogli per contrappasso una «inestinguibile avversione per gli esosi e molesti politicanti da caffè e per le sette in genere»²⁵, le altre resteranno i connotati costanti dell'uomo e dello scrittore. Per ora un certo talento artistico abbinato alla facoltà di osservare la natura sembra trovare una prima forma espressiva nell'arte figurativa. Inizia a frequentare a Livorno lo studio del pittore Giuseppe Baldini, che ne aveva apprezzato la predisposizione al disegno nel vederlo scarabocchiare piante e animali nella farmacia Pediani, luogo d'incontro dei patrioti liberali livornesi. Sotto la guida del maestro Baldini, «un bell'uomo sulla trentina, abbigliato da rivoluzionario di quei tempi, con gran cappello a larghe falde barba fluente e lunghi capelli inanellati»²⁶, Renato si forma il gusto per la pittura *en plein air*, che sempre praticherà da dilettante. Molti anni dopo, negli anni della Firenze capitale, frequenterà gli artisti della cosiddetta "macchia rinnovata": Fattori, Signorini (il pittore di Dianella), Lega, Cecconi (il Cecconi "dei cani"), Gioli, Ferroni, non più nel Caffè Michelangelo, ritrovo storico dei primi macchiaioli, ma nella bettola della

²² Merita ricordare a questo proposito un epigramma di David Fucini trascritto da Renato in *Acqua passata*: «Ma in quell'Empoli! Il caso è proprio strano / O muore un ciuco o nasce un sagrestano» (R. Fucini, *Acqua passata*, cit., p. 500).

²³ R. Fucini, *Foglie al vento*, cit., p. 737.

²⁴ *Ivi*, p. 715.

²⁵ *Ivi*, p. 716.

²⁶ *Ivi*, p. 705. Nel ritratto d'artista si riconoscono tutti gli ingredienti dell'iconografia risorgimentale.

Sora Cesira, in via del Parione. Riuscirà anche a collezionare una piccola, personale, galleria di bozzetti, saccheggiando «sfrontatamente», gli studi degli amici²⁷, come scrive in una lettera al pittore torinese Marco Calderoni, nel 1910. Merita una citazione, a questo proposito, il ricordo fuciniano di Giovanni Fattori, registrato in *Acqua passata*. Oltre a tracciare la fisionomia di un uomo buono, sensibile, del tutto incurante del denaro, delle comodità e dell'agiatezza, vissuto e morto poverissimo, Renato racconta la genesi di un suo piccolo capolavoro, conservato appunto nella sua collezione: una tavoletta di cm.10 x 41, raffigurante un gruppo di cavalli su una spiaggia con alcune barche e alcune figure di pescatori. Fucini, che aveva portato la tavoletta all'amico perché gli ci dipingesse sopra qualcosa («Quello che ti pare, quattro pennellate, la tua firma e basta») ed era riuscito a fargli accettare un compenso di dieci lire, assiste stupito alla nascita di un vero gioiello: prima il mare, poi due barche in acqua, poi una sulla spiaggia, poi un pescatore sdraiato, poi uno, due, tre, quattro cavalli... Aveva finito per lasciare all'amico un compenso di cinquanta lire, non senza battibeccare, e quella banconota era rimasta per più di un mese dove Fucini l'aveva lasciata per troncane ogni discussione, sotto un mattone sul tavolo del Fattori. Poi era sparita ma Renato dice di non aver mai saputo cosa l'amico ne avesse fatto.

Le stesse peculiarità della scrittura fuciniana, del resto, discendono da quella prima educazione alla matita e al pennello "dal vero" nello studio livornese del Baldini. All'osservazione diretta e alla rappresentazione della realtà, tuttavia, presto si somma l'immaginazione sentimentale e fantastica, stimolata nel ragazzino dalle appassionante letture delle favole e dei sonetti pastorali del Clasio. La lettura (in particolare dei poemi cavallereschi) rappresentava già allora per Renato una «passione così smodata da dover essere regolato per non eccedere con danno della sua salute»²⁸:

e tanto ero innamorato di quella lettura che detti allora il primo tuffo in quella specie di romanticismo realista che mi ha accompagnato per tutta la vita. Questa incipiente passione sfogavo allora disegnando alberi che, secondo la mia intenzione, dovevano pensare e parlare fra di loro, e facendo pifferi e zampogne, a uso di Tirsi, di tutte le canne che mi capitavano fra le mani²⁹.

²⁷ Della collezione fuciniana è stata allestita una mostra nel 1985, presso i locali de "La Nuova Strozina" ad opera del Gabinetto Vieusseux di Firenze, intitolata appunto *I Macchiaioli di Renato Fucini*, cfr. il catalogo citato alla n. 4.

²⁸ R. Fucini, *Foglie al vento*, cit., p. 717.

²⁹ *Ivi*, pp. 704-705.

Sarà, del resto, questo *surplus* descrittivo e sentimentale a costituire la particolare qualità della *Stimmung* macchiaiola del raccontare di Neri, così acuto nella notazione del rapporto organico tra sfondo e personaggio (si pensi al *Matto delle giuncaie*, non a caso sottotitolato «bozzetto padulano»), capace di cogliere il “caratteristico”, ma anche di superare i confini e le strettoie del “bozzetto di carattere” o del racconto “contadino alla Toscana”, figurativamente tipico della generazione dei pittori della “macchia” dopo gli anni settanta, sconosciuto alla prima fase “realista” del movimento, e derivato dalle istanze populiste d’origine francese (da Breton a Lepage)³⁰.

«Molto osservatore»: con questa seconda pennellata dell’autoritratto Renato evidenzia la forma prima ed essenziale della sua “cultura”. È ancora, *l’en plein air* dei macchiaioli, l’esperienza diretta dei luoghi e delle persone, quella che Neri esibisce come fonte della propria vena, rivendicando per il sé scrittore una sorgiva spontaneità, sfuggente ad ogni tecnicismo o teorizzazione. L’apparentemente ingenua professione d’antiletterarietà è un misto di modestia e d’orgoglio, perché fa della poetica della “scrittura istintiva” un valore assoluto, come correlativo stilistico della programmatica esplorazione minuta d’un mondo rinchiuso in un breve perimetro provinciale, percorso a piedi e personalmente esplorato. E pensiamo allora all’abitudine fuciniana dei taccuini, inaugurata ai tempi del *reportage* napoletano, commissionatogli nel 1877 da Pasquale Villari, e proseguita poi durante le sue lunghe sgambate, per lavoro e per diletto, nella provincia pistoiese. In quei taccuini, conservati alla Biblioteca Riccardiana di Firenze, Renato appuntava, telegraficamente, osservazioni, paesaggi, immagini, figure, scampoli di vita, storie sentite narrare, modi di dire curiosi, proverbi e storpiature linguistiche che Neri saprà poi elaborare nelle pagine tremende di *Napoli ad occhio nudo*, o nel tratteggiare paesi e figure della campagna toscana nelle *Veglie* e in *All’aria aperta*. Alla fonte dell’osservazione diretta, del resto fa riferimento ancora lo scrittore in *Acqua passata*, nell’aneddoto letterario intitolato *Come nacque la “Scampagnata”*:

Ero pieno di ricordi, di scene, di aneddoti e di tipi originali incontrati nelle mie deliziose escursioni sull’Appennino pistoiese, ma non avevo mai pensato a scriverli. Una mattina, chiuso in casa dal maltempo, mi serrai nel mio studiolo ad almanaccare. [...]

Almanaccando col cervello, incominciai a riordinarmi nella testa quei ricordi disparati e, su su, a metterli insieme, finché non mi vidi dinanzi alla mente

³⁰ Cfr. R. Monti, *I pittori di Fucini*, in *I Macchiaioli di Fucini*, cit., p. 17.

un organismo quasi completo, tranne che nei particolari, per farne un bozzetto da riuscire uno dei miei migliori come infatti riuscì³¹.

Preso dalla foga, racconta di aver cominciato a buttar giù «quel che veniva veniva» e di avere terminato verso le otto di sera il racconto (tra i più noti delle *Veglie*), che legge dopo cena a veglia alla famiglia riunita, con grande successo. Fucini insiste sull'immediatezza e la fluidità della vena, accesa dal ricordo delle cose viste, che procede per larghe pennellate e si rifiuta ad un elaborato ed eccessivo descrittivismo, badando piuttosto al sentimento e all'impressione globali, alla coerenza tonale del quadro, alla giustezza delle proporzioni, all'effetto sul lettore, più che alla quantità dei particolari. Ed è abbastanza sorprendente scoprire, in questo bozzettista provinciale, digiuno sicuramente delle discussioni tecnico-letterarie accese nel campo realista, una notazione non del tutto ingenua sui meccanismi della "credibilità" del raccontare, che coincide (casualmente e inconsapevolmente) con la maupassantiana riflessione sull'"effetto realtà" («verosimile il ver non è talvolta») preposta al romanzo *Pierre et Jean*:

Ero soddisfatto del mio lavoro [...]. Avrei voluto fare di più, ma forse avrei fatto male. Avrei voluto aggiungere tante e tante pennellate vivacissime che mi rimasero, prudentemente, nel cervello e nella penna. Ho detto "prudentemente" ed ho adoperato il vocabolo giusto perché molte, anzi quasi tutte quelle pennellate, sebbene colte dal vero, sarebbero sembrate non soltanto non vere, ma neanche verosimili³².

I suoi racconti vogliono presentarsi come "studi dal vero", il che non esclude il soggettivismo della prospettiva e dell'occhio che osserva, e neppure la selettività dei particolari in ragione dell'effetto d'insieme. Presuppone piuttosto il pieno coinvolgimento sentimentale, seppur controllato e trattenuto, così da non scadere nel piagnucoloso o, viceversa, nella ridanciana buffoneria. Predilige i toni di una voluta *medietas*, o, se si vuole, esibita *mediocritas*. Il sonetto *Li studi di Neri*, dai *Cento sonetti in vernacolo pisano* (1872) definiti da Fucini, nella *Dèdia*, «un branco di scarabocchi fatti a ruzzoloni uno dret' all'altro» (ma si tratta di un sonetto caudato, secondo l'antica tradizione della poesia trecentesca comico-realistica), lo ribadisce in maniera scherzosa:

³¹ R. Fucini, *Acqua passata*, cit., p. 563.

³² *Ivi*, p. 564.

O senti: io 'impricipiai da bimbettino
a studia' 'n su' cipressi di Dianella
come faceva 'r nidio un cardellino

A Pisa po' 'mparai l'arma favella
e a distingue' 'r Pretore da Guazzino.
Per ùtimo, vienuto a Frora bella,

Mi finii d'ispira' 'n der campanile
all'ombra der cappello di Barile³³.

Non sarà un caso se, come scrive Giorgio De Rienzo³⁴, la letteratura toscana del secondo Ottocento si presenta affollata di «scrittori senza biblioteca», che anzi tendono a sottolineare una sorta di “incultura” e ad esibire con orgoglio una “noncuranza” soprattutto stilistica, quasi affidandosi alla coscienza di appartenere ad una tradizione linguistica superiore, vissuta appunto come condizione privilegiata nativa, quasi un “genio” toscano. Giovanni Procacci definiva le proprie *Novelle toscane* «quattro scarabocchi» scritti «come mi hanno imparato a discorrere». Guido Nobili introduceva le proprie *Memorie lontane* reclamando il diritto di «raccontare come *gli* pare e piace», ed Eugenio Niccolini, delle sue *Giornate di caccia*, scrive: «sono pagine che io scrissi senza che mi passasse nemmeno per la mente l'idea di pubblicarle». La mitografia dell'*homo sine litteris*, così come il culto di una maestria narrativa e linguistica artigianali, *naïve*, sono del resto profondamente radicati nella tradizione letteraria toscana, dalla novellistica trecentesca all'elogio della «negligenza» di Giuseppe Giusti (*Memorie di Pisa*: «oh che gran sapienza / la negligenza!»), dall'*understatement* di Collodi, alla falsa “facilità” e “immediatezza” esibite da Aldo Palazzeschi (che in realtà, riscriveva le proprie pagine anche sei volte). Per questo Fucini si mostra sorpreso dal successo di quei sonetti, «improntati d'un realismo da bassi fondi di Pisa», nati per una «combinazione affatto impreveduta», casuali come la vita stessa: «Tutta la vita, almeno la mia, non è che una matassa di combinazioni»³⁵. Dal caffè dei Risorti, all'angolo di via Larga (poi via Cavour) e via de' Pucci, a Firenze, dove

³³ R. Fucini, *Tutti gli scritti*, cit., p. 903.

³⁴ G. De Rienzo, *Narrativa toscana dell'Ottocento*, Olschki, Firenze 1975, pp. 146-147.

³⁵ R. Fucini, *Come nacque il mio primo sonetto pisano*, in Id., *Acqua passata*, cit., p. 501.

Renato, dopo la laurea in agraria conseguita a Pisa, si trovava a far pratica nello studio dell'ingegner Petrini, gli estemporanei sonetti, in poco tempo, «avevano allagato tutta l'Italia risorta», con sua grande sorpresa. Dobbiamo credergli, se il fenomeno è stato registrato anche dalla testimonianza diretta di Edmondo De Amicis, che li presentò al pubblico torinese in un articolo, divenuto poi prefazione dell'edizione Bemporad (1920), riprodotta in *Tutti gli scritti*: «L'apparizione di questi sonetti a Firenze fu come lo scoppio di un fuoco d'artificio. I primi giraron manoscritti ed eran tutti faceti; i seri vennero dopo. Qualcuno li leggeva nelle conversazioni, a mezza voce, in un canto, e la lettura era interrotta ogni momento da uno scroscio di risa [...]. Sulle prime i suoi colleghi trovarono ridicolo che lui, ingegnere, fosse poeta. Tutt'a un tratto si invertirono le parti, e i Fiorentini risero perché lui, poeta, faceva l'ingegnere. In meno di tre mesi il nome di Fucini fu popolare»³⁶. De Amicis dipingeva Fucini come un autore «dotato di un granello di pazzia artistica», al quale i sonetti «scappano», diversamente da un Gioacchino Belli, che i sonetti «li fa». E ne trasmetteva un'immagine simpaticamente caricaturale, così disarmato, smarrito e disorientato di fronte ai «preccettisti» che subito «saltaron su» per insegnargli a fare i sonetti, a lui così digiuno di lettere:

Il sonetto era la forma in cui il suo ingegno s'era estrinsecato spontaneamente e quasi perfettamente, e da ogni parte si domandava perché non tentasse le sestine, le terzine, le ottave. Scriveva in vernacolo: gli stavano ai fianchi perché scrivesse in lingua italiana. Gli venivan fatti i sonetti in venti minuti: lo consigliavano a pensarci su una settimana. Aveva fatto quel che aveva fatto, senz'altra cultura letteraria che quelle di tutte le persone che si occupavano di letteratura a tempo avanzato: ed ecco cento voci nasali a gridargli che impari la lingua, che egli sapeva già meglio di loro; che vegli sui classici, che faccia un corso regolare di studi letterari. Tantoché il povero Fucini esclamava sgomento: – O povero me! M'accorgo ora che non so nulla! Che potrò mai fare? ecc. ecc.³⁷.

Del resto, ricorda Renato, quel fanciullo «troppo sensibile e di indole eccessivamente vivace» era «altrettanto duro di visceri a smaltire i primi beveroni di sapienza mesciutigli, a suon di botte e di urlacci, dai suoi buoni maestri»³⁸. Nel capitolo sui suoi studi e sul non idilliaco rapporto con la scuola, Renato racconta di aver sperimentato sulla propria pelle i metodi brutali di una educazione scolastica repressiva e manesca

³⁶ R. Fucini, *Tutti gli scritti*, cit., p. 798-799.

³⁷ *Ivi*, p. 802.

³⁸ R. Fucini, *Foglie al vento*, cit., p. 702.

dapprima a scuola dal maestro Taddeini, al quale viene sottratto per passare presso i padri Barnabiti di Livorno. A Sovigliana, con il Priore Alderotti, e a Empoli, la musica non cambia: il metodo scolastico è il solito: «noccolate sulla zucca e scappellotti», finanche frustate. A quelle di un certo Paolo Pini, benestante di Empoli che «non so come e da quale parte fosse rampicato sulla cattedra» di Umanità del corso di studi superiore, Renato finisce per ribellarsi, rimediando la sospensione di un mese dalla scuola e, per esservi riammesso, l'umiliazione di dover «chiedere scusa a chi aveva tutto il dovere di chiederla a me». «Tempi e metodi bestiali – commenta – soltanto tollerabili da bestie invece che da ragazzi intelligenti e coscienti della loro dignità umana». Il bilancio degli studi empolesi, compilato in *Foglie al vento*, è culturalmente disastroso, e burocraticamente fallimentare: il certificato ottenuto alla fine degli studi si rivela privo di qualsiasi valore legale per l'ammissione alla Facoltà di Medicina a Pisa, e Fucini dovrà ripiegare su Agraria:

Avevo fatto un anno il corso di Grammatica senza aver imparato di quella scienza tanto che bastasse a distinguere il nome dal verbo; un anno di Umanità, uscendo da quella scuola così saturo di scienza da saper qualcosa meno di quando c'entrai; un anno di Rettorica, fortificandomi bastantemente sul latino, ma rimanendo così digiuno d'italiano (frutto del nulla che m'era stato insegnato nelle altre classi) che non sarei stato capace di scrivere un lungo periodo senza incastrarci spropositi di grammatica, d'ortografia e di sintassi. Alla così detta Rettorica andava accompagnata la così detta Filosofia. Da quella poi uscii con la testa in ciampanelle e con una grande avversione verso il canonico Rossi³⁹.

Con la filosofia, Renato confessa anche altrove di non aver mai avuto grande dimestichezza, confermando, in età più matura, una quasi costituzionale «intolleranza [...] contro le assurdità filosofiche» che il canonico Rossi voleva «dargli a bere». Sulla stessa lunghezza d'onda si colloca il ricordo della disputa sulle idee innate con Felice Tocco, professore di filosofia nell'Istituto di Studi Superiori di Firenze, coinquilino al numero 70 di palazzo Panciatichi in Borgo Pinti. Da «osservatore semibarbaro» Fucini sostiene l'esistenza delle idee innate, ma è costretto a chetarsi, per nulla persuaso, ma «asfissiato sotto un cumulo di citazioni una più seria dell'altra [...], spiacciato sotto l'enorme peso dei nomi di cento filosofi dell'ultima fioritura, fra i quali, si capisce, non mancavano, anzi figuravano in prima linea, quelli di *Nice*, di *Sciope-nauer*, di *Traisce...* (non so neanche scriverli) e di tanti altri tedesacci

³⁹ *Ivi*, p. 737.

sapientissimi, aprendo i cui libri mi è sempre sembrato di spalancare la porta d'ingresso d'un manicomio»⁴⁰. Rivendicazione, ancora una volta, di un fecondo diletterantismo letterario e culturale, che elegge come maestra la strada e fugge i letterati «come la rogna». «La mia famiglia, i miei libri, il mio cane, il mio fucile e basta», scrive in una lettera al Calderini nel 1882, identificando un universo sentimentale e culturale autosufficiente, un orizzonte espressivo istintivo e inevitabilmente circoscritto e limitato, anche se felicemente interpretato. Si tratta, del resto, di un connotato comune alla narrativa toscana dell'ultimo ventennio dell'800, con qualche eccezione (*Pinocchio* o i romanzi di Pratesi, per esempio), ovvero quel «“corto respiro” che predilige la dimensione semplicistica del bozzetto come espressione di un limite accettato quasi passivamente, conseguenza inevitabile di una realtà economico sociale saldamente ancorata alle sue tradizioni paternalistiche»⁴¹. Una passione precoce, «sfrenata», invece, è la lettura, che a Dianella l'adolescente Renato alterna «agli svaghi semplici e salubri» della campagna: «lunghe passeggiate, pesca con la canna nei ruscelli del piano e nell'Arno, cacciate ai pettirossi su per le forre del Monte Albano, contemplazione gioiosa di burrasche, di neviccate, di tramonti superbi, di sereni immacolati e di lunghe e monotone piogge [*sic*] a me più care di ogni altra cosa»⁴². Chiuso in casa nelle lunghe giornate di pioggia, legge sempre, molto e di tutto, a suo dire, incominciando a «prendere il gusto delle bellezze letterarie», ma rammenta solo Ariosto, Tasso, i romanzi e le novelle del Grossi e del D'Azeglio, oltre a un non meglio identificato poemetto manoscritto in vernacolo livornese, *La Betulia liberata*, confermando indirettamente l'immagine tradizionale di «scrittore senza biblioteca».

Nell'autoritratto livornese la pennellata che più risalta è quel «caldo di cuore», che traccia il profilo di un temperamento profondamente impressionabile ed eccitabile, dotato di una sensibilità anche eccessiva, ai confini del patologico. Renato si ricorda fanciullo, ora in preda a terrori immaginari (fantasmi notturni, paura di morire avvelenato), ora ad esaltazioni eroico-cavalleresche, come in occasione del salvataggio di un presunto annegato, ora pronto alla commozione e al pianto. A Livorno, per esempio, in occasione della rappresentazione del dramma *Le ultime ore di Camoens*, scoppia in un pianto diretto, e deve essere accompagnato fuori del teatro, a conferma della sua «precoce ammirazione per

⁴⁰ R. Fucini, *Acqua passata*, cit., p. 670.

⁴¹ G. Luti, *La Letteratura*, in *Storia d'Italia. Le regioni. La Toscana*, Einaudi, Torino 1994, p. 397.

⁴² R. Fucini, *Foglie al vento*, cit., p. 724.

i grandi e la profonda pietà per gli sventurati»⁴³. In questo episodio infantile Fucini riconosce la radice profonda della propria identità umana, alla quale far risalire anche la particolare duplicità della sua disposizione al narrare, sospesa tra ironia e compassione, commozione controllata e riso bonario, in una continuità sentimentale tra il fanciullo di allora e il vecchio di oggi, tra Renato e Neri:

Anche oggi, con sessanta anni sonati sulle spalle, non solo se uno spettacolo di prosa o di musica è commovente ma anche se è solamente bello, un brivido mi corre continuo lungo la schiena, la gola mi si serra, e spesso debbo far le viste di sbadigliare o d'essere infreddato per ingannare i vicini sulla origine delle lacrime che mi inumidiscono gli occhi.

Strani misteri del cervello e dell'anima umana. Quel bambino e questo vecchio così facili al pianto sono la stessa persona alla quale, per quanto sento dire, tante persone sono riconoscenti per le ore liete che i suoi scritti hanno fatto loro passare.

Ma forse, per chi veda il fondo delle cose, le favole e gli uomini che ho immaginato sono tutti pieni di dolore e il mio riso è stato sempre colmo di lacrime⁴⁴.

Di «vena malinconica», di un «radicato e ponderato scetticismo» nei confronti dell'umanità aveva parlato Luigi Russo⁴⁵; e di una «tristezza della mente», forse più che dell'animo, espressa talvolta in un sotterraneo sconforto o in certi spunti polemici o in un indefinito senso di amarezza, Aldo Borlenghi⁴⁶. Enzo Fucini, nipote dello scrittore, a sua volta, in una intervista, ebbe a dire che: «egli rallegrava, non era allegro. Rallegrava gli altri e per riflesso se stesso, ma per natura non era allegro»⁴⁷.

L'immagine "sdoppiata" sembra trovar conferma iconica in due bei ritratti di Fucini, a firma Telemaco Signorini, di dimensioni ridottissime, appartenenti alla collezione fuciniana e risalenti agli anni 1874-75⁴⁸. Si distinguono tra i numerosi che gli amici macchiaioli, spesso ospiti a Dianella, lasciarono a casa Fucini, pregevoli, ma, quasi tutti, impostati sui canoni di una iconografia ritrattistica "ufficiale", e risalenti ad anni più tardi (tra il 1897 e il 1904), a firma Gordigiani, Andreotti, Gelli, Corcos.

⁴³ *Ivi*, p. 717.

⁴⁴ *Ivi*, p. 718.

⁴⁵ L. Russo, *Renato Fucini scrittore sollazzevole?*, in Id., *Ritratti critici di contemporanei*, Società editrice universale, Genova 1945, pp. 42-43.

⁴⁶ A. Borlenghi, *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1962, t. II, pp. 617-618.

⁴⁷ Devo la citazione a L.G. Sbrocchi, *Renato Fucini. L'uomo e l'opera*, Casa editrice G. D'Anna, Firenze-Messina 1977.

⁴⁸ I ritratti di Fucini sono riprodotti nel catalogo *I macchiaioli di Renato Fucini*, cit.

Se si esclude il ritratto del Corcos, in cui Fucini appare a figura intera, disinvolatamente a cavalcioni di una sedia, a braccia incrociate sulla spalliera, camicia aperta sul collo, senza *papillon*, in un atteggiamento informale, negli altri lo scrittore è ritratto in piano americano, impeccabilmente vestito, capelli curati, come la lunga barba risorgimentale bianca, pettinati all'indietro su una fronte spaziosa, folti baffi canuti spioventi a nascondere una bocca che s'indovina severa, nell'attitudine un po' rigida e immobile da ritratto di famiglia. Colpisce però, in tutti questi ritratti, l'espressione degli occhi, penetrante e malinconica al tempo stesso, fissi verso chi guarda. In quelli del Signorini, invece, poche pennellate sanno trasmettere aspetti distinti e complementari di un Fucini più giovane, con meno cura dei singoli particolari, ma con la forza e la vivacità espressiva di un ritrattista che sa cogliere e tradurre in segno pittorico l'interiorità del personaggio. Nei due ritratti a confronto si rispecchia dunque quell'immagine doppia che traspare anche dalle pagine dell'autobiografia imperfetta dello scrittore di Dianella. Nel primissimo piano di un piccolissimo olio su tavola, oggi disperso, Signorini ritrae lo scrittore in atteggiamento di lettura, gli occhi bassi, concentrati sul libro aperto, l'inseparabile pipa fra le labbra, unica concessione al "particolare". Il sapiente gioco di macchie di luce e ombra restituisce pienamente l'impressione di una totale, severa e pensosa concentrazione nell'atto del leggere, di una estraniata separatezza dal mondo circostante. Nell'altro olio su cartone, invece, ecco un Fucini a figura intera, di profilo, seduto all'aperto, probabilmente su un sedile di pietra, gambe accavallate, vestito con una certa negligenza (pantaloni chiari, una camicia bianca con le maniche arrotolate, un fazzoletto al collo, la giacca semi appoggiata su una spalla, largo cappello da buttero), pipa e sguardo lontano, un bastone tra le mani. È l'immagine disinvolta e spigliata di un Fucini poco più che trentenne, coetaneo, ma apparentemente così diverso dall'altro sé del primo ritratto, che bene riassume, pittoricamente, le impressioni disperse che il lettore recupera nel disordinato accumulo di ricordi, incontri, episodi di *Acqua passata*, unica testimonianza d'autore per gli anni successivi a quelli pisani. È un Fucini cui sembra meglio adattarsi l'autodefinizione di «puledro vispo e sbrigliato» sempre pronto a «giovanili chiassate», «allegro e superficiale buontempono»⁴⁹, incontri e serate nei caffè fiorentini o nei migliori salotti, condita di qualche burla da lui stesso architettata, che si respira in tanti aneddoti del «guazzabuglio» memoriale. Sembra quasi di sentirlo

⁴⁹ R. Fucini, *Acqua passata*, cit., p. 641 e p. 669.

improvvisare quei suoi «sonettacci» irriverenti, fioriti di qualche saporiata imprecazione, che magari non furono resi pubblici, in compagnia di personaggi illustri come Villari, De Amicis, Carducci, Capuana, Olindo Guerrini, i fratelli Guerrazzi, Prati, Gino Capponi, Fattori ed altri. Nel secondo ritratto di Signorini c'è il Renato di Dianella e della *Cuccetta*, della pesca in padule e delle mangiate di cacciucco, delle lunghe passeggiate appenniniche e delle battute di caccia, membro effettivo in Pistoia della burlesca Accademia dei Dromedari, in cui «si passavano serate allegrissime in letture, declamazioni di roba nostra e d'altri, chiacchiere, risate infinite, e sigari e maldicenze e ponci», prima di diventare (proprio lui!) Accademico della Crusca, quel Renato tutto famiglia, libri, cane e fucile e basta, come appare in una fotografia⁵⁰, accanto al padre, entrambi in tenuta da caccia. Ma, se giri la carta, e torni a studiare l'immagine del primo quadretto, i conti sembrano non tornare più, ed emergono, evocati dai tratti cupi e pensosi di quel ritratto, il senso della perdita, la percezione di un vuoto, di uno scacco storico ed esistenziale, di una disarmonia insanabile tra il tempo della giovinezza e quello della vecchiaia, e di una contraddizione irrisolvibile tra il tempo eroico della storia e la decadenza del presente: sentimenti tutti espressi e compressi, per esempio, nelle pagine di *Acqua passata* vergate in occasione della morte di Pasquale Villari, spentosi a Firenze il 7 dicembre 1917:

Povero Villari ammazzato dai suoi 90 anni suonati e dalle ultime vergogne della sua Italia, per il decoro e la gloria della quale tanti anni aveva combattuto nelle scuole e fuori. Beato lui che muore! [...] Un lutto per l'Italia che perde in lui un italiano di sangue puro, un cuore d'oro, una mente vasta, un [...] anacronismo in questo procelloso periodo di guerra, nel quale, o per effetto della propaganda tedesca o per effetto di criminose passioni, gli italiani vacillano per disunione, mezzi spie del nemico, mezzi obbrobriosi bottegai, mezzi indecenti poltroni, mezzi mefistofelici settari, mezzi idioti, e mezzi, tranne rare eccezioni, fatalisti, ossia indifferenti davanti alla catastrofe multiforme che minaccia tutto il mondo civile⁵¹.

Per chi, oggi, rilegga in parallelo le pagine sparse e frammentarie di *Acqua passata* e *Foglie al vento*, che lo scrittore forse non avrebbe consentito di stampare, almeno in quella forma imperfetta, è possibile recuperare, tuttavia, quell'immagine che Fucini voleva restituire e trasmettere di sé, con quel tanto di verità del vissuto, ma anche di sua

⁵⁰ La fotografia fa parte del materiale iconografico introduttivo al sopracitato catalogo. Accanto a Renato e a David Fucini compaiono la moglie e le figlie dello scrittore.

⁵¹ R. Fucini, *Acqua passata*, cit., pp. 638-639.

idealizzazione e “correzione”, anche solo nella prospettiva di una dimensione familiare e privata. Il suo incompleto e in parte mitografico autoritratto di carta, sullo sfondo del paesaggio toscano, rurale e cittadino, presenta una duplice immagine interiore, coerente con il pubblico sdoppiamento del sé testimoniato dall'utilizzazione dello pseudonimo. Alla fine, Renato scopre l'identità di Neri, la sua voce narrante, di volta in volta triste o ironica, sorridente o commossa, sentimentale o scettica. D'altra parte, le «due corde che sonavano poeticamente», a detta di B. Croce, nella scrittura narrativa di Neri, in un equilibrio talora miracoloso che non esagerava mai nella buffoneria, così come sapeva trattenersi dall'enfasi sentimentale, appartenevano dunque naturalmente a Renato, sono la sua stessa misura del reale. Tuttavia, nella scrittura dell'io, inconsapevolmente testamentaria, risuona con più continuità la corda malinconica: il «puledro sbrigliato», domato dalla vita, si sentiva ormai prossimo alla fine del viaggio:

Fiero puledro lo sbrancai; ci volle
 tutto il vigor d'un buttero selvaggio
 per domarne l'ardita indole folle.
 Ora anch'egli ha compiuto il suo viaggio,
 E mi dice, succhiando un beverone:
 – *Siam finiti, padrone!*⁵²

⁵² R. Fucini, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1025.

SVEVO E I SUOI “DOPPI”¹

Il riflesso di quella “fondazione debole dell’io”², con il conseguente relativismo, cui approda, nella riflessione filosofica, scientifica, antropologica e psicologica tra Ottocento e Novecento, la progressiva destabilizzazione del soggetto come entità fortemente strutturata e centrata, si riverbera in molte zone della scrittura letteraria novecentesca. Si registra allora la tendenza alla raffigurazione della “perdita del centro”³ da parte dell’io, come anche la rappresentazione di una pluralità psichica difficilmente restituibile in identità, anzi configurata nel rapporto conflittuale con un “altro sé”, variamente oggettivato. L’antecedente tematico del *double* che alimentava la narrativa cosiddetta fantastica dell’Ottocento, per mancanza di adeguati strumenti conoscitivi, operava attraverso un sistema proiettivo e metaforico, con la creazione cioè di *alter ego*, figurazioni esteriori del lato oscuro dell’essere. Potevano essere dotate di una fisionomia riconoscibile come immagini specchiate del personaggio protagonista, come nei racconti di Hoffmann e di Poe o, nella variante del ritratto, in quelli di O. Wilde e H. James, o presentarsi quali deformazioni metamorfiche del protagonista, come nello *Strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* di Stevenson. Oppure introdursi nel tessuto della quotidianità *sub specie* di non identificabili creature, talvolta mostruose o bestiali, provenienti dalle regioni inquietanti degli incubi notturni, presenze fantasmatiche progressivamente concretizzate in invasive forze distruttive, come in *Lui* o *L’Horlà* di Maupassant. Il conflitto tra l’io e l’altro si esasperava nella dinamica del racconto in un crescendo angoscioso che poteva ricomporsi in *identità* solo nella

¹ Svevo e i suoi “doppi”, in *Identità, alterità, doppio*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2001.

² Cfr. A. Gargani, *L’io insalvabile (das unrettbare Ich)*, in *La crisi del soggetto. Esplorazione e ricerca del sé nella cultura austriaca contemporanea*, a cura di A. Gargani, La casa Usher, Firenze 1985.

³ G. Benn, *Saggi*, Garzanti, Milano 1963, p. 210.

morte, nell'eliminazione fisica di una alterità che coincide con l'eliminazione del sé. Altri referenti culturali intervengono poi a localizzare *in interiore homine* la rappresentazione del trauma della discontinuità e della pluralità dell'io, costretto a fare i conti con la problematica convivenza tra sé e *l'altro*, o la costellazione di *altri*, emergente dal profondo, dall'oscuro "pozzo dell'anima". Non per caso questa metafora appartiene all'immaginario di un Pirandello o di un Tozzi, e coincide, nell'evocare l'idea di una inattingibile "profondità" gnoseologica, con la tensione sveviana a scavare con la penna nell'"imo" del proprio essere. E neppure l'orizzonte di realtà su cui si proietta il soggetto è più possibile abbracciare con uno sguardo unitario: resta profondamente inintelligibile, caotico e labirintico, refrattario ad una composizione dialettica delle contraddizioni, ad ogni restituzione di senso, ad una monologica definizione di verità. A delineare la disgregata e conflittuale fisionomia dell'*homo duplex*⁴ hanno contribuito in modi e tempi diversi sia l'evoluzionismo darwiniano nelle sue interpretazioni decadenti, con le figure dinamiche del "bruto" e dell'*homo sapiens*, sia lo psicologismo post positivista *fin de siècle* (Ribot. W. James, Charcot e A. Binet) sia la teorizzazione nicciana della tensione tra "umano" e "superumano", sia gli studi sui meccanismi onirici di L. Maury e J. Delboeuf per arrivare, oltre la soglia novecentesca, alla psicanalisi freudiana.

Nel "caso Svevo" il gioco tra identità ed alterità come problematica convivenza tra le entità schizomorfe dell'*homo duplex* si situa in partenza su un asse biografico, con una buona dose di ambiguità, nello sdoppiamento autoimposto tra il *chi vive* – Ettore Schmitz –, e il *chi scrive* – Italo Svevo –, con effetti di inafferrabilità estrema del *chi è*, ottima esca per accendere testimonianze e giudizi contraddittori, prima di tutto tra i contemporanei. Leggiamo il commosso necrologio pubblicato anonimo ma di pugno di Montale, apparso il 18 settembre 1928 su "Il Lavoro" di Genova (Svevo era spirato il 13, per le conseguenze di un incidente automobilistico):

Egli per i suoi rappresentanti, per i suoi clienti, per la Trieste dei traffici e della navigazione, fu per tutta la vita il signor Schmitz, commerciante ben quotato, con una solida posizione, conti correnti aperti in banca, e ottime referenze. Questa era l'apparenza, o – diciamo così – la scorza: Sotto sotto, un altro uomo esisteva in lui; aveva altre preoccupazioni che quelle dei contratti e delle forniture, faceva altre notazioni che quelle dei prezzi e dei cambi, nutriva ambizioni

⁴ Cfr. V. Roda, *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Il Mulino, Bologna 1991, e Id., *Il soggetto centrifugo*, Patron, Bologna 1984.

ben diverse – e più alte di quelle del traffico e del lucro. Sotto il commerciante accorto, c'era un analista del cuore umano, un vivisezionista inesorabile di sentimenti propri ed altrui, un osservatore potentissimo della mediocrità della vita, delle piccole cause ridicole che governano gli uomini e le loro azioni⁵.

E confrontiamolo con la dissonante testimonianza dell'acuta intelligenza triestina del giovane Bobi Bazlen (è lui che parla a Montale di Svevo nell'inverno del '23-24 e gli invia poi i tre romanzi, così come invia a Debenedetti nel 1925 *La coscienza di Zenò*), indirizzata allo stesso Montale che aveva ribadito il suo giudizio nell'articolo *Ultimo addio* comparso il 23 settembre sulla "Fiera letteraria":

ho paura che il tuo articolo si presti troppo [...] a far sorgere la leggenda d'uno Svevo borghese, intelligente, colto, comprensivo, buon critico, psicologo chiaroveggente nella vita ecc. Non aveva che genio: nient'altro. Del resto, era stupido, egoista, opportunist, *gauche*, calcolatore, senza tatto. Non aveva che genio, ed è questo che mi rende più affascinante il suo ricordo. Se puoi, e se avrai occasione di scrivere ancora di Schmitz, metti a posto il più possibile: la leggenda della 'nobile esistenza' (dedicata unicamente – ad eccezione dei tre romanzi – a far soldi) è troppo penosa e troppo ignobile⁶.

Ad una figurazione in toni 'legendari' di un rapporto armonico tra vita e letteratura, Bazlen opponeva allora l'immagine di una banale volgarità resa perdonabile e amabile solo per quel tanto di "genio" letterario, e dunque sottolineava il motivo della "doppia" personalità dello scrittore triestino. Così Montale, nella sua replica, pubblicata su "Solaria" nel 1929, costretto a prendere atto della coesistenza di "due uomini", l'artista Svevo e l'"uomo qualunque" Schmitz, interveniva a ribadire tuttavia la comunque eterna vitalità del vero poetico – l'unica che veramente importi – contro la verità falsa e consunta della vita quotidiana⁷. Perfino chi ha con lui condiviso da vicino, almeno per un tratto, la quotidiana *routine* familiare non può fare a meno di confessare: «Io stessa quando, adulta, ho letto con attenzione le opere di mio padre, e anche certe critiche acute e penetranti su di esse, ho

⁵ Lo scritto montaliano, rimasto escluso dalla silloge degli interventi sveviani di Montale, è stato pubblicato nel Catalogo della Mostra bio-bibliografica *Italo Svevo*, a cura di M. Marchi, Gabinetto letterario G.P. Vieuuseux, Firenze 3 febbraio-3 marzo 1979, ed è citato anche in E. Ghidetti, *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*, Editori Riuniti, Roma 1980, p. 15.

⁶ In *Adelphiana* 1971, Adelphi, Milano 1971, p. 193.

⁷ *Leggenda e verità di Italo Svevo*, in *Italo Svevo-Eugenio Montale, Carteggio*, con gli scritti di Montale su Svevo, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, pp. 99-100.

cominciato a vedere papà in una luce nuova: per me è stata una vera e propria sorpresa, o, addirittura, un'autentica rivelazione»⁸.

Letizia Fonda Savio, figlia di *Ettore Schmitz, commerciante*, come recitava il biglietto da visita, *alias* Italo Svevo scrittore, nelle annotazioni in margine a *Iconografia sveviana. Scritti, parole e immagini della vita privata di Italo Svevo*, un elegante album fotografico, pubblicato a Trieste da Studio Tesi nel 1981, sembra invitare il lettore a diffidare di quella galleria di immagini che avrebbero dovuto restituire, grazie all'illusoria oggettività del fotogramma, l'identità paterna, colta nelle occasioni diacroniche della quotidiana vita familiare. In realtà il ritratto appare come sfumato in uno specchio opaco e finisce per assumere contorni più definiti e completi, ma sorprendenti perfino per i familiari, solo rifrangendosi nelle virtuali immagini di carta che la parola letteraria sveviana di volta in volta aveva inventato e costruito, che portano i nomi di Alfonso Nitti, Emilio Brentani, Zeno Cosini, Mario Samigli. La testimonianza privilegiata di Letizia suggerisce, oltre alla sorpresa della "rivelazione" (per la quale ha bisogno – e lo confessa con candida onestà – di una specie dell'*imprimatur* esterno di quelle «critiche acute e penetranti») di un aspetto *altro* della figura paterna, legato all'esercizio della letteratura, quasi un leggero sentimento di rammarico: la sofferenza per una incomprensione o una estraneità per quel papà che si intestardiva a suonare il violino e in più aveva il vizio di scrivere (lettere, tante, quasi quotidiane, a Livia Veneziani la mamma, nei periodi di lontananza – dall'Inghilterra, da Murano, ma anche da Trieste, e, per lei, anche favolette e apologhi; e poi romanzi, racconti, commedie...) e lo praticava quasi di nascosto, dopo l'insuccesso di *Una vita e Senilità*, e il proposito di mai più uscire allo scoperto, in quello studiolo che Livia, con benevola discrezione e affettuosa condiscendenza, gli aveva fatto preparare come un regalo in una zona appartata della grande casa dei suoceri, la villa Veneziani. Un gesto di femminile sensibilità per secondare il bisogno di "raccolgimento" pennaiolo del marito o (e il dubbio è espresso dallo stesso Svevo in una autoironica pagina di diario) per risparmiare alla famiglia le stonature del suo violino aritmico? In ogni caso nella prospettiva filiale del *prima* (la vita con il padre) e del *dopo* (la lettura "assistita" delle sue opere letterarie) si riconferma, da un punto di vista esterno, la caparbiamente perseguita ricerca di non riconoscibilità tra *chi vive* e *chi scrive* che lo scrittore triestino imposta fin dalle prime uscite pubbliche come articolista di letteratura

⁸ Cit. in M. Marchi, *Vita scritta di Italo Svevo*, Le Lettere, Firenze 1998, p. 15.

per “L’Indipendente”, nascondendo la propria identità sotto lo pseudonimo di Ettore Samigli (e in precedenza Erode e E. Mugliano) per passare, in occasione dell’uscita del primo romanzo, a quello – intrinsecamente “doppio” – di Italo Svevo⁹.

La scelta di un *nome de plume*, dovuta, almeno nelle motivazioni di superficie¹⁰, ad una sorta di precauzione di ordine sociale¹¹ che escludesse l’identificazione dell’autore di *Una vita* e *Senilità* con l’impiegato della Banca Union e insegnante all’Istituto Revoltella, nonché giornalista culturale a tempo perso, ben noto a Trieste, rappresenta il primo passo verso la creazione di quella mitografia del ‘doppio sé’ come scissione costituzionale tra vita pratica e irresistibile aspirazione letteraria che sfocia nel mitico ‘rifiuto della letteratura’, affidato prima alle pagine della scrittura privata e diaristica, dopo i deludenti riscontri dei primi romanzi, poi esibito, quasi con la civetteria del dilettante di genio, dopo il riconoscimento e il successo internazionale, nelle pagine autobiografiche del *Profilo autobiografico* e di *Soggiorno londinese*. Del resto:

il ricorso al *nom de plume*, se all’insegna della spersonalizzazione e della contraffazione anagrafica sembra promuovere il distanziamento e contrabbandare, così esibendola e marcandola, l’alterità di chi scrive, riconduce, comunque lo si voglia interpretare alla vita. [...] La spiegazione fornita potrà essere

⁹ Nel *Profilo autobiografico* Svevo spiega la scelta dello pseudonimo che «sembra voler affratellare la razza italiana a quella germanica» non tanto per un riferimento alle origini familiari (il nonno, di origine tedesca, era stato funzionario imperiale a Treviso, dove aveva sposato una italiana), o per un riconoscimento della “funzione di crogiolo” di Trieste, quanto come ricordo del «prolungato soggiorno in Germania nell’adolescenza» (Cfr. I. Svevo, *Racconti, Saggi, Pagine sparse*, a cura di B. Maier, Dall’Oglio, Milano 1968, p. 799). Nota 2023: dal 2004 l’edizione di riferimento per le opere di Italo Svevo è l’edizione critica nei «Meridiani» Mondadori, in 3 voll.: I. *Romanzi e “continuazioni”*, a cura di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini; II. *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di Clotilde Bertoni; III. *Teatro e saggi*, a cura di Federico Bertoni. Il *Profilo autobiografico* è inserito nel II volume, p. 797.

¹⁰ Livia Veneziani Svevo in *Vita di mio marito*, Dall’Oglio, Trieste 1976, p. 28, conferma sostanzialmente la motivazione, sottolineando in più l’entusiasmo di Ettore per la cultura e la letteratura tedesca, e in particolar modo la sua devozione a Schopenhauer. Ma l’umoristica confessione di Ettore all’amico Giulio Piazza (ricordata sempre da Livia) di aver scelto lo pseudonimo perché gli faceva pena «nel nome Schmitz quella povera *i* fracassata da tante consonanti» tocca le corde più profonde del rifiuto del patrimonico come rifiuto di una identità familiare, soprattutto dell’autoritaria figura paterna e la difficile ricerca di emancipazione e affermazione personale e sociale oltre l’orizzonte meschino della vita borghese. Cfr. M. Fusco, *Italo Svevo. Coscienza e realtà (Italo Svevo. Conscience et réalité, 1973)*, Sellerio, Palermo 1984.

¹¹ E. Ghidetti, *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*, cit., p. 18.

variata, ma dietro la maschera, scissione e assimilazione, autonomia e affratellamento convivono, si riconfermano, forse cooperano¹².

Svevo nasce con *Una vita*, anche se Schmitz aveva esordito come scrittore con i due racconti *Una lotta* e *L'assassinio* di via Belpoggio («L'Indipendente», 1888 e 1890), a firma Ettore Samigli. Sull'ambiguo e mutevole rapporto, in questo come nei successivi romanzi, tra occorrenza biografica e autonomia inventiva, esiste ormai una vasta letteratura critica (Fusco, Luti, Lavagetto, Ghidetti, Marchi), e l'intreccio è così radicale che autorizza con risultati sorprendenti quella operazione non perfettamente legale di "montaggio" di materiali eterogenei (diaristici, epistolari, memorialistici, teatrali, romanzeschi e saggistici) messa a punto magistralmente da Marco Marchi nella *Vita scritta di Italo Svevo*, il cui fascino e il cui pregio consiste non tanto nella identificazione di un *Io documentario* e reale, quanto in un suggestivo percorso sulle piste cartacee di un *Io possibile*, costituito dalle rifrazioni, dai raddoppiamenti, delle simulazioni del sé attraverso la scrittura privata (diari, memorie, appunti, lettere) e pubblica (saggi, articoli, commedie, favole, racconti e romanzi). Se c'è un elemento infatti che in qualche modo salda le disperse tessere dell'io sveviano è proprio la caparbia, costante, irrinunciabile pratica dello scrivere. «Non so pensare senza una penna in mano» scrive Schmitz. Chi vive, scrive: scrive Ettore e scrive anche *chi vive una vita di carta*, come personaggio nei racconti e nei romanzi di Svevo: Nitti, Brentani, Samigli soprattutto sono stati e sono scrittori, falliti, di saggi, romanzi o favole. Finché si arriva a Zeno che scrive del sé vissuto e del sé che vive, il personaggio scrittore che è la vera maschera letteraria di Svevo: e Svevo è una maschera anch'esso. In modi e occasioni diverse, comunque, «fuori della penna non c'è salvezza»¹³. Finirà per dire che l'unica vita è quella "scritta": «E ora che cosa sono io?» si chiede lo Zeno vecchio nella prima pagina (datata 4 aprile 1928) delle incompiute *Confessioni del vegliardo*: «Non colui che visse ma colui che descrissi»¹⁴.

È stata più volte sottolineata la progressione diacronica (giovinezza maturità e vecchiaia) dei personaggi sveviani, in accordo con il rimo biologico di Schmitz: il giovane Alfonso, il trentacinquenne Emilio, il maturo Zeno, il "vecchione". Svevo nasce come autore/narratore con il giovane Alfonso Nitti, si nasconde dietro la parola del maturo Zeno, e muore con il settantenne Schmitz, sulle pagine incompiute del quarto

¹² M. Marchi, *op. cit.*, p. 16.

¹³ I. Svevo, *Pagine di diario*, in Id., *Racconti e pagine autobiografiche*, cit., p. 733.

¹⁴ I. Svevo, *Le confessioni del vegliardo*, in Id., *Romanzi e continuazioni*, cit., p. 1116.

romanzo: l'intrusione quanto mai inopportuna di un destino drammatico lo priva crudelmente del godimento pieno di quella riconoscibilità pubblica che era stato il suo cruccio segreto, proprio quando a casa Veneziani «si veniva a cercare Italo Svevo e non più il signor Schmitz»¹⁵.

Nitti e Brentani sono due personaggi che vivono entrambi il dramma di una dislocazione interiore tra il piano della vita reale (grigio, monotono, opprimente e volgare) e il piano del desiderio e dell'immaginazione. Sono entrambi personaggi incoativi, personalità 'non finite', titolari di una condizione di inettitudine che è inadeguatezza scontata col suicidio per Alfonso, e colloca Emilio in una condizione di senilità psicologica, di inerzia e marginalità rispetto alla vita reale, surrogata dall'immaginazione. La sua avventura amorosa, con tutto il corredo di autoinganni, ha il sapore di un effimero carnevale presto spento nel grigio quaresimale della consuetudine. Svevo, nella funzione di autore/narratore, analizza spietatamente in loro la dissociazione tra desiderio e volontà, tra pensiero ed azione, ambizione e inerzia. Portano dentro quel grumo di malcontento che Ettore affidava ad una pagina di diario del 19 dicembre del 1889:

Oggi compisco 28 anni. Il malcontento di me e degli altri non potrebbe essere maggiore. [...] non sono contento della mia salute, non del mio lavoro, non di tutta la gente che mi circonda. [...] con le smisurate ambizioni che a suo tempo si nutrono non aver trovato nessuno che pigli interesse a quanto pensi e a quanto fai [...] Due anni or sono precisi cominciai quel romanzetto che doveva essere Dio sa cosa. È invece una porcheria che finirà per restarmi sullo stomaco¹⁶.

Sono creature di carta, nate dalla autodidatta formazione culturale e letteraria, più tedesca ed europea che italiana, tra Darwin, Schopenhauer e Zola, e dalla penna di quell'*altro sé* al quale Ettore concede tutto il tempo residuo dal mortificante lavoro impiegatizio, e al quale affida, creatura di carta anche lui, la sua speranza di affermazione sociale e le sue ambizioni. Lo sdoppiamento *chi vive/chi scrive* esibito dallo pseudonimo equivale allora alla antitesi realtà/immaginazione, vita pratica/sogno letterario, che si configura in una dimensione polemica verso l'esterno, nella rappresentazione critica di una borghesia triestina dall'anima profondamente mercantile (una cosa vale se porta un guadagno)¹⁷,

¹⁵ L. Veneziani Svevo, *op. cit.*, p. 145.

¹⁶ I. Svevo, *Pagine di diario*, cit., p. 731.

¹⁷ Cfr. la favola *L'asino e il pappagallo*, in I. Svevo, *Favole*, in Id., *Racconti e pagine autobiografiche*, cit., p. 651.

e, nella dimensione interna, come mascheramento dei nodi dolenti della propria vita. L'unica possibilità di ricomposizione dell'alterità in identità avrebbe potuto essere il successo, o per lo meno il riconoscimento della critica: l'indifferenza e il silenzio in cui cadono i due romanzi convincono Schmitz a ridurre Svevo al silenzio, tanto più che le circostanze della vita e le nuove responsabilità familiari (si era sposato il 30 maggio 1896 e nel settembre del 1897 era nata Letizia) e imprenditoriali (nel giugno del 1899 entra come dirigente nella ditta Veneziani) gli richiedono pressantemente di fare il 'buon marito' e il 'bravo commerciante': compiti pratici incompatibili con la dimensione immaginifica della letteratura, quando non da essa addirittura ostacolati.

dicembre 1902

Noto questo diario della mia vita di questi ultimi anni senza propormi assolutamente di pubblicarlo. Io, a quest'ora e definitivamente ho eliminato dalla mia vita quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura. Io voglio soltanto attraverso a queste pagine arrivare a capirmi meglio. L'abitudine mia e di tutti gli impotenti di non saper pensare che con una penna in mano [...] mi obbliga a questo sacrificio¹⁸.

La letteratura è cosa ridicola perché non porta risultati pratici e remunerativi. Nella società triestina di fine Ottocento, in cui il valore di un uomo veniva misurato sul suo successo negli affari, non può avere credenziali raccomandabili chi si dedichi a questa poco seria attività. Il grigiore dell'utilitarismo potrebbe finire per cancellare dal mondo i vaghi colori dell'arte, come, in un apologo scritto da Svevo nel 1891, il padrone di un asino e di un pappagallo, se si ammalano entrambi, chiama il medico per curare e salvare l'asino che gira la ruota del mulino e non il variopinto e ciarliero, ma inutile, pappagallo¹⁹. In una favola successiva, alla fata che ha salvata da un grave pericolo, l'eroe chiede come ricompensa prima la gloria, poi l'amore; ma quando lei gli offre l'oro come mezzo per procurarsi entrambi, sdegnato, rinuncia e chiede che gli assicurino almeno «la quieta felicità, la vita contemplativa». La risposta della fata non lascia però vie d'uscita: «Pazzo – esclamò la fata sorridendo – Prendi quest'oro perché occorre anche per la sola contemplazione»²⁰. Se il giocatore di pallone sconfitto è comunque rispettabilissimo «il letterato imbottigliato nel fiasco è supremamente ridicolo», e l'essere autore di una colpa da tenere gelosamente nascosta al tavolo degli affari:

¹⁸ I. Svevo, *Racconti e pagine autobiografiche*, cit., p. 736.

¹⁹ I. Svevo, *Favole*, cit., p. 651.

²⁰ *Ivi*, p. 653.

Io mi ricordo che pochi anni or sono un uomo d'affari interruppe le trattative serie in cui eravamo impegnati per domandarmi: «È vero che voi siete l'autore di due romanzi?». Arrossii come sa arrossire un autore in quelle circostanze e, visto che l'affare mi premeva, dissi: «No, no! È un mio fratello». Ma quel signore, non so perché, volle conoscere l'autore dei due romanzi e si rivolse a mio fratello. Il quale poi non fu molto lusingato dall'attribuzione ch' evidentemente scemava la sua rispettabilità professionale²¹.

Fare letteratura, scrivere romanzi specialmente, non è una cosa seria, anzi può far dubitare della competenza professionale e dell'affidabilità negli affari, a meno che non lo si faccia con l'intenzione di ottenere successo e quindi ci si pieghi alle esigenze del pubblico, confezionando un prodotto di consumo secondo ricette ben collaudate: è la situazione che Svevo rappresenta in *Una vita*, nell'episodio del "romanzo da fare" a quattro mani di Alfonso e Annetta²². Soprattutto la letteratura è anche dannosa, perché distrae dall'accorta conduzione degli affari: aver bisogno della penna per pensare è sintomo di impotenza, vuol dire incapacità di azione. L'attitudine contemplativa, l'invasione dell'immaginazione che sovrappone alla realtà le costruzioni fittizie del sogno o affonda le energie attive e le attitudini analitiche dei problemi nelle sterili sabbie mobili del dubbio, paralizzano la volontà e preparano un destino di sconfitta nella *struggle for life*. Così la dimensione pratica, borghese, mercantile, attiva, socialmente accettabile e premiata, prevale sulla dimensione artistica, immaginaria, contemplativa, socialmente riprovevole se improduttiva. Il borghese Ettore Schmitz, industriale di vernici navali, ripudia Svevo, «fabbricante di favole», ma la bugia e la negazione equivalgono alla affermazione della presenza ingombrante dell'altro sé, faticosamente messo a tacere, o meglio sepolto, come una talpa, nel sottosuolo dell'intimità casalinga, relegato, come un gufo, nell'oscurità del privato, eccetto qualche uscita pubblica – neanche tanto esaltante – per esibire quell'*hobby* compensativo del violino, ben tollerato, nonostante le stonature, nei salotti della Trieste bene, con la condiscendente pazienza per la stravaganza intellettuale di un uomo d'affari. E Italo cede ad Ettore: sente la letteratura come un vizio, segno di inettitudine e disadattamento, sintomo di 'malattia' in una società che sembra scoppiar di salute, ma nasce come 'personaggio', proprio quando viene eliminato come 'autore', in quei venticinque anni di silenzio, quando Ettore lo

²¹ I. Svevo, [*Soggiorno londinese*], in Id., *Teatro e saggi*, cit., p. 904.

²² Cfr. E. Bacchereti, *La formica e le rane. Strategie della scrittura sveviana*, Le Lettere, Firenze 1995, pp. 29-38.

allontana praticamente dal palcoscenico, ma continua a convivere metaforicamente con lui in segreto. Il gran rifiuto, in fondo, è solo il rifiuto a pubblicare, come forma di autodifesa dalle delusioni. La scrittura dovrà essere solo autoreferenziale e autoconoscitiva, per arrivare a capirsi meglio, a pervenire al «fondo tanto complesso del *suo* essere»²³. Perché smettere di scrivere non si può. E non solo per questo, per una volontà di chiarimento interiore, o per “igiene mentale”, ovvero per evadere dal grigiore quotidiano attraverso le favole dell’immaginazione, ma per difendere il proprio tempo vitale dalla dispersione e dall’annullamento: fissare la vita sulla pagina equivale alla certezza di essere, aiuta a cancellare l’irrimediabile sigillo del «mai più»:

10-1-1906

Io penso che effettivamente la mia vita sia stata troppo corta. Fu molto piena di sogni che io non notai né ritenni. Non rimpiango di non aver goduto abbastanza ma sinceramente rimpiango di non aver fissato tutto questo periodo di tempo. Del resto, guai se ci fossero molti altri che sentissero come me! Povera umanità! Quante autobiografie!

Letizia crebbe ed io non conservo della sua infanzia prima infanzia altro che pallide fotografie! Tutto a me d’intorno muore giornalmente nell’oblio perché io sto estatico a vedere frastornato da un mondo di gente che mi grida nelle orecchie. Siora Livia aveva vent’anni ed ora ne ha 31 passati. A me pare come se avesse avuto sempre questa età. E se arriverà all’età cadente tutti noi saremo sempre stati vecchi²⁴.

Ettore scrive di Ettore in pagine di diario, ma soprattutto in lettere quasi quotidiane alla moglie, sua interlocutrice privilegiata, in una ricerca di autochiarificazione mista al resoconto anche cronachistico dei minimi eventi di una giornata. Nell’epistolario si può agevolmente ripercorrere il tema del doppio Ettore Schmitz, chiamato dalle circostanze della vita a muoversi ed agire come un “lottatore” nell’attività industriale, che nasconde, sconfessa ma infine è costretto a scendere a patti col contemporatore e sognatore Svevo. Dopo aver accettato, non senza esitazioni di entrare a far parte attiva della ditta Veneziani, scrive infatti alla moglie (6 giugno 1900): «Ad onta che io sia tutto intento a divenire nel più breve

²³ I. Svevo, *Pagine di diario*, cit., p. 818.

²⁴ *Ivi*, p. 745. «Morirono definitivamente tante cose e persone che furono importanti per me, che me ne rammarico intensamente. Come sono pallide quelle cose e quelle persone! Son ridotte a concetti astratti e forse sbagliati. Io stesso finirei col credere di essere stato sempre come sono oggi, mentre pur ricordo degli amori e degli odi che non ho più. ... Ma avendo annotato tanto poco non posso verificarlo» (13 giugno 1917; *ivi*, p. 7543).

tempo possibile un buon industriale e un buon commerciante io di pratico non ho che gli scopi. Resto sempre dinanzi al nuovo oggetto l'antico sognatore». Di fronte alla conclusione di un nuovo affare, questo

diventa ben presto una miseria ma la prima origine di sogni tanto potenti da procurarmi una distrazione che un giorno o l'altro mi farà precipitare in qualche bacino ... Deve esserci nel mio cervello qualche ruota che non sa cessare di fare quei romanzi che nessuno volle leggere. ... Devi pensare quanta violenza mi feci per saltare a piè pari nelle nuove occupazioni. Devo esserne intimamente scosso e quando senza chiamarlo mi vien fatto il romanzo, io che amai sempre tutto quello che feci resto stupito dinanzi all'evidenza delle mie immagini e dimentico il mondo intero²⁵.

Per valutare il processo di autocostruzione come personaggio che Svevo compie in questi anni, mettendo a punto una precisa immagine pubblica di sé, ascoltiamo la testimonianza dell'amico Silvio Benco che definisce «civetteria d'intellettuale puro» il suo gusto di «dipingersi come uomo non nato alla vita pratica e in essa sacrificato e maldestro», mentre, in realtà: «aveva anche nella vita pratica qualità molto forti, e una coscienza viva, un interesse vivo per ciò che stava facendo», di modo che «riuscì eminente ad ora ad ora come impiegato bancario, come industriale avveduto, come uomo d'affari orientato e sicuro, come lavoratore infaticabile»²⁶. E sorprendiamolo anche in un ironico autocompiacimento per un affare inopinatamente concluso, in una lettera dall'Inghilterra del dicembre 1903:

Insomma l'impiegato e letterato Ettore Schmitz, circa in chiusa di vita, dimostrò abbastanza senso pratico e quando mi faccio la barba mi guardo in specchio con grande ammirazione. – Bravo, caro Ettore, Bravo! Adesso dovresti cambiare di nuovo mestiere per vedere quanti altri piccoli talenti sono in te²⁷.

Naturalmente l'epistolario di Schmitz rivela generosamente le tessere autobiografiche che concorrono a delineare la complessa fisionomia dei protagonisti di Svevo, in una osmosi ricreativa di temi e motivi che a volte è anche sopravvivenza di accenti e modi tra scrittura epistolare e invenzione romanzesca. Ma, ed è questo che interessa, è nell'esercizio epistolare (specialmente nelle lettere da Murano e dall'Inghilterra, concentrate nel decennio 1901-1910) che Ettore fa le prove dello

²⁵ I. Svevo, *Epistolario*, Dall'Oglio, Milano 1968, p. 196.

²⁶ S. Benco, Prefazione a Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Edizioni Corbaccio, Milano 1938, pp. 10-11.

²⁷ I. Svevo, *Epistolario*, cit., p. 383.

sdoppiamento coscienziale e cronologico come distanza ironica tra l'io narrante e il sé attore, all'interno di un atto comunicativo precisamente indirizzato, penetrando nei meccanismi tecnici di una eccentrica maniera autobiografica su cui il suo "doppio", Svevo, costruirà il meccanismo narrativo della *Coscienza*: un'autobiografia ma non la *sua*²⁸.

Nelle lettere «zibaldone»²⁹ a Livia si mescolano registrazione minuta di fatti, autoanalisi (malumori, gelosie, dubbi e incertezze: le «rane»), gusto di raccontare e raccontarsi. Nel momento stesso in cui si compiace che l'urgenza degli impegni di lavoro lo tenga lontano dalla letteratura, Ettore coglie nelle pieghe del quotidiano l'occasione del racconto, autoinventandosi sdoppiato narratore-personaggio, neutrale e sorridente, nella dimensione ironica e antieroica di un incontro-scontro col reale che sottolinea la sua scarsa attitudine pratica e mitizza una distrazione inventiva tenacemente quanto inutilmente contrastata. L'episodio del manicotto è, per questo verso, esemplare. Nelle due lettere da Charlton (5 aprile 1906) Ettore racconta il malaugurato incontro con due sottufficiali della marina mercantile, che gli squadernano davanti certe loro pellicce «prese da loro stessi al polo sud e al polo nord, a Trebisonda e all'Alaska, a Zanzibar e in California». Il meccanismo ironico si mette in moto immediatamente sulla improbabile provenienza di quelle pellicce, che istintivamente Ettore percepisce ma rimuove, in un volontario fraintendimento, accecato dal miraggio del buon affare in vista di un regalo d'anniversario per Livia:

La maggior parte della merce nel loro sacco era composta di pelli d'orso e d'altri animali del polo nord, del polo sud, di Zanzibar... ecc. È vero che tra quelle pelli mi parve di distinguere anche la ben nota pelle del nostro moretto (il gatto di casa n.d.t.) ma pensai si trattasse di qualche suo antenato di altre regioni. Sul più bello tirarono fuori un manicotto e un collare di pelliccia (sables dissero). Mi venne l'acquolina in bocca. Di color oscuro con riflessi gialli e rosei, la facevano ballare in mano che pareva la bestia viva ma una bellissima bestia soffice e destra. Io palpavo le mie tre sterline e guardavo il desiderato oggetto pensando che toccando al decimo anniversario del nostro matrimonio dovevo cominciar a pensare all'indennizzo³⁰.

Scoperta la truffa (gli amici gli assicurano che collare e manicotto possono valere al più 10 scellini e 6 pences, contro le tre sterline sborsate),

²⁸ *Ivi*, p. 779.

²⁹ «Mia buona capra, [...] incomincio subito lo zibaldone che ogni giorno t'invio» (*ivi*, p. 141).

³⁰ *Ivi*, p. 436.

Ettore archivia ironicamente il fatto alludendo ad altri simili infortuni («Porto i due così mostruosi a Trieste e li metteremo nel tesoro di famiglia ove abbiamo già tante altre belle cose») e chiude la lettera con una clausola autocommiserativa («Perdi 3 sterline e hai una prova in più di che razza d'uomo hai sposato») perfettamente corrispondente nel tono alla formula d'apertura della prima lettera («Adesso ascolta un po' cosa succede al tuo misero marito e se è consigliabile di lasciar viaggiare solo in un paese anglo-sassone un simile tizio»)³¹. Ecco quasi bell'è e confezionato, per Svevo, il personaggio-scrittore Zeno, se, come scrive Guglielmi in *Prosa del Novecento I*, «Zeno [...] vive di una pluralità di stati e di tempi, è insieme lucidità e accecamento [...] può assumere un atteggiamento di non appartenenza al mondo in cui vive, sdoppiarsi, farsi coscienza»³². La nuova dimensione della scrittura narrativa di Svevo sarà appunto fondata sul trasferimento della responsabilità dell'atto narrante allo stesso protagonista, conservando il giuoco dello sdoppiamento a posteriori verificato negli stessi tempi misti della scrittura epistolare: il presente della scrittura, il passato dell'avventura, la falsa coscienza di ieri e la nuova consapevolezza dell'oggi. Anche se, per Zeno, si tratterà spesso di una consapevolezza imperfetta, in tensione continua tra formule asseverative e dubitative, tra un «ora so» e un «non so se». Nel quotidiano itinerario epistolare Schmitz-Svevo ha dunque imparato a decantare gli elementi più drammatici del proprio disagio esistenziale e si reinventa come personaggio nella dimensione, non meno problematica ed inquietante, di *homo ridens*³³ che rappresenterà, nella prospettiva del ribaltamento ironico del mondo, la forza di Zeno e della sua coscienza.

Scrivendo dunque Schmitz, nei venticinque anni che separano *Senilità* dalla *Coscienza di Zeno*, ma scrive anche Svevo: porta a termine le commedie *L'avventura di Maria* e *Un marito*, inizia la composizione di un atto unico, *La parola* (1901), elabora una serie di favole e racconti non precisamente databili (*Lo specifico del dottor Menghi*, *Il malocchio*, i cosiddetti "frammenti muranesi", *Cimutti*, *Marianno*, *In Serenella*) in gran parte incompiuti e irrisolti, essendo la forma breve poco congeniale alla sua penna analitica. Così quando Ettore scrive a Montale, nel febbraio del 1926, per ringraziarlo delle sue lusinghiere recensioni³⁴

³¹ *Ivi*, p. 437 e p. 436.

³² G. Guglielmi, *La prosa del Novecento*, Einaudi, Torino 1986, pp. 34-35.

³³ Cfr. *ibidem*.

³⁴ E. Montale, *Omaggio a Italo Svevo*, in «L'Esame», nov.-dic. 1925 e *Presentazione di Italo Svevo*, in «Il quindicinale», 30 gennaio 1926, ora in E. Montale-I. Svevo, *Lettere con gli scritti di Montale su Svevo*, De Donato, Bari 1966.

alla *Coscienza*, se non dice una bugia, per lo meno nasconde la verità: «dopo l'insuccesso di *Senilità* io proprio m'interdissi la letteratura. Usai perfino dell'accortezza per impedirmi di ricascarci: studiai il violino e gli dedicai per vent'anni tutto il tempo che avevo libero»³⁵.

Se, come sottolinea Jean Starobinski parlando di Stendhal, usare uno pseudonimo da parte di un autore equivale al rifiutarsi al mondo esterno, l'effetto nel lettore è quello di stuzzicare ancor più la curiosità suscitando una duplice serie di interrogativi: *chi è?* Ma anche: *chi vuol far credere di essere?* in un ambiguo giuoco di identità e alterità, mascheramento del sé e identificazione dell'*altro*.

Da chi cerca di nascondersi, di quale potere ha paura, di fronte a quale sguardo si sente arrossire e inoltre com'è il suo volto se ha ritenuto di dovere nascondere. E a queste domande se ne aggiunge poi un'altra: cosa vuol dire il nuovo volto di cui si fregia, che senso dà ai suoi comportamenti mascherati, quale personaggio sta ora simulando, dopo aver dissimulato quello che voleva far scomparire³⁶.

È la voce di Ettore, come s'è detto, a dare le prime risposte, mentre sarà Svevo poi, riemerso dal silenzio con la *Coscienza di Zeno* e riconosciuto finalmente nella sua identità di scrittore, a puntare decisamente sull'accentuazione dell'alterità vita/letteratura, costruendo una vera e propria mitografia del sé scrittore incompreso nel *Profilo autobiografico*, curiosamente in terza persona, sul rapporto conflittuale vita pratica/vita contemplativa e sui tentativi più o meno velleitari di allontanare da sé la letteratura come luogo dell'immaginazione e del desiderio, eterno castello di Atlante che imprigiona la volontà e vanifica l'azione:

Derivava la necessità della rinuncia. Il silenzio che aveva accolto l'opera sua era troppo eloquente. La serietà della vita incombeva su di lui. Fu un proposito ferreo. Gli fu più facile di tenerlo perché in quel torno di tempo entrò a far parte della direzione di un'industria alla quale era necessario dedicare innumerevoli ore ogni giorno. [...] Restavano certamente delle ore libere e lo Svevo racconta volentieri che non poteva dedicarsi al piacere di scrivere, perché bastava un solo rigo per renderlo meno adatto al lavoro pratico cui giornalmente doveva attendere. Subentrava subito la distrazione e la cattiva disposizione. Trovò il modo di occupare anche quelle ore eliminando ogni pericolo. Si dedicò con fervore allo studio del violino³⁷.

³⁵ I. Svevo, *Epistolario*, cit., p. 779.

³⁶ J. Starobinski, *Stendhal pseudonimo*, in Id., *L'occhio vivente*, trad. it. di G. Guglielmi, Einaudi, Torino 1975, p. 159.

³⁷ I. Svevo, *Profilo autobiografico*, cit., p. 809.

Gli annuali soggiorni in un sobborgo londinese per motivi di lavoro alleviano «il suo destino» e lo fortificano «nelle sue risoluzioni»: «In complesso gli parve che nel paese delle grandi avventure l'avventura fosse più che altrove respinta. [...] L'avventura letteraria che egli aveva tentata non era già una diminuzione della sua forza quale cittadino comune e utile? Certamente la vita nella fabbrica inglese fu una cura, un tonico per lo Svevo, e la sua rassegnazione si fece più lieta»³⁸. Ripensando e scrivendo del proprio soggiorno londinese, Svevo non mancherà di sottolineare la serenità e la tranquillità di quel periodo, dovuta «all'assenza di ogni e qualunque letteratura», suggestionato dall'attivismo pragmatico britannico, dalla vivacità e dalla concretezza del popolo inglese anche in campo ideologico (in politica, in materia di legge e di religione), immune da perniciosi sogni di gloria specie letteraria, Tuttavia, se il demone letterario è esorcizzato o meglio sostituito con l'esercizio del violino che in qualche modo consente uno sfogo al sé artista, eccolo rispuntare indesiderato nelle letture serali dei quotidiani inglesi alla ricerca della cronaca nera «i fattacci e i processi la materia grezza per la mia cara letteratura che così mi perseguitava»³⁹, sollecitando la fantasia, l'analisi e l'invenzione. Due eventi, accolti senza sospetto, perché apparentemente non letterari, prepareranno poi il prepotente ritorno alla letteratura, favorito anche dalla forzata inattività a causa della guerra, l'incontro e l'amicizia con James Joyce e la scoperta della psicanalisi, per indicazione dello stesso Ettore risalente al 1908, e culminata, dopo varie tappe di avvicinamento (l'esperienza vissuta dal cognato Bruno Veneziani della terapia psicanalitica presso lo stesso Freud, l'incontro con il suo collaboratore Wilhelm Stekel ai bagni di Ischl, la lettura delle *Prelezioni* freudiane del 1916), nel tentativo di traduzione (1918) dell'*Interpretazione dei sogni*, con la collaborazione del medico Aurelio Finzi. Proprio la psicanalisi freudiana, per dirla con Svevo, sembrava offrire alla scrittura letteraria un nuovo «vocabolario» per l'analisi dell'io. Un vocabolario irrinunciabile per uno scrittore, nonostante un esibito *understatement*: «io con la psicanalisi non c'entro» scrive in *Soggiorno londinese*, dove dichiara di aver letto «qualche cosa del Freud con fatica e piena antipatia», ma confessa anche che da quel momento «la psicanalisi non l'abbandonò più» e sottolinea che «vi sono due o tre idee nel romanzo [...] prese di peso dalla psicanalisi»⁴⁰.

³⁸ *Ivi*, p. 810.

³⁹ I. Svevo, [*Soggiorno londinese*], cit., p. 899.

⁴⁰ *Ivi*, p. 894 e sgg.

Il romanzo in questione è naturalmente *La coscienza di Zeno* e Zeno Cosini il suo “inidentificabile” protagonista, colui che scrive per arrivare a «vedersi intero» e guadagnarsi il premio della raggiunta identità, ovvero la “salute”. Con il presentarsi sulla scena del fratello maggiore di Alfonso e di Emilio, Zeno, la problematica *identità/alterità/doppio* si presenta in una dimensione più complessa e articolata che investe non solo la definizione del personaggio, ma coinvolge la stessa strutturazione del testo e il meccanismo stesso della scrittura. Non si tratta di analizzare qui le coincidenze Schmitz-Zeno attraverso la mediazione di Svevo, quel rapporto tra vita e creazione letteraria e romanzesca che Svevo esplicitava in una famosa lettera a Montale sul giuoco di specchi tra il personaggio-scrittore e lo scrittore-personaggio⁴¹. Del resto, è possibile seguire in più zone della scrittura sveviana, il filo rosso di una riflessione metanarrativa sul rapporto tra realtà e invenzione letteraria⁴². Piuttosto è il caso di considerare come *La Coscienza*, in fondo, possa essere letta come scrittura retrospettiva dell’io alla ricerca della propria identità, in una inchiesta avviata dall’illusione di «arrivare a vedersi intero», dove l’integrità, la composizione delle contraddizioni, sembra ancora conservare un valore positivo: la peripezia autoconoscitiva, affidata al grezzo strumento della penna, non dovrebbe essere altro se non il viatico per la conquista della identità-salute. Ma il percorso finirà per risolversi nella consapevole accettazione dell’alterità, o meglio della duplicità o della molteplicità dell’io e dei suoi rapporti col reale, anch’esso soggetto alla stessa mutevolezza. Lo scarto tra il motivo del *double* di marca ottocentesca, tardo-romantica o decadente, si misura in effetti su questo risultato: là dove persisteva l’idea dell’identità unitaria come tendenza, valore positivo, verità, e si ribadiva anche nella sconfitta la ricerca dell’impronta di uno stile come superamento della pluralità e dispersione avvertite come dato negativo dell’esistere, Svevo e Pirandello invece fondano la loro scrittura proprio sul soggetto centrifugo, sulla sua perdita di centro (così i personaggi sveviani possono definirsi *periferici*) o di identità, come i pirandelliani Mattia Pascal e

⁴¹ «È vero che la *Coscienza* è tutt’altra cosa dai romanzi precedenti. Ma pensi che è un’autobiografia e non la mia.[...]. Ci misi tre anni a scriverla nei miei ritagli di tempo e procedetti così: Quand’ero lasciato solo cercavo di convincermi di essere io stesso Zeno. Camminavo come lui, come lui fumavo, e cacciavo nel mio passato tutte le sue avventure che possono somigliare alle mie solo perché la rievocazione di una propria avventura è una ricostruzione che facilmente diventa una costruzione nuova del tutto quando si riesce a parlarla in una atmosfera nuova» (I. Svevo, *Epistolario*, cit., p. 779).

⁴² Cfr. E. Bacchereti, *La formica e le rane*, cit.

Vitangelo Moscarda. Zeno, dunque, finisce per esibire l'inidentificabilità come un segno distintivo di superiore e ironica conoscenza: la non salvabile unità dell'io viene accettata e su questa si costruisce e si rinnova l'atto della scrittura come ricostruzione di un universo di possibilità di volta in volta rinnovate e diverse. Del resto, l'idea dell'«arrivare a vedersi intero» non appartiene a Zeno ma al dottor S., lo psicanalista destinatario (e fedifrago editore) della sua "memoria" propedeutica alla cura, poi interrotta. Appena in apertura di libro, tuttavia, viene distrutta la credibilità dell'autoanalisi del personaggio-scrittore, bugiardo biografo di se stesso: il racconto di Zeno viene presentato come un accumulo di «tante verità e menzogne», sempre tramite la voce vendicativa del dottor S., cui il paziente si è infine sottratto, dopo la diagnosi ma prima della cura (ma la malignità sotterranea di questo *incipit* anti-strizzacervelli è tutta di Ettore, appartiene cioè alla sua cronaca familiare)⁴³. Il gioco *identità/alterità/doppio* coinvolge allora la struttura stessa del testo romanzesco, che presenta *in limine* un evidente *sdoppiamento* dei livelli di lettura. Data infatti la fondamentale costituzione del racconto nella dicotomia *discorso/storia*, il primo livello di lettura individua nella *storia* gli eventi vissuti da Zeno-attore dalla morte del padre alla partenza di Ada e oltre, e nel *discorso* il modo con cui Zeno vecchio racconta il se stesso-attore ad un destinatario assente, ma sempre sentito come minacciosa controparte, il dottor S. Tutta la compagine narrativa che ne risulta costituisce a sua volta il materiale (la *storia*) di un *discorso* ulteriore, condotto sotterraneamente da Svevo come autore implicito che, attraverso un sistema strutturale fondato su indicazioni psicoanalitiche, denuncia le menzogne del suo protagonista, le sue debolezze, le sue meschinerie, la sua falsa bontà, dopo averlo usato per ironizzare sulle ipocrisie della mentalità borghese e mercantile e sulla apparente salute del mondo che lo circonda. La *Coscienza* inoltre è un romanzo costruito su una sorta di *mise en abyme* caratterizzata dal *raddoppiamento* temporalmente ambiguo dell'atto dello scrivere (*il memoriale* "orchestra" il passato sullo spartito del presente e *il diario*, invece di registrare semplicemente la quotidianità, rilegge il passato prossimo) e sullo *sdoppiamento* tra l'Io *due volte scrittore* in tempi successivi (del memoriale e del diario) e l'Io *due volte attore* (nel memoriale e nel diario), in una progressiva riduzione della distanza temporale

⁴³ Riguarda la delusione per il fallimento della cura psicoanalitica intrapresa dal cognato prima a Trieste, poi a Vienna presso lo stesso Freud, e la sfiducia nella psicoanalisi come terapia più volte testimoniata nella scrittura privata e ribadita anche nel *Soggiorno londinese*, cit.

e psicologica tra il sé che scrive e il sé che vive. Duplice anche, nel memoriale, il meccanismo di pseudo-svelamento della verità, nella ricostruzione del livello di coscienza e di consapevolezza del sé-attore di allora, a cui si sovrappone il “senno di poi” del sé-scrittore che, non solo ne sa o crede di sapere di più del se stesso attore nel passato, ma arriverà addirittura a mettere in dubbio, in apertura delle pagine diaristiche, la veridicità della prima operazione di scrittura autoconoscitiva e a proporsi di riscriverle con “nuova chiarezza”, prefigurando un ulteriore grado di “coscienza” alla luce degli ultimi eventi della propria vita. Ma il giuoco di specchi continua in profondità, quando un sistema di segnali impliciti nel testo svela una nuova possibilità di lettura oltre la lettera della parola di Zeno che si accampa come unico anche se prismatico e inaffidabile punto di vista. È grazie a questo sistema (la “struttura assente” della *Coscienza*)⁴⁴ che Svevo dirige i movimenti del suo personaggio fino a spostare l'*ictus* narrativo su quelle oscurità (l'altro sé) cui Zeno, infine, si rifiuta:

Fu allora che io poggiai la mia testa sul suo braccio e nascosi la mia faccia. [...] Quando però i miei occhi si chiusero, nell'oscurità vidi che le sue parole avevano creato un mondo nuovo come tutte le parole non vere. Mi parve d'intendere anch'io d'aver sempre odiato Guido e di essergli stato accanto, assiduo, in attesa di poter colpirlo. [...] Poi nell'oscurità rividi il cadavere di Guido e nella sua faccia sempre stampato lo stupore di essere là, privato della vita. Spaventato rizzai la testa. Era preferibile affrontare l'accusa di Ada, che io sapevo ingiusta che guardare nell'oscurità⁴⁵.

Chi è dunque Zeno? È un personaggio senza volto, ma con pochi capelli: è questo l'unico segno particolare della sua carta di identità, rilevato solo per la sua opposizione fisica alla bianca chioma fluente del padre, immagine di un rapporto filiare subito nel segno di una insuperabile inferiorità e inadeguatezza, viziato da una irrimediabile e dolorosa incomunicabilità culminata nello schiaffo rimediato da Zeno al letto di morte del padre. Della avventura vitale passata sappiamo solo quello che Zeno stesso racconta ad uno psicanalista di cui ha scarsissima stima, per una cura di cui diffida. È un personaggio che vive di compromessi tra le sue diverse anime, la cui identità si rifrange a più riprese in ciascun capitolo “a tema” del suo “memoriale”, così che ogni volta, in una continua interferenza temporale (presente della scrittura, passato

⁴⁴ Cfr. E. Bacchereti, *La struttura assente della “Coscienza di Zeno”*, in Id., *La formica e le rane*, cit., pp. 103-149.

⁴⁵ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in Id., *Romanzi e “continuazioni”*, cit., p. 1043.

più volte ripetuto, anticipazione del futuro), si ha una ricapitolazione parziale dell'esperienza di vita, alla quale si affianca quella successiva, senza assestarsi su una linea tendente alla totalità e ad una unità compiuta. A questo proposito Guido Guglielmi ha parlato di una «totalità parziale»: ogni momento è un tutto che però non ammette delineazioni d'insieme o confini stabili e definitivi, arrestandosi piuttosto allo stadio di frammento, parziale ed aperto, approssimativo e suscettibile di variazioni. Lo stesso protagonista non si assesta in una definizione di sé, è sempre in contraddizione con se stesso e nel rapporto con gli altri, si svela e si nega al tempo stesso. Il processo autoanalitico della sua scrittura si colloca in una dimensione perennemente interrogativa, i suoi comportamenti si rivelano ambigui, i confini tra verità e menzogna si sfumano, finché è Zeno stesso a negare credibilità a se stesso e alle sue memorie: «con ogni parola toscana noi mentiamo!». Dice di essere malato, ma non ha nessuna voglia di guarire: perché la vita è malattia, e la salute ideale non esiste. Tutti i personaggi "normali" del romanzo pensano in termini di "identità": o si è sani o si è malati. Ma Zeno è "pazzo", fuori dagli schemi della normalità e della salute: così lo giudica il padre, così la piccola Anna Malfenti, sorella dell'amata e saggia Ada e della sposata e sana Augusta. È stonato, fuori di chiave si potrebbe dire con termine pirandelliano, come il suono aritmico e confuso del suo violino. La sua identità è la contraddizione, è l'esibizione sconcertante dell'alterità: si paragona a «quel tiratore cui era riuscito di colpire il centro del bersaglio, però di quello posto accanto al suo». Vuole smettere di fumare, ma fa in modo di assicurarsi sempre l'ultima sigaretta; ha un rapporto di amore-odio con il padre; è innamorato di Ada e ne sposa la sorella; ama contemporaneamente la moglie e l'amante; odia Guido, il rivale diventato cognato, ma anche ne ammira l'atteggiamento "vincente"; esibisce affetto verso di lui ma ne causa la morte e sbaglia funerale, finge inettitudine negli affari e salva la famiglia di Ada dalla rovina; sogna veramente e inventa sogni preconfezionati per lo psicanalista; desidera la normalità della salute ed irride all'idea stessa di normalità. Nel definire la vita non può utilizzare parole che esprimano concetti assoluti, ma solo un aggettivo "aperto" e non conclusivo: «La vita non è né bella né brutta, ma originale». Anche la sua parola non è univoca e assoluta. E non è nemmeno ironica, anche se presuppone un atteggiamento di distacco e distanza dall'oggetto. Perché una parola ironica si iscrive sempre sotto il segno di una affermazione di identità seppur rovesciata: $A = non A$. Dire una cosa per intendere il suo opposto non mette in discussione il senso dell'oggetto, non dubita della sua

realtà e della sua verità, pur definendola *au contraire*. La parola di Zeno è invece “bivoca”, per utilizzare una terminologia bachtiniana⁴⁶, in cui si scontrano due parole diverse e autonome, due punti di vista opposti e inconciliabili e ugualmente autorevoli: la struttura logica che la governa è quella dell’opposizione: *A vs A*. Il segno del rapporto allora diventa quello dell’alterità e in questo caso è impossibile l’identificazione precisa di *A*. È dunque parola *umoristica* quella di Zeno, piuttosto che ironica, prefigurata dalla parola bugiarda e sdoppiata di Emilio Brentani in *Senilità*, indice quasi della convivenza pacifica di due “individui”:

Così, fra il suo modo di parlare col Balli e quello da lui usato con Angiolina, nel Brentani s’erano andati formando addirittura due individui che vivevano tranquilli l’uno accanto all’altro, e ch’egli non si curava di mettere d’accordo. In fondo egli non mentiva né al Balli né ad Angiolina⁴⁷.

Soprattutto non è mai parola definitiva. Il vantaggio della parola scritta risiede nella possibilità della rilettura e, di conseguenza, nella sua potenziale riscrivibilità, quasi che l’identità sbalzata dalla parola sulla carta possa conservare vitalità solo (o anche) perché può trasformarsi in qualcosa d’altro:

Di questi giorni scopersi nella mia vita qualche cosa d’importante, anzi la sola cosa importante che mi sia avvenuta. La descrizione da me fatta di una sua parte. Certe descrizioni accatstate e messe in disparte per un medico che le scrisse. La leggo e la rileggo e m’è facile di completarla di mettere tutte le cose al posto dove appartenevano e che la mia imperizia non seppe trovare. Come è viva quella vita e come è definitivamente morta la parte che non raccontai⁴⁸.

Rileggere quel che si è scritto di sé equivale alla scoperta di un io del passato che rimane l’unico relitto nel naufragio del tempo vitale. L’io veramente vissuto è solo quello cartaceo, anche se non è necessariamente la parte più importante di sé:

so anche che quella parte che raccontai non ne è la più importante. Si fece la più importante perché la fissai. E ora che cosa sono io? Non colui che visse ma colui che descrissi. Oh! L’unica parte importante della vita è il raccoglimento. Quando tutti lo comprenderanno con la chiarezza ch’io ho tutti scriveranno. La vita sarà letteraturizzata⁴⁹.

⁴⁶ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, pp. 137 e sgg.

⁴⁷ I. Svevo, *Senilità*, in *Romanzi e “continuazioni”*, cit., p. 432.

⁴⁸ I. Svevo, *Le confessioni del vegliardo*, cit., p. 1116.

⁴⁹ *Ibidem*.

Solo nella scrittura, che trasmette la memoria del passato, fissa il presente e accoglie le fantasticherie sul futuro si conquista una possibile identità, ma instabile e mutevole, *n*-volte diversa quanto *n*-volte riscritta, nel trascorrere del tempo e nell'affinarsi della coscienza. Inevitabile sarà la sorpresa nel riconoscersi solo parzialmente nell'io che vive nelle pagine di carta della memoria, nello scoprirsi, di volta in volta, diversi o cambiati. L'illusione di scampare alla condanna del non più essere, di un tempo che precipita via tanto più veloce quanto più placidamente e senza scosse si inanellano i momenti della vita quotidiana, consumato per forza di un'inerzia senilmente inquieta attraversata da propositi e desideri disattesi o repressi, si salva solo investendosi del ruolo di personaggio principale del racconto della propria vita, un racconto a finale aperto, mai concluso e mai definitivo. Così afferma lo Zeno delle *Confessioni del vegliardo*:

Io voglio scrivere ancora. In queste carte metterò tutto me stesso la mia vicenda. In casa mi danno del brontolone. Li sorprenderò. Non aprirò più la bocca e brontolerò su questa carta. [...] Avrò la sorpresa di trovare me che qui descivo molto diverso da colui che descrissi molti anni or sono. La vita, benché non descritta, lasciò qualche segno⁵⁰.

La rilettura apre le porte alla riscrittura, lungo la quale si situa un rinnovabile percorso di ricerca che ormai non si illude più di arrivare al fondo del proprio essere, di trasformare l'oscurità in chiarezza. La ricerca dell'identità lungo l'asse portante della ri-scrittura, del raccontare di nuovo fatti già narrati, si risolve in un gioco di raddoppiamento e sdoppiamento che conduce al moltiplicarsi dei significati e del senso stesso del messaggio. Nelle pagine del *Vecchione*, nei lunghi brani delle *Confessioni del vegliardo*, in questi frammenti di un discorso letterario forse, o forse no, destinato ad un quarto romanzo, si riproduce specularmente, ad un grado ulteriore, quel meccanismo di raddoppiamento, quasi *mise en abyme* del processo della scrittura letteraria, operante nella *Coscienza di Zeno*, attraverso la fase della "rilettura", da parte di Zeno, dopo qualche tempo, del memoriale scritto per lo psicanalista. Il gioco della scomposizione dell'io narrante/scrivente si articolava in una prima istanza narrativa nel rapporto dinamico tra Zeno scrittore di sé e Zeno attore nella propria storia. Nelle quattro pagine di diario che compongono il capitolo finale, *Psicoanalisi*, Zeno si fa portatore di una seconda istanza narrativa che parte dalla rilettura di quanto aveva già

⁵⁰ *Ivi*, p. 1117.

scritto, in sostanza per negarla, e per riproporsi una riscrittura meno preoccupata della “verità” o della chiarezza, tutta proiettata piuttosto a opporre gli argini delle parole scritte alla piena del tempo. In questa direzione l’ultrasettantenne Zeno, il “vegliardo” Zeno, con vocabolo volutamente arcaico che lo rispinge in remote regioni del tempo, oltre i confini della memoria dell’uomo, riconquista la dimensione della scrittura, nel rileggere se stesso, scoprendosi vivo solo per quelle pagine scritte, anche se non tutto intero, perché tanti spazi vuoti vi si aprono e la memoria è selettiva e menzognera, rimescola le carte, confonde e sovrappone. Magari dà una intonazione “unitaria” agli sparsi brandelli della vita, fonde e assimila in una immagine coerente ciò che coerente non è o non è stato, trasmette una unica sensazione: «È così che nel ricordo qualche anno sembra tutto soleggiato come una sola estate e qualche altro è tutto pervaso dal brivido del freddo»⁵¹. Eppure, anche questo è qualcosa, di fronte alla perdita totale del proprio tempo, alla dissipazione e all’annullamento di sé, al terrificante “mai più”, allo spettacolo di una vera ecatombe che offrono a chi si volti indietro quegli anni «di cui non si ricorda proprio niente al suo vero posto: trecentosessantacinque giorni da ventiquattro ore ciascuno morti e spariti»⁵². Solo la dinamica ripetibilità della vita nella scrittura conta. Al disordine disarmonico e stonato degli avvenimenti si sostituisce allora l’armonica intonazione del ricordo registrato dalla penna e poco importa la sua maggiore o minore fedeltà agli eventi, la sua poco affidabile identificazione dell’io autogetico. Calare lo scandaglio oltre la superficie del pozzo dell’anima, interrogarsi su *chi si è e/o su come si è* (sani o malati, buoni o cattivi) è come cercare di definire la forma dell’acqua, identificata in realtà solo dalla forma del recipiente che la contiene, non avendone, di per sé, nessuna. Così l’ateo e materialista Bobbio, della novella pirandelliana *L’avemaria di Bobbio*, scopre con spavento la presenza di un altro sé, sprofondato nella coscienza, quando un feroce mal di denti resuscita, quasi inconsciamente, sulle sue labbra, la preghiera alla Madonna imparata da bambino. O anche, in un aforisma di *Barche capovolte*, Federigo Tozzi esprime l’irrisolvibile dubbio se, al fondo del pozzo dell’anima, si nasconda un nido di

⁵¹ I. Svevo, *Prefazione*, in Id., *Romanzi e “continuazioni”*, cit., p. 1225. Si tratta della *Prefazione* composta per il mai compiuto “quarto romanzo”, come “continuazione” della *Coscienza*, di cui restano come frammenti narrativi incompiuti *Un contratto*, *Le confessioni del vegliardo*, *Umbertino*, *Il mio ozio*. La *Prefazione* era stata accolta nel volume *Racconti-Saggi-Pagine sparse*, cit., col titolo *Il vecchione*.

⁵² *Ivi*, p. 1226.

usignoli o una buca di serpenti. E Zeno, per conto suo, rifiuta ancora una volta una precisa identificazione, e fornisce una risposta "aperta" ed ambigua ad uno degli interrogativi più angosciosi sul sé riproposti con insistenza nella tipologia analitica del personaggio sveviano, prefigurato fin dal racconto di un delitto e castigo "dostoevskiano" in *L'assassinio di Via Bel Poggio*, ma riecheggiato in altri racconti, compiuti o no, quali *Lo specifico del dottor Menghi*, *Marianno*, *Il Malocchio*, *Vino generoso*: «Sono io buono o cattivo?»⁵³:

Mi pareva di aver sciolto il problema angoscioso. Non si era né buoni né cattivi come non si era tante altre cose ancora. La bontà era la luce che a istanti illuminava l'oscuro animo umano. Occorreva la fiaccola bruciante per dare la luce (nell'animo mio c'era stata e prima o poi sarebbe anche ritornata) e l'essere pensante a quella luce poteva scegliere la direzione per muoversi poi nell'oscurità: Si poteva perciò manifestarsi buoni, tanto buoni, sempre buoni e questo era l'importante⁵⁴.

Alla definizione in negativo di una identità (*non si era... come non si è*) si sostituisce insomma l'affermazione dell'alterità, in quello sdoppiamento tra "essere" e "apparire" che consente a Zeno di sottrarsi all'imperativo di oltrepassare la linea d'ombra della coscienza, se non in una dimensione onirica, porta Tozzi alla registrazione dei "misteriosi atti nostri" e Pirandello alla dissoluzione umoristica dell'uno nel molteplice.

⁵³ Cfr. le pagine dedicate a Svevo in E. Bacchereti, *Indagine preliminare sul delitto d'autore*, in Id., *La formica e le rane*, cit., pp. 155-172.

⁵⁴ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., pp. 976-977.

RITRATTO DELL'ARTISTA DA GIOVANE

IL *DIARIO SENTIMENTALE* DI VASCO PRATOLINI¹

All'origine della nostra memoria c'è sempre un grido di disperazione, che arretra sovente pur esso nel limbo dell'infanzia, e non lo ricordiamo. Ma dopo, dopo la nostra vita non è che un lento, anche forsennato anche attivo e libero ripensamento di co-testo grido.

(Vasco Pratolini, *Lo scialo*)

La prima traccia di *Diario sentimentale*, l'ultimo titolo di Pratolini pubblicato presso il suo editore storico², Vallecchi affiora inaspettata in un laconico telegramma postale indirizzato da Vasco a Enrico, datato Roma 12 ottobre 1956: «Comunicami esito conversazione Bompiani et se debbo spedirti subito testo del Diario»³. Quindici giorni dopo, sulle «Carte parlanti», il bollettino editoriale della Casa editrice, appare l'annuncio della programmazione per il dicembre dell'edizione del *Diario sentimentale*:

Questo titolo porterà l'edizione riordinata definitiva dei racconti giovanili di Pratolini fino al *Quartiere* e a *Cronaca familiare*. I lettori delle Cronache e di Metello (quanti sono? Milioni ormai, in tutto il mondo) troveranno in questo

¹ *Vita scritta e scrittura della vita. Il "Diario sentimentale" di Vasco Pratolini*, in *Vasco Pratolini. 1913-2013*, a cura di M.C. Papini, G. Manghetti, T. Spignoli, Olschki, Firenze 2015.

² Due anni dopo rescinderà il contratto con la casa editrice fiorentina per divergenze sul profilo editoriale assunto dopo l'acquisizione da parte del gruppo Montecatini.

³ L'epistolario completo Pratolini-Vallecchi (431 lettere di Vasco ad Enrico, febbraio 1938-giugno 1958, conservate nel Fondo Vallecchi presso l'Archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux di Firenze) è stato trascritto e annotato nel lavoro di tesi triennale e magistrale della dott.ssa Elena Guerrieri, che qui ringrazio per avermi consentito di consultare e citare il suo materiale. Il telegramma lascia supporre che per questo titolo ci siano stati dei contatti anche con Bompiani, che aveva pubblicato nel 1949 la seconda edizione di *Via de' Magazzini*, e da tempo corteggiava Pratolini.

volume che uscirà in dicembre le origini del mondo narrativo che conosco ed amano. Origini sentimentali, come dice il titolo, quindi profondamente umane, vissute, sofferte: espresse in questi racconti, da quelli delle *Amiche a Il mio cuore a Ponte Milvio*, con un'arte che, se non è ancora quelle delle opere più mature, già rivela un'istintiva capacità di rivivere e di rappresentare il mondo della memoria. Un diario, che è un itinerario spirituale, nel quale tanti giovani si ritroveranno e si riconosceranno⁴.

Si tratta dunque di un recupero delle origini di un percorso di formazione esistenziale e letteraria che affonda le radici nell'infanzia difficile, cresce nelle esperienze anche drammatiche dell'adolescenza e della prima giovinezza, nutrite di sentimenti, emozioni, dolori, miserie e amori, ma anche di una perdita gioiosa vitalità. E si dilata dal chiuso delle stanze familiari, alla via, alla piazza, alla città, non senza fatica cerca e conquista la propria voce, la parola, la scrittura, ancora all'ombra della memoria, per esprimere sé e il sé nell'altro, o l'altro in sé, e da lì, dall'«orto di casa», muovere verso il mondo intorno, raggiungere il presente (la cronaca) e magari riordinare il passato (la storia). Un percorso travagliato, attestato dal laboratorio sommerso dello scrittore fiorentino, dove almeno fin l'acquisizione da parte del gruppo Montecatini, quando non riuscirà a licenziare le *Cronache*, la tensione tra progettualità e scrittura si consuma (e lo consuma), oltre l'assillo delle necessità quotidiane e delle dissestate finanze, sul terreno del corto circuito tra letteratura e vita, specie quando quella non potrà più, per lui, identificarsi con questa, o esserne compensazione o risarcimento, isola protettiva dalle offese della realtà o della storia, o anche riflesso di una presa in carico di una responsabilità etica e politica, fino ad un'afasia e a un silenzio durato venticinque anni, dalla pubblicazione di *Allegoria e derisione* (1966), vero atto finale di quell'itinerario, alla morte (1991). Nell'officina pratoliniana degli anni Quaranta i racconti dell'Io, si intersecavano non pacificamente con i primi tormentati nuclei narrativi dei romanzi dell'Egli. Piero Bigongiari, nel suo partecipato ricordo pratoliniano durante il Convegno internazionale di Firenze, nel 1992, ad un anno dalla morte dello scrittore, sottolineava infatti «la sanguinante contraddizione tra un narrare che dice io e un narrare in cui il personaggio non è più l'io, tra quanto cioè comporta di individuale e di personale la storia e quanto, e fino a dove essa viene

⁴ «Le Carte Parlanti», Firenze, n. 35, 27 ottobre 1956, p. 3 e successivamente *Diario sentimentale*, ivi, n. 37, 19 novembre 1956.

a individuarsi con lo stesso sacrificio dell'io»⁵. A voler inscrivere Pratolini in una delle due specie di romanzieri (e di lettori), gli «ingenui» e i «sentimentali» individuati dallo scrittore turco Ohran Pamuk, premio Nobel per la letteratura nel 2006, nelle sei *Norton Lectures* tenute presso l'Università di Harvard⁶, senza dubbio lo scrittore fiorentino troverebbe legittima collocazione tra i «sentimentali», per il rapporto problematico e riflessivo con i contenuti, la continua tensione conflittuale con la scrittura, il timore angoscioso di non riuscire a individuare e racchiudere la realtà attraverso la parola, la consapevolezza degli artifici e degli «arnesi» del mestiere, l'attenzione ai principi etici, l'ansia ed il tormento di non riuscire a comunicare ai lettori quanto si desidera. A testimoniarlo la messe dei progetti letterari a lungo accarezzati, talvolta avviati e repentinamente abbandonati per l'urgenza di altri, con il conseguente accumulo di appunti, abbozzi, scarti, prodotti finiti ma rimasti inediti o anche pubblicati e poi obliati, confinati e dispersi in riviste, rivistine e quotidiani, senza contare la ritrosia e il rifiuto piccato a recuperare e ripresentare quanto l'autore ritenesse definitivamente irrisolto o esaurito, superato e sepolto. Proprio in considerazione di questa generosità dispersiva della scrittura, che conosce momenti di febbrile invasamento creativo ma anche stati di inerzia, insoddisfazione, tormento espressivo, consegnati alla rappresentazione di sé nella scrittura epistolare, specialmente nella corrispondenza con Alessandro Parronchi, nella quale trova sempre rifugio la scrittura dell'io, sfrattata dalla narrativa letteraria dall'imporsi della «cronaca» e della «storia», il *Diario sentimentale* assume una luce e un valore essenziale nel macrotesto pratoliniano, presentandosi in fondo come una cretomazia d'autore che, se per un verso metteva una pietra sopra una materia e una stagione narrativa, quella appunto della scrittura del sé, considerata da tempo esaurita, o quanto meno dichiarata tali⁷, per un altro costruiva una sorta di percorso meta letterario, registrando una nativa vocazione al racconto che sperimentava le proprie potenzialità e trovava la propria misura e la propria identità nella rappresentazione

⁵ P. Bigongiari, *Pratolini fra la vita e l'opera*, *Convegno internazionale di studi su Vasco Pratolini. Atti*, (Firenze, 19-31 marzo 1992, Palazzo Vecchio – Teatro della Compagnia), Polistampa, Firenze 1995, p. 48.

⁶ O. Pamuk, *Romanzieri ingenui e sentimentali (The Naive and the Sentimental Novelists)*, 2010), trad. it. di A. Nadotti, Einaudi, Torino 2012.

⁷ Già all'indomani della pubblicazione di *Via de' Magazzini*, il 13 maggio 1942 scrive a Parronchi: «Quella materia è per me oggi come oggi esaurita», V. Pratolini, *Lettere a Sandro*, Polistampa, Firenze 1992, p. 81.

di un Io rivissuto e ricreato dalla memoria, in tensione continua verso un Noi, per oggettivarsi poi con crescente consapevolezza nell'Egli del personaggio nei romanzi della maturità. Il «vecchio-nuovo libro», come Pratolini lo presenta all'amico Alessandro nel dicembre del '56⁸, sembra in realtà da leggere nella prospettiva di un diario che registra le tappe della scrittura del vissuto, più che il recupero memoriale di un percorso di vita o una semplice raccolta di prose «giovanili».

Da considerare intanto il peso specifico, rilevante per più ragioni, dell'anno della composizione e della pubblicazione del Diario, il 1956, *annus horribilis* come si sa per buona parte degli intellettuali e degli scrittori di sinistra, iscritti, come Pratolini e Calvino, e più o meno direttamente impegnati, o solo orbitanti nell'area del Partito Comunista Italiano, e che patirono un profondo travaglio ideologico quando la Segreteria del Partito, guidato da Palmiro Togliatti, approvò il sostegno incondizionato all'invasione sovietica dell'Ungheria, fino in alcuni casi alla restituzione della tessera del Partito. Appena un anno prima era scoppiata la «bomba»⁹ *Metello*, il primo volume di *Una storia italiana*, con quello strascico di polemiche molto più ideologiche che letterarie, per lo più interne alla critica letteraria militante di sinistra, per il quale Franco Fortini coniò l'etichetta di «metellismo», per indicare appunto un atteggiamento critico viziato da pregiudiziali ideologiche e sordo alle ragioni letterarie e di poetica del testo. Con il *Diario* lo scrittore fiorentino sembrava voler ribadire che, oltre ogni neorealismo programmatico, ogni tensione verso il «tipico», il suo essere *engagé* rimaneva sempre ancorato a quanto nel maggio del 1943 annotava in un articolo pubblicato su «Architrave», *Fatto personale*:

Io voglio essere uguale agli altri miei simili. [...] Io voglio riacquistare il mio cuore tra gli uomini, parlare di loro nella fatica che ho accettato vivendo [...] Io non voglio ridurre a una tecnica il mio cuore. Io credo di dovere, se voglio prestar fede al mio essere scrittore, parlare agli uomini ascoltandomi, ascoltarmi in essi¹⁰.

L'Io, dunque, ma «fra gli uomini che gli assomigliano», per cui la scrittura del sé aspira ad uno specchiarsi e un «riconoscersi» di chi scrive in chi legge e viceversa, nella comune imperfezione dolorosa

⁸ Lettera del 6 dicembre 1956, *ibidem*.

⁹ Lettera dell'8 febbraio 1955, *ivi*, p. 337.

¹⁰ V. Pratolini, *Fatto personale*, in «Architrave», Bologna, anno III, n. 7, 31 maggio 1943.

dell'esistenza¹¹. E nel 1965, in una intervista a Gian Antonio Cibotto, sottolineava come la sua narrativa in terza persona non fosse altro che un «approfondimento realistico e critico delle premesse memorialistiche contenute in quei libretti»¹². Tanto basti a fugare il sospetto che il *Diario sentimentale* fosse una semplice e meccanica operazione editoriale, sostitutiva magari di inadempienze contrattuali: quante volte e quanto spesso aveva annunciato e promesso a Vallecchi il secondo episodio della *Storia italiana*? Era però sicuramente un modo per superare quella «défaillance neuropatica più che morale» che lo perseguitava da tre anni, dal grave incidente motociclistico subito a Roma, nel 1953¹³ durante la lavorazione del film di Carlo Lizzani tratto da *Cronache di poveri amanti*, con il futuro *Metello* in cantiere. Negli anni il malessere si era aggravato, fino a rendergli faticoso e difficile il lavoro, sprofondandolo in una crisi: «nervi fuori della pelle e preda dell'inerzia»¹⁴ che sembra raggiungere il culmine proprio nel '56: «Soliti malesseri, scriveva a Parronchi il 30 aprile 1956 – l'umor nero, una miseria degna d'altri tempi, debiti fino alla cima dei capelli, editore in disarmo»¹⁵. Pubblicato *Metello*, il secondo tempo di *Una Storia italiana* non prendeva ancora forma, nonostante nel cassetto fossero già pronti, prima ancora del *Metello*, almeno in parte, un paio di nuclei narrativi, “La carriera di Ninì”, “I coniugi Corsini”¹⁶. Sarà pubblicato solo cinque anni dopo,

¹¹ Scrive a Vallecchi nel marzo del 1943: «tutto sta a sentirsi responsabili della propria morale e della propria vita davanti agli uomini. Perché, caro Enrico, è con gli uomini che dovremo fare i conti, e sentirsi assolti e responsabili nella nostra coscienza [...] Per me questa coscienza sono ancora gli uomini, io fra gli uomini che mi rassomigliano», Lettera del 28 marzo, in *Pratolini scrive a Vallecchi (1942-1958)*, tesi di laurea magistrale della dott.ssa Elena Guerrieri, Università di Firenze.

¹² Intervista a G.A. Cibotto, «La Fiera Letteraria», 8 gennaio 1965.

¹³ Lettera del 26 gennaio 1956, in *Lettere a Sandro*, cit., p. 346. Qui Pratolini confessava all'amico come il «terrore» che il versamento traumatico dovuto alla frattura di tre costole si potesse tramutare in un riacutizzarsi della tubercolosi polmonare che lo aveva costretto in sanatorio a vent'anni, gli «avesse fatto crollare dentro qualcosa» che non riusciva ancora a raddrizzare e a razionalizzare, nonostante il pericolo fosse scomparso.

¹⁴ Lettera del 14 novembre 1955, *ivi*, p. 343. Pratolini è angosciato anche per la morte di Giusto, il figlio di Elio Vittorini.

¹⁵ *Ivi*, p. 353.

¹⁶ Nella lettera a Vallecchi del 3 novembre 1954 (*Pratolini scrive a Vallecchi*, cit.) Pratolini aveva presentato all'editore il «disegno dell'opera», cioè di *Una storia italiana*, concepita come un ciclo di dieci romanzi autonomi che abbracciavano in un arco di tempo lineare dal 1875 al 1945, ambientati a Firenze, con personaggi «tipici» delle diverse classi sociali, nei quali la «storia italiana» era raccontata attraverso «la realtà particolare, quotidiana, della storia privata, nient'altro che romanzesca, dei singoli personaggi». La prima serie sarebbe stata composta da quattro libri, da pubblicarsi «a distanza di sei mesi

nel 1960, col titolo *Lo Scialo*, ma da Mondadori. Nel mezzo quasi niente, tranne appunto il *Diario*. Come un ritorno alle origini, la voglia di guardare indietro era un modo per ritrovare quel «momento lungo di benessere spirituale» che aveva fruttato *Via de' Magazzini*, «parentesi magica», per Pratolini, nella travagliata ricerca espressiva per le *Cronache*, nella quale consumare tutta la sua capacità di sentimento e lasciare una «memoria» ferma e compromessa di sé¹⁷. Tornare addirittura oltre, alle primissime radici di quello che era diventato il «suo mestiere»: nell'agosto del '56 raccontava all'amico Sandro di aver incontrato a Firenze un americano che stava scrivendo una tesi-libro su di lui:

E mi ha messo una gran voglia, tra l'altro di rileggere certi miei raccontini sul "Bargello" del '32 – da farne, col tempo, un "Pesce d'oro" anch'io. [...]. Ma forse è un modo indegno di consolarmi della mia inerzia. Sandro caro, se entro ottobre non esco da questa impasse, va a finir male. Voglio concedermi altri due mesi di comporto per vedere se sono ancora capace di toccare la riva, dopo essermi cacciato nel pelago dove mi trovo¹⁸.

Il telegramma a Vallecchi per il *Diario* arriva giusto alla scadenza dell'auto-ultimatum. Non sarebbe stata la prima volta che Pratolini cercava, nel rifarsi da capo, la spinta decisiva per «sbucare, per inerzia, dall'ossessione di «contenuti» che non trovavano il loro equilibrio, il loro punto morale»¹⁹. Nell'autunno del 1949, aveva comunicato a Parronchi l'intenzione di comporre una breve serie di «vecchie carte», delle quali aveva già scritto la prima, pubblicata quello stesso anno su «Rinascita», rievocazione memoriale del trasloco da *Via de' Magazzini* a *Via del Corno*, intitolata allusivamente *Vecchie carte*, come fosse un relitto di scrittura del vissuto che riemergeva dall'oblio del cassetto personale, mentre in realtà si collocava con passo di gambero nel presente di una scrittura che, con il *Quartiere* (1944), si era imposta una definitiva virata verso la corralità. Nello stesso anno, del resto, nella

l'uno dall'altro»: *Il figlio di Caco* (1875-1902), pubblicato da Vallecchi nel '55 col titolo *Metello*, *La carriera di Nini* (1900-1924), *Coniugi Corsini* (1925-1930), parzialmente già noti a Vallecchi, confluiti in *Lo scialo*, pubblicato da Mondadori nel 1960, *I fidanzati del Mugnone* (1930-1945) primo nucleo di *Allegoria e derisione* (Mondadori 1966). Come si sa la *Storia* finisce qui. A ciclo concluso (si prevedeva come primo tomo un mai scritto *Milleottocentosettantuno*), le *Cronache di poveri amanti* (Vallecchi, 1947) ne avrebbero costituito il IV tomo. E concludeva: «Ci vorrebbe soltanto un po' più di salute e di quattrini, non sono le cose da dire che mi mancano, ma speriamo di farcela ugualmente»

¹⁷ Lettera del 21 aprile 1942, in *Lettere a Sandro*, cit., p. 74.

¹⁸ *Ivi*, p. 360.

¹⁹ Lettera del 21 settembre 1949, *ivi*, pp. 256-257.

Premessa alla seconda edizione di *Via de' Magazzini*, edita da Bompiani, Pratolini confessava di aver forse «abusato di motivi autobiografici», come unica strada percorribile, per lo meno all'inizio, per tentare la letteratura. La "vecchia maniera", il racconto di sé, il mettere a nudo il proprio cuore e rivelare il proprio dolore poteva contribuire a recuperare quella agilità o ingenuità²⁰ che gli consentisse di superare il senso di inadeguatezza espressiva, l'insufficienza a «parlare a nome degli uomini», rivisitata come esercizio che scioglie la mano e «lega al tavolo» nei momenti di impasse espressiva²¹. L'idea e il progetto del *Diario sentimentale* germinano dunque in questo clima di sconfortato humor nero. Il libro è vecchio allora perché recupera materiali editi, modulati su toni lirici e memorialistici, talvolta su quell'eccesso di «commozione» e di «idillio» che Pratolini indicava all'amico Alessandro come difetto ancora per il *Quartiere*: «difetto maggiore del Quartiere è la maledetta "commozione". Bisogna proprio che mi difenda dal mio idillismo»²². E *Vecchie carte* verranno definite, in occhio al titolo, le prose raccolte in *Il mio cuore a Ponte Milvio*, pubblicato nel 1954 a Roma nelle Edizioni di Cultura sociale, due anni prima del *Diario*, con una operazione che per molti aspetti prefigura l'assetto del volume del '56, sebbene con un grado inferiore di intenzionalità e consapevolezza progettuale. Come il *Diario*, infatti, *Il mio cuore a Ponte Milvio* appare un libro composito e stratificato che presenta una selezione, ordinata in sezioni tematiche, di racconti memoriali editi in tempi e sedi diverse, con l'indicazione in calce ad ognuno del tempo della scrittura. A quelli scelti tra i presenti nelle precedenti raccolte, *Le amiche* (1943) e *Mestiere da vagabondo* (1947), se ne aggiungono altri, elaborati tra il '46 e il '49, se fa fede la data dichiarata, dispersi in riviste e quotidiani tra il '49 e il '52. Idealmente vecchie carte anch'essi, ancora intermittenze della memoria dell'adolescenza e della giovinezza, testimonianze postume di un Io superstite in cui, per dirla

²⁰ Da intendersi in contrapposizione alla scrittura sentimentale, secondo la rilettura del saggio di Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (*Sulla poesia ingenua e sentimentale*) dal quale Öhran Pamuk prende l'avvio per il suo discorso sui romanzieri ingenui e/o sentimentali (vedi n. 5). Ingenuità vale dunque come spontaneità, fiducia, semplicità e immediatezza, sicurezza di sé, senza interrogativi e incertezze sulle scelte espressive.

²¹ «Sono tornato sui miei passi, ho ricominciato da capo, proponendomi una breve serie di "vecchie carte", ho già scritto la prima [...] Può darsi che stia facendo dell'accademia. Non lo so, certo è che questo esercizio mi lega al tavolo e torna a sciogliermi la mano» e ancora: «Questi pezzi hanno per me il significato che ti dissi: era rifarmi da capo» (Lettera del 21 settembre 1949, in *Lettere a Sandro*, cit., p. 255).

²² *Ivi*, p. 121.

ancora con Bigongiari: «la nostalgia della memoria personale sopprime ai dati sempre più aleatori del documento storico»²³. Sono le tre prose confluite nella sezione *Memorie dell'adolescenza*, *Una conchiglia per sentirci il mare*, *Il quarto di latte*, e *Lo sgombero* (il *Vecchie carte* di «Rinascita», titolo ora promosso agli onori della copertina), tutte e tre nuove acquisizioni in volume, come i racconti superstiti della progettata e mai realizzata raccolta sul tema della Resistenza, (*Il mio cuore a Ponte Milvio. Ricordi della Resistenza I e II*, e *Paisà Paesano*), che vanno a comporre la sezione eponima del volume. Nella *Nota* di chiusura l'autore collocava *Il mio cuore a Ponte Milvio* «in un ordine di tempo ideale [...] immediatamente successivo a *Tappeto Verde* e *Via de' Magazzini*», definendolo un «libro ancora assolutamente privato», messo insieme con una «cernita rigorosa, ma unicamente dal punto di vista sentimentale», con l'intenzione di affidargli «il ricordo di alcuni momenti "memorabili" dall'adolescenza al congedo dalla giovinezza»²⁴. L'itinerario della scrittura del sé si inscriveva quindi tra due coordinate, derivate entrambe da un criterio selettivo, così da individuare i connotati identificativi dell'autobiografismo pratoliniano: il sentimentale, inteso non come evocazione memoriale di stati puramente emotivi, ma piuttosto categoria conoscitiva che include la riflessione e il giudizio, e il memorabile, ciò che del quotidiano si ritiene degno di essere ricordato e rivissuto. La vita scritta all'ombra della memoria si oppone all'assenza di gerarchia tra gli eventi tipica della scrittura diaristica. I *memorabilia* sono operazioni discrete della memoria volontaria, non evocative né tanto meno epifaniche, in cui il soggetto scrivente attribuisce ai ricordi un valore relativo e prospettico, misurato dal presente e proiettato nel futuro, in un processo ad un tempo cognitivo e auto rappresentativo. E nel presente del Pratolini che scrive della propria infanzia, dell'adolescenza e della giovinezza, c'è, ovviamente anche la sua biblioteca, con i romanzi di Molnàr, Dickens, London, Tozzi, e le sue tre D: Dostoevskij, Döblin, Dreyser. Pratolini del resto era perfettamente consapevole di quanto il «documento intimo» derivi in realtà da un processo autofinzionale, complice la memoria che non replica ma trasforma, ri-categorizza e integra il passato nella prospettiva del soggetto nel presente, e, se codifica gli eventi emotivamente salienti nel passato, li recupera in relazione alle

²³ P. Bigongiari, *op. cit.*, p. 48.

²⁴ Citato in F.P. Memmo, *Note e notizie sui testi*, in V. Pratolini, *Romanzi*, vol. I, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1993, p. 1407.

emozioni e alle esperienze attuali, integrandoli nel processo cognitivo. Scriveva a Parronchi, nella Pasqua del 1946:

Io nego i documenti intimi perché credo nella memoria, cioè nella possibilità di inventarsi la propria vita dopo averla vissuta, che non è un modo di “volersi bene” ma la via più diretta e illuminata per pervenire alla conoscenza dei propri errori. [...] È proprio dalla paura dei sentimenti che noi dovremmo liberare gli uomini prima che da ogni altra paura. Ma la società è tuttora fondata su questo timore, io stesso ne subisco l'angoscia²⁵.

Ritorrerà su questa riflessione vent'anni dopo, nelle pagine di *Allegoria e derisione*, ma con una decisa inversione di segno: la memoria che inventa il vissuto non è valutata in positivo, come cognizione di sé, presa di coscienza dei propri errori, ma corre il rischio di corrompersi in palinodia, avvalendosi dello schermo della mistificazione: «il tempo anziché galantuomo, è carogna, la memoria vi urta ancora ogni momento, corrosa dalle nuove esperienze, dalle emozioni, ricorda ciò che le conviene». La scrittura del sé, dunque, opera sul vissuto con i meccanismi finzionali del racconto, e le esperienze soggettive, immagazzinate e rivissute nei sentimenti ed emozioni che le hanno accompagnate più che nella loro «verità» fattuale, nel farsi narrazione, non si sottraggono al processo mistificante dell'immaginario. Nella Premessa a *Via de' Magazzini* 1949 si legge ancora:

Io non ero capace di parlare a nome degli uomini, di rivelare il loro presente dolore. Girai l'ostacolo e intrapresi a narrare del mio privato dolore. Ma non scrissi del mio dolore, del mio distacco e della mia solitudine attuali, bensì del mio sgomento di ragazzo: uno sgomento (un dolore) che aveva avuto esso pure la sua origine nella guerra. Il rapporto guerra-sgomento-solitudine-dolore, non più soltanto oggettivamente acquisito, ma riscontrato a distanza di più di vent'anni in un'esperienza tutta soggettiva, accese, per così dire, la mia immaginazione. Mi inventai fatti, costellai la mia adolescenza di motivi umani, tentai di rappresentare la «storia di un'anima» che attraverso umiliazioni ed offese perviene alla liberazione e all'amore. Ma Valerio purtroppo era ancora il suo autore non era il personaggio Valerio²⁶.

La scrittura autobiografica veniva allora (sono già state pubblicate le *Cronache*) giustificata come *escamotage* per superare una difficoltà espressiva, e doveva quindi essere letta come una proiezione *in*

²⁵ *Lettere a Sandro*, cit., p. 152.

²⁶ V. Pradolini, *Premessa*, in Id., *Via de' Magazzini*, Bompiani, Milano 1949, cit. in F.P. Memmo, *op. cit.*, p. 1418.

interiore homine di un dramma collettivo, percepita non come isolamento intimistico e difensivo, ma come unica possibilità di dar voce a «cose eterne di povere creature». E *Via de' Magazzini* era definito sempre dallo scrittore fiorentino «un *diario sentimentale* (mio il corsivo), o, se si vuole, il documento, la cronaca di una condizione umana» e riconosciuto «come finito di scrivere stamani»²⁷. L'io si fa personaggio fino al ribaltamento del «patto con il lettore», non rassicurato sulla assoluta veridicità e attendibilità del racconto, ma avvertito da Pratolini stesso dell'intervento sugli elementi autobiografici «della mistificazione della fantasia»²⁸. Avvertenza necessitata, sottolinea, dall'esigenza di «tutelare la "verità", che mi è altrimenti preziosa, di *Cronaca familiare*» nei luoghi dove la materia dei due testi sembri «apparentemente identificarsi»²⁹. Un esempio per tutti: in *Via de' Magazzini*, la madre di Valerio-Vasco muore, come nella realtà, qualche tempo dopo il parto, ma il bambino viene dichiarato nato morto, e dunque Valerio non ha fratelli, ma Vasco sì: per Ferruccio, spentosi a 27 anni, scrive appunto *Cronaca familiare*, conversazione virtuale col fratello morto: il libro del *tu*, «dichiaratamente autobiografico», ma «non un'apologia di lui e nemmeno una palinodia»³⁰, piuttosto un modo di raccontare la storia del loro perdersi e ritrovarsi, segnata da incomprensioni e da un sottile lontano rancore, ma alla quale nell'età adulta Pratolini aveva restituito il senso di una fratellanza forzosamente repressa dalla diversità dei destini: Vasco rimasto con il padre e i nonni, a patire difficoltà economiche e umiliazioni morali, specie dopo le seconde nozze del padre; Dante, rinominato Ferruccio, accolto presso una casa aristocratica e praticamente adottato dal maggiordomo di un barone inglese e dalla moglie, guardarobiera. Così se in *Cronaca familiare* Pratolini scrive di aver desiderato di cancellare il fratello dalla memoria, associando nella manichea sensibilità infantile la sua nascita alla morte della mamma³¹, perfino confessando un sogno ricorrente nel quale assiste

²⁷ *Ivi*, p. 1419.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Lettera del 29 dicembre 1945, in *Lettere a Sandro*, cit., p. 130.

³¹ «Mi ricordavo spesso di te, con fastidio, con lo stesso sentimento con cui un ragazzo di sei anni ricorda una cattiva azione, con un senso di colpa irreparabile. Mi veniva quasi da piangere, avrei voluto cancellarti dalla memoria. [...] Io sentivo molto la mancanza della mamma; l'unica associazione che facevo era questa: la mamma era morta per colpa tua. Tutti ripetevano che la mamma era morta per colpa tua; nessuno pensò mai al significato che quelle parole acquistavano dentro di me» (V. Pratolini, *Cronaca familiare*, in Id., *Romanzi*, vol. I, cit., p. 485).

senza intervenire «neanche con un grido» al suo infanticidio, in *Via de' Magazzini* realizza nella finzione letteraria quel desiderio, ed elimina il fratello per lo meno dalla scrittura dell'Io. *Cronaca* e *Diario sentimentale* sembrano quasi contrapporsi come due distinte modalità nel racconto di sé, prevalentemente referenziale la prima, potenzialmente finzionale la seconda, nella quale sarebbero lecite quelle infrazioni inventive necessarie per uscire dalla gabbia dell'Io e farsi portavoce dell'Altro.

Se *Biografia dell'adolescenza*, era il titolo pensato per *Via de' Magazzini* da Pratolini, telegrafato perentoriamente a Vallecchi nel gennaio del '42, (solo all'ultimo momento la felice intuizione di quello definitivo), a Parronchi in contemporanea chiariva il senso di quella prima scelta, con netto distinguo tra biografia, cronaca e storia, che puntava sull'ambiguità del gioco di specchi tra realtà e finzione, e chiamava in causa il lettore per il giudizio finale sul rapporto tra arte, letteratura e vita:

Ho detto biografia per non dire storia, voglio che sia biografia, voglio lasciare intendere che lo sia, non si potrebbe poi scendere dalla storia dell'adolescenza alle *Cronache di poveri amanti*. Storia sarà il libro che scriverò tra dieci anni e di cui vado lentamente formandomi in testa il disegno. [...] Ora devo concludere in me, prima di riprenderle, le *Cronache*. Sapessi cuore alla mano, come mi è distante goffo balbuziente il manoscritto di questa "Biografia" – Voglio che ci sia equivoco, che il lettore abbia in mano l'arma per giudicare. Se deciderà che "biografia non è", ma pura invenzione, tentativo d'arte, eccetera, meglio per me. In un primo momento figurati che volevo chiamarla "Autobiografia dell'adolescenza"³².

Dopo *Cronache di poveri amanti*, al momento di riproporre *Via de' Magazzini*, Pratolini tende ad accentuare il carattere autofunzionale di quel libro del 1942 che, se proprio non può definirsi una autobiografia di fatti non accaduti, tuttavia presenta i due connotati fondanti della contemporanea cosiddetta "autofiction": l'identità tra autore, narratore e personaggio (anche diversamente nominato Valerio è Vasco) e la dichiarazione paratestuale di finzionalità, sia pure limitata, del racconto che lascia comunque al lettore, che magari non conosce gli eventi della biografia pratoliniana, un margine di ambiguità nel discernere ciò che veramente è accaduto all'autore e quanto appartenga invece al mondo della finzione letteraria. La memoria dinamica e creativa come strumento di conoscenza del sé non preclude infatti l'immaginazione o la mistificazione del vissuto, mentre il viaggio nel passato è di natura «sentimentale», dato che il «sentire» empatico supera i confini e i limiti

³² Lettera del 2 febbraio 1942, in *Lettere a Sandro*, cit., p. 67.

dell'Io e consente di conoscere anche ciò di cui non si ha esperienza diretta o non si riesce a immaginare. In *Alda*, uno dei racconti della sezione *Le Amiche* del *Diario sentimentale*, storia di uno sfortunato amore adolescenziale, Pratolini affida ad uno scambio di battute tra l'Io-sé narrante e la protagonista la sua idea del «sentire» (alias il «cuore», parola topica nel lessico pratoliniano):

«Tu invece, cosa vuoi arrivare a spiegarti?»

«Tutto, siccome non so nulla e leggere mi stanca. Anche un libro, in definitiva, che cosa spiega? Se ciò che accade in un romanzo a me non è mai accaduto, come posso veramente capire?».

«Ma con l'immaginazione, sciocca» credetti di dire.

«Io non riesco ad immaginarmi ciò che non conosco, come si fa?».

«Si sente, se non si vede»³³.

Non sarà dunque casuale o peregrina la scelta della definizione di «diario sentimentale» per *Via de' Magazzini*, il racconto «più compiuto e baricentrico»³⁴ dell'infanzia e dell'adolescenza, come titolo del libro del 1956 che, proseguendo sulla strada aperta da *Il mio cuore a Ponte Milvio*, approdava alla definitiva risistemazione della narrativa memorialistica. Risaliva indietro fino al *Tappeto verde* (1941), il libro d'esordio, ma recuperando solo *Una giornata memorabile*, promosso racconto inaugurale del nuovo libro³⁵, includeva appunto *Via de' Magazzini* (1942), interveniva con nuove scelte e nuova collocazione su *Le amiche* e *Mestiere da vagabondo*. Sui testimoni a stampa delle «origini del suo mondo sentimentale», già superstiti di rigorosi e inappellabili scarti, finiti man mano ad ingrossare il fascicolo degli inediti e dei sommersi, lo scrittore interviene selettivamente, in alcuni casi con mano leggera

³³ V. Pratolini, *Diario sentimentale*, prefazione di M. Raffaeli, Rizzoli, Milano 2012, edizione di riferimento per le citazioni. Precedenti edizioni, dopo la prima (Vallecchi, 1956), dopo il passaggio del *copyright* ad Arnoldo Mondadori: 1962 (*Narratori italiani*), 1974 (*Scrittori italiani e stranieri*), 1977 con *Introduzione* di Ruggero Jacobbi (edizioni Oscar), infine 1993 (*Romanzi*, «I Meridiani», cit., a cura e con *Introduzione* di F.P. Memo), per scelta del curatore collocato tra *Il Tappeto verde* (1941) e *Il Quartiere* (1944) e decurtato del racconto inaugurale, *Una giornata memorabile* che viene restituito, per evitare ripetizioni, alla originaria collocazione nel libro d'esordio del '41, la cui integrità viene così salvaguardata, a scapito però del *Diario* che perde in questo modo quella sua particolare identità di «vecchio-nuovo libro», ridotto a semplice testimone delle opere giovanili. Per questo si preferisce citare dalla più recente edizione Rizzoli, che restituisce la completezza e l'autonomia delle precedenti edizioni.

³⁴ M. Raffaeli, *Prefazione* a Vasco Pratolini, *Diario sentimentale*, cit., p. VIII.

³⁵ Ma anche nella raccolta del '41, aveva una collocazione di rilievo, come quinto, e quindi racconto centrale, dei dieci testi che componevano il libretto d'esordio.

(da *Le amiche* 1943 per esempio sono esclusi solo tre racconti, uno da *Mestiere di vagabondo*), pesante invece nel caso del *Tappeto verde*, come s'è detto. Consumati questi sacrifici, le vecchie carte transiteranno tutte, senza significative varianti o rilevanti traumi correttori, subito semmai nei precedenti passaggi intermedi³⁶, nel *Diario sentimentale*, ma rimescolate, ricomposte e quindi risemantizzate in un complesso e stratificato sistema testuale, così da trasformarsi in un libro nuovo, dal titolo di sapore sterniano, testimone ultimo di una *bildung* allo stesso tempo esistenziale, morale ed espressiva, che, ricomponendo in mosaico le tessere disperse della scrittura memoriale, si posizionava in linea di continuità nel macrotesto narrativo dello scrittore fiorentino. Pratolini confezionava così un ipertesto che non solo era la «carta di nascita» del romanziere, la «prima tappa dei suoi più vasti disegni»³⁷, o anche «testimonianza del suo «apprendistato esistenziale»³⁸ ma soprattutto finiva per definire una «carta d'identità» dello scrittore Pratolini, come si era costruita nel tempo, da esibire come risposta più di ogni altra efficace alle discussioni infinite su *Metello*.

Come in ogni diario, l'architettura frammentaria e intermittente del libro è sostenuta da un duplice asse diacronico, sostanzialmente lineare e progressivo, quello del vivere e quello dello scrivere, anche se mancano la prospettiva temporale raccorciata e l'incertezza cognitiva del giorno dopo giorno tipiche della scrittura diaristica. Oggetto del racconto però non è tanto, o non solo il vissuto, quanto soprattutto il raccontare la vita: le pagine del diario sono i testi a stampa nei quali la memoria ha inciso nero su bianco il fiele e il miele di una età dell'Io compresa tra due *landmark events*, la «giornata memorabile» dell'autunno del 1925 e il viaggio in treno da Milano a Firenze nella notte del Natale 1946, dall'infanzia all'adolescenza e alla giovinezza, che corrisponde al tempo storico dall'affermarsi del fascismo all'immediato dopoguerra. Si intreccia col tempo della scrittura, spesso dichiarato, di un Io autobiografico che occasionalmente si investe come personaggio, nominandosi Sapienza, Valerio, Rodolfo, e che registra come date di

³⁶ Si rimanda alle accuratissime *Note e notizie sui testi* di F.P. Memmo, cit., pp. 1407-1448. Prezioso, per l'analisi, l'indice del *Diario*, compilato dallo stesso, che a colpo d'occhio consente di verificare il lavoro di incastro delle vecchie carte nel nuovo libro, così come indispensabili le successive note alle sezioni e ai singoli testi per ricostruire i tempi di pubblicazione e segnalare le varianti più cospicue e significative.

³⁷ R. Jacobbi, *Introduzione a Vasco Pratolini, Diario sentimentale*, Mondadori, gli «Oscar», Milano 1977, p. 5.

³⁸ M. Raffaelli, *Prefazione*, cit., p. VII.

confine il 1936 e il 1948. Nell'*Indice* del volume meditate dissonanze imposte sugli entrambi assi temporali creano il tempo virtuale di un viaggio metaletterario che traccia un ritratto di scrittore, la nascita e la conferma di una vocazione, la ricerca e il riconoscimento di una identità espressiva. Ad *Una giornata memorabile* viene concesso il privilegio di inaugurare il *Diario*: memorabile la giornata nel percorso esistenziale dell'Io, memorabile il racconto nell'itinerario della scrittura: «Quando ho incominciato veramente a partire mi sono rifatto di lì [...] – confessa Pratolini a Ferdinando Camon – Se io dovessi di quelle pagine [Il tappeto verde] rifiutare qualcosa, rifiuto tutto il resto e salvo *Una giornata memorabile*»³⁹. Rimasto confinato fino ad allora nel «libriccino» d'esordio, frutto di un «praticantato in seno all'ermetismo» che lo aveva portato a «civettare» con moduli lirico-intimisti della poesia ermetica, quel racconto mostrava già un diverso respiro narrativo, iscritto com'era in precise coordinate spazio-temporali, in una città non più solo luogo dell'anima, viva e concreta, popolata di personaggi alla Molnàr o alla Dickens, con un pizzico di picaresco. Adesso è valorizzato come evocazione di un «pomeriggio leggendario» di iniziazione sociale e sentimentale, ma soprattutto perché disegna già i confini di una vocazione al racconto: «Intanto imparavo a guardare più a fondo gli uomini e le cose, almeno fino al fondo di me stesso se non al fondo di esse cose e di essi uomini»⁴⁰. Da qui la precisazione finale della data di stesura, 1936, assente nel *Tappeto verde*, che lo rubrica come *incipit* del viaggio metaletterario nel tempo che il *Diario* propone al lettore. Se il bacio finale di Olga suggella il superamento della prova di passaggio dall'infanzia all'adolescenza, l'evocazione del passato si chiude con uno sguardo al futuro, la vita si salda con la letteratura, nella promessa di un racconto che si fa destino: «Cosa significò per me baciare Olga in riva al fiume quella sera memorabile, quanto bene ne abbia avuto e quanto dolore sofferto lo racconterò un giorno»⁴¹: quando sarò diventato uno scrittore, continuava, frase che Alfonso Gatto lo convinse a cassare sulle bozze già impaginate⁴², perché per lui scrittore lo era già.

La successiva stazione della scrittura, *Via de' Magazzini*, percepita come liberatoria dal «tormento e vizio dell'infanzia»⁴³, retrocede a cogliere l'immagine di un Vasco-Valerio bambino che guarda, oltre gli

³⁹ *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 44.

⁴⁰ V. Pratolini, *Diario sentimentale*, cit., p. 12.

⁴¹ *Ivi*, p. 31.

⁴² Cfr. F.P. Memmo, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1404.

⁴³ Lettera a Vallecchi del 29 ottobre 1941.

interstizi della balaustra della finestra di casa, i soldati allocati nella caserma di fronte, nella via dell'infanzia, tempo mitico, seppur segnato da difficoltà dolore e lutti, che la memoria adulta lega ad un desiderio ancora infantile di imparare a «distinguere gli uomini l'uno dall'altro», prima apertura verso l'altro, la strada prima, poi la città, a definire i confini di un mondo umano e sentimentale intuito e chiaramente posseduto dentro di sé una volta per sempre, per dannarsi poi nella ricerca di dargli voce ed espressione⁴⁴. E già con l'immagine dei soldati nell'*incipit* del racconto, notava Jacobbi⁴⁵, la memoria recuperava il fondale di un dramma collettivo, quello della Prima guerra mondiale. Il racconto si conclude nei giorni «disperati e immemoriali» dell'adolescenza, con la scoperta della miseria, dello squallore morale e della volgarità del mondo reale, ma anche dell'amore di Olga, come «prova generale della socialità, sua condizione elementare»⁴⁶, condivisione di vita che genera il racconto di «cose eterne di povere creature»⁴⁷.

L'adolescenza è sondata nei tre carotaggi memoriali della sezione successiva, la citata *Memorie dell'adolescenza*, qui rubricati con la data di composizione, 1946-48. Tra questi merita particolare segnalazione l'ultimo racconto del terzetto, *Lo sgombero*, scritto probabilmente nel '49⁴⁸, una vecchia carta per l'essere ancora "vecchia maniera", fuori tempo massimo, verrebbe da dire. Ma non sarà un caso che la memoria dello scrittore delle *Cronache* ripeschi dal passato quotidiano il giorno dello sfratto e del trasloco forzoso di Vasco tredicenne e della nonna dalla decentrata e silenziosa Via de' Magazzini, isola nella città, quasi «paese dimenticato» percorso dalle soliti voci e cadenze, esattamente percepibili nella «solitudine delle cose esterne», e dalla casa dell'infanzia, la casa della «balaustra», alla popolata, rumorosa e affollata Via del Corno, «con puzzo di cavallo e biancheria appesa alle finestre», la via dove la gente «vive sulla strada, fa cento mestieri», dunque «dove c'è tutto», senza andare in capo al mondo: la strada delle *Cronache*. La diffidenza della nonna per quella strada e la sua gente («Ricordati, buongiorno buonasera e basta, è gente con la quale non abbiamo nulla da spartire, è la sventura che ci porta in mezzo a loro [...] troveremo di meglio,

⁴⁴ Cfr. Lettera ad O. Macrí, 29 aprile 1942, in *Il mio cuore da Via de' Magazzini a Ponte Milvio. Vasco Pratolini tra immagini e memorie*, Catalogo della mostra, Firenze, Teatro della Compagnia, 16-21 marzo, a cura di Maria Cristina Chiesi.

⁴⁵ R. Jacobbi, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁶ *Ivi*, p. 11.

⁴⁷ V. Pratolini, *Diario sentimentale*, cit., p. 77.

⁴⁸ Cfr. F.P. Memmo, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1422.

almeno in una strada com'è stata questa nostra per tanti anni, tra gente per bene»⁴⁹, si scioglie nella spontanea e immediata solidarietà dei cornacchiai, quando il carretto, carico delle loro povere masserizie, spinto da Valerio plana giù per la strada in discesa, rovesciandosi:

La gente di via del Corno accorse, mi rialzò e mi sostenne, il maniscalco fu pronto col suo secchio d'acqua, una donna si fece largo sventolando un asciugamano, prima che arrivasse la nonna e mi si accasciasse a lato. Qualcuno pensò a raccogliere le sedie, ora che ci servivano ad entrambi, già l'incidente suscitava l'allegria. Incolume ma stordito, tardavo a rendermi conto del gran movimento.

«Il ragazzo sbucciature, e la vecchia meglio di prima» gridò una voce verso l'alto.

«Sono i nuovi inquilini del Carresi».

«Nulla di grave, hanno soltanto deragiato».

E già il nostro carico era di nuovo in piedi, completo di tutte le cianfrusaglie uscite dai cassetti dell'armadio, già la nonna spiegava che la signora della fotografia era la sua figliola, la madre del ragazzo, già gradiva un goccio di vinsanto per rimettersi dall'emozione. Una donna le diceva:

«Dalla sua camera l'orologio di Palazzo Vecchio le sembrerà di averlo sul comodino»⁵⁰.

È il novembre del 1926: solo un anno di distanza dalla «giornata memorabile» nella cronologia della vita, nella scrittura della vita son trascorsi tredici anni, dal 1936 al 1949. Anche in questo caso si tratta di un «passaggio obbligato» sul piano esistenziale come su quello della scrittura: è il transito ad un'età più adulta, con i primi amori, il primo salario, le prime due o tre lire per godersi la domenica: abitare in Via del Corno ha rappresentato per Pratolini «uno di quei momenti che resistono a lungo nella memoria, e ripensando ai quali si dice: "Ah, se sapessi scrivere, ne avrei di cose da raccontare"»⁵¹, parallelo ed equivalente allo «sgombero» dell'Io autobiografico dalla scrittura che trova casa, alla fine, nella agognata terza persona, e quei *memorabilia* trasformano appunto in storie e personaggi.

⁴⁹ V. Pratolini, *Diario sentimentale*, cit., p. 118.

⁵⁰ *Ivi*, p. 120.

⁵¹ «Ho ritrovato i poveri amanti nelle cronache di Carlo Lizzani, in «Cinema Nuovo», 1 ottobre 1953: «Ho abitato in via del Corno in un periodo molto importante, duro e doloroso della mia vita [...]. Ma furono anche gli anni in cui mi innamorai per la prima volta, in cui cominciai a portare a casa un salario [...] Uno di quei momenti che resistono a lungo nella memoria, e ripensando ai quali si dice: "Ah, se sapessi scrivere, ne avrei di cose da raccontare"»; cit. in *Cronologia*, in V. Pratolini, *Romanzi I*, cit., p. XLV.

Dal *Diario sentimentale*, naturalmente, l'Io ancora non sgombera, ma da ora in poi la memoria del sé si popola sempre più di figure e persone, sfuggendo la tentazione che l'Io diventi isola di se stesso, e lega la propria storia con le storie altrui. Ecco allora la sezione dedicata alle memorie del sanatorio, dopo aver «amoreggiato» per anni con il progetto della propria «montagna incantata», il romanzo sui sanatori, e averlo definitivamente accantonato, perché «risalito l'inferno, bisogna avere del Genio per darne rappresentazione»⁵², o forse per l'impossibilità di oggettivare quel dramma personale in una «storia compiuta [...] con un fatto e dei personaggi centrali, in terza persona», come avrebbe voluto⁵³. Le pagine presentate nel *Diario* sono quelle scampate alla rigorosa potatura dei ricordi della malattia (i primi appunti risalivano al 1938, pubblicati su «Il Bargello» col titolo «Giornale di Bellaria»), accolte in precedenza in *Il mio cuore a Ponte Milvio: il Taccuino del convalescente*, già nelle *Amiche*, in seguito bocciato come «snervato e pietoso»; il *Diario di Villarosa*, e *Gli uomini che si voltano*, che inaugura e presta il titolo alla sezione. Le pagine diaristiche, più intime e antiche, del *Taccuino* e del *Diario* restano in secondo piano rispetto a questo duro racconto, rivisitazione postuma di una condizione condivisa con i compagni di sanatorio, giovani legati da una complicità vitale di desideri e furie che la minaccia della morte precoce rende crudeli, in questo caso, nei confronti di una povera creatura dispersa, tanto da incidere nella memoria il senso di colpa dei sopravvissuti. Non si attraversa impunemente l'inferno, Pratolini lo sapeva bene⁵⁴: «gli uomini che si voltano» cita esplicitamente l'omonima tela del poeta e pittore Gino Bonichi dettosi Scipione, morto a 29 anni di tubercolosi in un sanatorio non lontano da quello dove si era curato Pratolini. Su un allucinato fondale monocromatico dominato dai toni cupi e violenti del rosso, due rossastri nudi maschili, quasi figure di dannati danteschi, o biblici figli di Lot, sono ritratti da tergo, nel gesto di guardarsi alle spalle, verso chi guarda, le facce stravolte in grottesche espressioni di paura ed orrore. Gli uomini che si voltano di Scipione, dal sottile richiamo

⁵² Da una pagina di premessa al *Diario di Villarosa*, presente ancora in *Il mio cuore a Ponte Milvio*, espunta come accade a diverse pagine analoghe dal *Diario sentimentale*, recuperate da Memmo nelle citate *Note e notizie sui testi*, pp. 1424 e sgg.

⁵³ Lettera del 26 aprile 1948, in *Lettere a Sandro*, cit., pp. 205-6. La rinuncia definitiva nel settembre dello stesso anno quando dichiara all'amico di aver almeno per il momento messo una pietra sopra le «cronache di sanatorio» (*ivi*, p. 228).

⁵⁴ «non si torna impunemente tra le fiamme, anche se è ormai soltanto il sentimento ad arrischiarsi, anzi a maggior ragione» (vedi nota 36).

montaliano⁵⁵, a scoprire l'abisso che sta oltre la superficie delle cose, genera il ricordo e il racconto e diventa icona pittorica della tragica frizione tra giovinezza e morte, colpa ed espiazione. Per questa carica metaforica il racconto nel *Diario sentimentale* conquista una posizione di rilievo tra i *memorabilia* sanatoriali e non solo relativamente a quelli, se nel 1977, per l'edizione Oscar Mondadori del *Diario*, l'opera di Scipione fu scelta (da Pratolini stesso?) per l'immagine di copertina: quel racconto crudele della giovinezza svelava la dimensione profonda di questo libro delle memorie senza idillio e dunque voleva certificare l'assenza di ogni indulgente sentimentalismo come di ogni patinatura letteraria o cinematografica della realtà⁵⁶. La *cover* del '77 trasmette un'idea tutt'altro che serena e pacificata, avvolge il *Diario* di un'aura drammatica ed espressionistica. Tutt'altro effetto, tanto per fare un confronto, rispetto alla sensazione di pacatezza luminosa che comunica la copertina dell'ultima edizione, Rizzoli 2012, con lo scorcio di una via con colorate case allineate ordinatamente, rischiarate da ampie finestre, architettura nordica più che da città medievale, una figura femminile che passeggia, e in primo piano, una finestra aperta sulla via, con un vaso di fiori rosa acceso sul davanzale.

Intanto era venuto meno anche il progetto di raccogliere in volume autonomo la memoria della lotta partigiana e dell'immediato dopoguerra, materia troppo scottante, per il duplice rischio di un calligrafismo vanesio o di esibizione narcisistica e di un eccesso di passione polemica⁵⁷. Ma quella tappa memorabile nella vita scritta come nella

⁵⁵ Da *Ossi di seppia* (1925): «Forse un mattino andando in un'aria di vetro, / arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo: / il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me, con un terrore di ubriaco. // Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto / alberi case colli per l'inganno consueto. / Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto / tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto».

⁵⁶ «La conoscenza "sportiva" che abbiamo fatto coi nostri eroi non deve trarre in inganno; coglierebbe una forte disillusione colui che intendesse indovinare una topografia budapestiana all'ombra del cupolone: la via Paal è molto agghindata e tremendamente infantile rispetto alla scialbatura di candido delinquentismo che avvolge i nostri personaggi. Per la verità un morticino ci fu anche tra noi [...] Forse un'idea approssimativa, ma abbastanza impropria, di ciò che noi eravamo, possono darla certi film americani, e la riduzione cinematografica del racconto di Molnar in particolare, ma senza la sicurezza di cui i giovinetti autori fanno sfoggio. C'era, invece, molto impaccio nelle nostre azioni e, come è sempre nella realtà, accadeva esattamente il contrario di ciò che succede ai ragazzi del cinematografo che sembrano, Dio mio, veri» (V. Pratolini, *Una giornata memorabile*, in Id., *Diario sentimentale*, cit., pp. 10-11).

⁵⁷ Pratolini rinuncia a raccogliere in un libro autonomo i racconti della propria esperienza resistenziale, alcuni dei quali pubblicati in «Mercurio» nel dicembre del 1944 col titolo *Settore Flaminio Ponte Milvio* poi in «Milano Sera» nel settembre del 1945 col

scrittura della vita non poteva mancare nel libro vecchio e nuovo che la raccontava, e dunque è rappresentata nella penultima sezione dai tre testimoni già selezionati per *Il mio cuore a Ponte Milvio*, di cui prende il titolo. Qui, dove chi dice Io intende Noi, la secca aderenza alle cose e agli eventi segna «il passaggio dal mondo dei sentimenti a quello dei giudizi e delle scelte»⁵⁸, e la memoria si fa sempre più selettiva e direzionata: «Bisogna dimenticarsi di molte cose, e tenerne bene mente altre», ribadisce Pratolini-Rodolfo in chiusura di *Jacqueline*, il racconto iniziale della sezione, intitolato all'«amica» romana con la quale, prima della guerra aveva “scoperto” Ponte Milvio o Ponte Mollo, *trait d'union* nella toponomastica della memoria tra passato, presente e futuro. Registra «il passaggio esplicito dal mondo dei sentimenti a quello dei giudizi e delle scelte», come scriveva Jacobbi⁵⁹, avvicina il passato al presente e lo proietta verso un futuro da costruire, mentre la scrittura della memoria si fa sempre più selettiva e direzionata. Tra le memorie difficili della malattia e della lotta partigiana, si incuneano *Le amiche*, la raccolta del 1943, riproposta quasi intera, integrata con tre omologhi racconti posteriori, tra i quali il citato *Alda*, provenienti da altre sedi a stampa, e fa sezione a sé, spezzando la continuità cronologica del vissuto e della scrittura. La scrittura della memoria retrocede all'altezza di un Pratolini quindicenne che abbandona la casa paterna, e da lì, dal racconto iniziale della sezione, *Mio padre*, ancora concentrato sul sé, riparte per disegnare la mappa di un'educazione sentimentale e sociale travestita in figure di donne e storie di amori. *Le altre* iniziano l'adolescente e il giovane all'amore, inteso come primo momento di socializzazione e di assunzione di responsabilità, ma rappresentano un ulteriore esercizio di scrittura: «Qui Pratolini – osserva ancora Jacobbi – si esercita nel ritratto e nel piccolo intreccio, fa uso di accorgimenti e di scorci, mette in atto qualche trappola a sorpresa. Clara, Jone, Cora, Lida,

titolo *Da dicembre a giugno*, poi confluiti, ma con tagli (vedi F.P. Memmo, *Note e notizie sui testi*, cit., pp. 1442-1446) in *Il mio cuore a Ponte Milvio*. «Dovrei finire un libretto per l'editore Sandron – una specie di diario dei nove mesi (di cui fanno parte i pezzi apparsi su «Mercurio») – scrive a Parronchi il 14 marzo 1945 – ma penso che non lo finirò perché lo sento come una cosa vanesia e corro il rischio di fare della calligrafia» (*Lettere a Sandro*, cit., p. 123). Cade anche il progetto di un romanzo sullo stesso tema (avrebbe dovuto intitolarsi *Compagno partigiano*, come un racconto pubblicato su «L'Unità» di Roma, nel luglio del '44), per il timore di un eccesso di «convinzione», passionalità e polemica su una materia ancora troppo scottante «dentro e fuori di me» (cfr. Lettera a Parronchi del 26 aprile 1948, *ivi*, p. 204).

⁵⁸ R. Jacobbi, *Introduzione a Vasco Pratolini, Diario sentimentale*, cit., p. 12.

⁵⁹ *Ibidem*.

Bianca, Gloria, Mara, Vanda, Alda sono altrettanti fantasmi del suo volersi narratore»⁶⁰. Pratolini, del resto, considerava questi racconti (e in modo particolare *Bianca e Mara*, ma anche *Anna*⁶¹ e *Laura* che tuttavia non vengono riproposti nel *Diario*), «cartoni» preparatori che dovevano servire a «centrare i personaggi, l'ambiente, identificare l'atmosfera per le «Cronache»»⁶², il romanzo al quale pensava fin dal '37, e per il quale, almeno dal 1941, stava cercando gli strumenti espressivi, immaginandolo tuttavia ancora innestato sui modi della scrittura dell'*Io*⁶³. Riproporre quasi integralmente l'antico libriccino «delle amiche e dei mestieri»⁶⁴ significava inserire un ulteriore testimone di quanto la sua scrittura autobiografica tendesse ad una dimensione di coralità, ad un reciproco riconoscersi dell'*Io* nel *Noi*, e la memoria individuale a farsi racconto di una umanità inclusiva anche del lettore:

Dal momento in cui la pagina è scritta occorre valutare se la storia del personaggio che dice "io", possa o meno rappresentare la storia di tutti gli uomini, qualora venissero a trovarsi in quella situazione. Occorre domandarsi cioè se il lettore vi si riconosce⁶⁵.

Il viaggio metaletterario si chiude con un memorabile 'viaggio sentimentale', in treno, da Milano a Firenze, la notte tra Natale e Santo Stefano del 1946, nell'ultima sezione del *Diario*, occupata interamente dal racconto lungo da cui si intitola, *Lungo viaggio di Natale*, scritto nel 1947⁶⁶. Qui l'*Io* narrante da autodiegetico si fa omodiegetico e

⁶⁰ *Ivi*, p. 11.

⁶¹ «Io ci tengo, sarà una specie di gran canovaccio per le «Cronache»» scrive a Vallecchi nell'estate del 1942.

⁶² Lettera del 27 giugno 1942, in *Lettere a Sandro*, cit., p. 86.

⁶³ «Le *Cronache di poveri amanti* debbono essere su quella linea della prosa che tu pubblicasti sulla «Vedetta», ancora in prima persona, e ancora un diario giocato sui personaggi, sentimenti, emozioni, dolori. Se anche da questo versante si può arrivare al romanzo, forse fra dieci anni ci arriverò, almeno come ispirazione»; Lettera a O. Macrí del 29 aprile 1942, in O. Macrí, *Pratolini. Romanziere di «Una storia italiana»*, Le Lettere, Firenze 1993, p. 213. Il racconto in oggetto è Mara.

⁶⁴ Lettera a Vallecchi del 6 luglio 1942.

⁶⁵ V. Pratolini, *Premessa a Via de' Magazzini*, cit., p. 1418.

⁶⁶ Il lungo racconto era stato pubblicato su «Omnibus» nel corso del '47, poi ristampato in *Mestiere da Vagabondo* con in calce l'indicazione «Firenze, San Silvestro 1946» e successivamente in *Il mio cuore a Ponte Milvio*, con solo la data 1946. Nel *Diario sentimentale* viene ripristinata l'indicazione: San Silvestro 1946. L'indicazione temporale è ambigua: da una lettera a Parronchi del 28 gennaio 1947, il racconto risulta terminato a quell'altezza (nella notte del 27 gennaio 1947). Ma la data in calce, se fa fede il testo, non può riferirsi neanche al momento in cui fu compiuto il lungo viaggio, che

testimone, quasi contastorie della vita dei compagni di viaggio, ancora «cose eterne di povere creature», ne ascolta la parola e la registra in presa diretta: la ragazza sbandata, il padre di famiglia, i lavoratori emigrati, «gli intrallazzisti», l'ex prigioniero, il qualunque e altri senza voce, la vecchina, il russo. Tutti senza nome, ma individuati uno per uno dal loro appartenere a un luogo o una città d'Italia: il parmense, il milanese, il foggiano, i genovesi, il pugliese e il fiorentino (l'unico, Pratolini), e dal mestiere: il minatore, il muratore, i borsari neri, il gestista. Le voci e i rumori del mondo esterno, oltre le finestre di casa e gli interni delle stanze familiari, del resto, erano stati quasi il palinsesto della memoria, i qualia, lo spartito su cui si orchestravano i ricordi dell'infanzia e della prima adolescenza in Via de' Magazzini: il martellare del calzolaio, le parole degli spazzini, il grido del lattaio e del postino, del venditore di lupini, il richiamo dei robivecchi, i passi delle donne. Ma adesso anche il ricordare deve cambiare registro, cedere il passo alla parola altrui, non evocata ma quasi trascritta, la memoria sforzarsi di essere cronaca, la narrazione modularsi sui ritmi e sui piani di un reportage più cinematografico che scritto. Tre anni prima, del resto, aveva pubblicato il *Quartiere*, mentre *Cronache* sono ormai in dirittura d'arrivo, superata l'*impasse* stilistica e sbaragliate le incertezze espressive che ne avevano ritardato la stesura, grazie anche all'avvio nel 1946 della sua esperienza come sceneggiatore cinematografico, a partire dal soggetto dell'episodio fiorentino di *Paisà* di Roberto Rossellini:

Sentii allora [...] che esiste un'altra dimensione di tentare l'arte, ed è quella di farsi interprete dei sentimenti dei nostri simili – il che non è mistificazione, ma una verità più concreta e vero è ogni gesto che esula dal nostro cerchio privato di affetti-relazioni-palinodie per rivolgersi alla comprensione e unirsi alla protesta di una collettività⁶⁷.

Un'«altra dimensione» dunque rispetto alla prima maniera, quella scrittura autobiografica che il *Diario sentimentale* recupera per mostrarne il superamento progressivo, nonostante la persistenza di un narratore

Pratolini esplicitamente colloca nella notte dal Natale a Santo Stefano del 1946 (*Diario sentimentale*, cit., p. 219 e p. 227): altrettanto indicativo il titolo.

⁶⁷ V. Pratolini, *Scrittori allo specchio*, in «Corriere del Libro», Bologna, a. II, n. 2, 15 febbraio-15 marzo 1947, p. 7. Per il ruolo fondamentale giocato nella scrittura pratoliniana dall'accostamento al cinema si veda anche V. Pratolini, *Per un saggio sui rapporti tra letteratura e cinema*, in «Cinema Nuovo», Roma, a. IX, n. 4, giugno 1948, pp. 14-19. Si legge in *Vasco Pratolini e il cinema*, a cura di A. Vannini, Edizioni La Bottega del Cinema-Provincia di Firenze, Firenze 1987, pp. 81-85.

autodiegetico, e della quale Pratolini non rinnega la funzione prope-deutica e maieutica, se, nella *Nota a Il mio cuore a Ponte Milvio* scriveva:

Nei dieci libri e libretti finora pubblicati, ho spesso abusato di motivi autobiografici. È stato il mio modo di tentare la letteratura; e, cominciando, non avrei saputo battere altra strada. Comunque, era una buona strada, io penso, dal momento che quello che avevo da dire, poco o molto che fosse, mi riuscì di dirlo⁶⁸.

Lungo viaggio di Natale, rimanendo per un verso ancorato al primo «modo», si allinea per un altro alla «decisione draconiana», annunciata a Parronchi nella lettera del 18 febbraio 1946, di rimettere mano al materiale già composto per le *Cronache* e di sottoporlo ad una radicale revisione:

Ho ucciso personaggi e creati di nuovi, ho allargato il coro e usato una scrittura diretta, immediata, “povera”; tento (eterna sfinge) di adeguare le parole, anche quelle in cui interviene l’autore, ai gesti dei personaggi: li commento come loro, oggettivandosi si commenterebbero⁶⁹.

Nella tessitura polifonica e plurale del racconto l’Io narratore e voce del coro nel tempo della storia, cede alla parola dell’Io autore che, dal presente della scrittura, dichiara di agganciarsi umilmente alla realtà, «si attiene alla cronaca», guardandola «dallo spiraglio dell’ideologia»⁷⁰:

Se io tradissi il vostro ricordo nel gioco di specchi della memoria, amici, sarebbe come s’io mettessi stasera del veleno nella scodella di mio padre. Bisogna ch’io trascriva le vostre parole prima che dentro il mio orecchio le vostre voci attutiscano il loro suono. La penna è il mio arnese di lavoro, come il martello pneumatico per il bassetto ch’era minatore, come la cazzuola per il parmense ch’era muratore. La letteratura il mio pane, come il marciapiede per la ragazza prostituta, l’intrallazzo per i suoi tre amici borsari neri. Io debbo chiamare più gente possibile attorno a quel mucchietto di terra Italia che noi eravamo. Intera la mia patria, dentro il dondolante vagone del lungo viaggio di Natale, a volersi bene e a contrastarsi come noi facemmo in quelle poche ore⁷¹.

La «conversazione» pratoliniana, che lascia trasparire in filigrana il modello di *Conversazione in Sicilia*, ma senza gli «astratti furori» né la carica simbolica di Vittorini, conclude la *bildung* espressiva, per conquistare la scrittura della coralità dominante nelle *Cronache di poveri*

⁶⁸ Cit. in F.P. Memmo, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1407.

⁶⁹ V. Pratolini, *Lettere a Sandro*, cit., p. 140.

⁷⁰ R. Jacobbi, *op. cit.*, p. 13.

⁷¹ V. Pratolini, *Diario sentimentale*, cit., p. 227.

amanti, che escono nella primavera del '47, approda all'idea della letteratura come «mestiere», in senso proprio e non metaforico: ne deriva la definizione sociale del ruolo e della funzione dello scrittore. Piccole, circoscritte *locations*, un treno, una strada, porzioni di mondo chiuse, microcosmi isolati in un tempo storico preciso, pieni di «cose eterne di povere creature», dove l'Italia si fa mondo, e il sentimento senza tempo:

Nessuno di noi aveva un nome per i suoi nuovi amici, bensì una faccia e una voce. E io ero quello più istruito, pur senza conoscere una parola in latino né un sistema di filosofia. Io ero il più sapiente perché ero il meno temperato. Eravamo tante zolle d'Italia e formavamo un mucchio di sfoffuta terra italiana in viaggio, nella notte dal Natale al Santo Stefano del 1946. Tuttavia, non tutti eravamo Italia, come poi sapemmo. Ma bensì tutti eravamo mondo, dai secoli dei secoli⁷².

Se dunque la scrittura del “memorabile” aveva già agito selettivamente sul vissuto, dal *Tappeto verde* fino ai racconti degli ultimi anni Quaranta, sulla vita scritta Pratolini interviene con altri tagli e una nuova confezione testuale, alla quale premette una singolare *Prefazione* e congedo, datata in calce dicembre 1940, come se l'introito al nuovo libro si trasformasse *ipso facto* nell'addio alle vecchie carte. La parola d'autore che normalmente si esprime nelle zone liminari del testo cede alla parola di un Io narrante di sé, nel recupero come viatico di tre brevi frammenti in prosa, pubblicati col titolo *Tre avvii* su «Aria d'Italia» nella primavera del '41 e più riproposti in volume. Allusivi e sibillini, quasi con andamento strofico, attraversati da una interna tensione melodica, ad Alessandro erano stati giustificati come un ritorno occasionale ad un casto amore, l'evocazione lirico-ermetica, suo costante rimorso⁷³, ma, riesumati qui, in un corsivo che li distingue, appaiono come il condensato di senso della natura ossimorica del *Diario sentimentale*, vecchio e nuovo libro, che consegna al lettore un definitivo ritratto di vita e di scrittura. Il lirismo evocativo dei tre frammenti, che ripresentano alcune costanti della coscienza dello scrittore fiorentino (l'infanzia, la figura materna, il legame viscerale con la città, l'amore), certifica le origini di una «poetica emozionale» in cui il sentimento si fonde con il giudizio e la riflessione morale. Da questo lirismo si prende definitivamente congedo, come dalla giovinezza. Il passato: «Com'è antica la città, insieme abbiamo trascorso o secoli, io ho abitato per 19 anni e anni nella medesima casa sul fianco del Palazzo della Signoria», cede il passo al

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Lettera del 13 giugno 1941 in *Lettere a Sandro*, cit., p. 48.

presente e al futuro: «Com'è nuova la città; abbiamo aperto gli occhi insieme stamani sul volto di Ninnella. [...] vedete il suo volto com'è nuovo, senza storia. Le pesa nello sguardo il suo avvenire, il nostro, gli anni e gli anni che la città dovrà vivere». La memoria sembra allora aver esaurito la sua funzione, concluso il percorso della cognizione del dolore affidato alla scrittura:

Via via, non ho voglia di ricordare, cosa vi fa credere che abbia desiderato qualcosa? Se anche peccai, guardatemi, non volli che aspettare. Ma oggi so tutto di me, rispondo se mi chiamate, davvero rispondo, e allora vogliatemi bene: ecco le mie mani chiuse⁷⁴.

⁷⁴ V. Pratolini, *Diario sentimentale*, cit., pp. 5-6.

LA GUERRA DEL DUCA DI SANT'AQUILA. CARLO EMILIO GADDA¹

Vigili angosce dominarono la mia guerra. Nonostante il bere, il mangiare, il concupire vanamente e il ristoro de' piediluvi; soffrii per gli altri e per me, teso con tutti i nervi nella speranza, e quasi in una continua preghiera. Vigili angosce dominarono la mia guerra, una cieca e vera passione, fatta forse (giudicandola dal punto di vista della raffinatezza italiana) di brutalità, di bestialità, di retorica e di cretinismo: ma fu comunque una disciplina vissuta, la sola degna di esser vissuta.

(C.E. Gadda, *Impossibilità di un diario di guerra*)

Carlo Emilio Gadda, classe 1893, è iscritto al secondo anno di Ingegneria al Politecnico di Milano quando nel marzo del 1915 presenta domanda di arruolamento nella Milizia Territoriale. Chiamato alle armi come soldato semplice nel Primo Reggimento Granatieri, di stanza a Parma, il primo giugno del 1915, in agosto, dietro sua richiesta, è trasferito a Edolo nel Quinto reggimento Alpini come sottotenente e da lì, dopo cinque mesi di addestramento, parte per il fronte con l'89° Reparto Mitragliatrici. Ha sempre con sé un quaderno o un block notes e, preferibilmente, una penna stilografica per trascrivere il vissuto, a ridosso delle giornate e degli eventi stessi, ma a riposo, nelle pause dal servizio, nei momenti di calma e di inazione, e dunque quasi in bella copia. Registra la vita da soldato e il corso degli eventi bellici con regolarità e attenzione pragmatica, tanto che i taccuini sono infarciti di osservazioni tecniche e logistiche (sul terreno di battaglia, sul posizionamento in trincea, sulla predisposizione dei ripari per gli uomini e

¹ *La guerra del Duca di Sant'Aquila. Carlo Emilio Gadda*, in *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di N. Turi, Florence University Press, Firenze 2017.

per le mitragliatrici), e di resoconti relativi all'esecuzione di ordini di *corvées* o di trasferimento. Sono affollati, con pedante e indiscriminate acribia, di particolari, dalla registrazione delle fasi delle battaglie e dalla valutazione degli errori strategici², alle occorrenze minime della quotidianità. La scrittura scorre veloce, a servizio di una cronaca di guerra da serbare a futura memoria privata per una valutazione del proprio operato e della conduzione logistico-strategica della stessa, ma sempre sorvegliata, curata, sintatticamente lineare senza scadere mai nella frettosità dell'appunto; precisa ed esatta nel lessico, ma anche illuminata da aperture liriche e metaforiche o innervata da un realismo crudo e impietoso, percorso talora da un represso *furor* contro il disordine, la disorganizzazione, l'equipaggiamento inadeguato dei soldati, o la loro trascuratezza, indisciplinazione ed ottusità. Bersaglio frequente di sarcastiche osservazioni critiche è l'insipienza degli Alti Comandi, troppo lontani dal campo di battaglia e incapaci di gestire strategicamente la moderna guerra di massa. Gadda documenta il periodo dell'addestramento a Edolo (agosto-dicembre 1915), trascorso nella noia e nell'impazienza, il «battesimo del fuoco», il 6 gennaio 1916, presso Ponte di Legno e il trasferimento sull'Altopiano dei Sette Comuni, nel giugno del 1916, con una lacuna temporale di sei mesi durante i quali aveva partecipato alla battaglia dell'Adamello. Sarà poi sul Carso, nel '17, sull'Altopiano della Bainsizza e, sempre più a Nord, salirà fino al Krasji, dominante la valle dell'Isonzo, per finire, in ritirata dopo la rotta di Caporetto, catturato dagli Austriaci, il 25 ottobre 1917, e patire l'internamento nei campi per prigionieri di guerra di Rastatt e Cellelager. Continuerà a registrare la terribile «miseria» della prigionia fino alla fine della guerra e al rientro in Italia, nella casa di

² Così, per esempio, il 9 agosto 1916 in Val d'Assa (prima linea) annota di aver archiviato a futura memoria una circolare contenente una valutazione bellica di ufficiali austriaci prigionieri, che ritiene un documento «storico, etnico, militare» di estrema importanza, nella quale, con una certa qual soddisfazione personale («meramente intellettuale» tiene a precisare), sono indicate dal nemico le ragioni dell'inefficacia dell'attacco italiano, ragioni tutte, sottolinea Gadda, da tempo da lui stesso perfettamente intuite ancor prima di arrivare al fronte: la dispersione spaziale e temporale del fuoco d'artiglieria, l'arrestarsi dell'attacco alla prima trincea espugnata, la poca solerzia dei soldati italiani nel consolidare a difesa le posizioni occupate. L'amaro diritto di poter affermare «l'avevo detto io», lungi dall'esprimere una «vaneria triviale, bassa, sporca, ruffianesca» è in realtà lo sfogo di un dolore profondo, di un'ansia, di una rabbia da mal di fegato di fronte alle conseguenze della insipienza strategico-tattica dei comandanti, responsabili di un vano e colpevole sciupio di vite umane (C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia* in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, vol. II, a cura di C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M.A. Terzoli, Garzanti, Milano 1992, p. 585).

Milano, con lo strazio di scoprirla vuota della presenza dell'amato fratello Enrico, volontario nell'Aviazione, morto in un incidente di volo. Alla fine, sono cinque i taccuini, senza contare il quaderno relativo al periodo ottobre 1916-ottobre 1917, rimasto nella cassa d'ordinanza sul Krasji, nell'urgenza della ritirata: perdita irrimediabile e immedicabile, più volte lamentata dallo stesso Carlo Emilio. Gelosamente custoditi e non editati per anni, vedranno la luce in edizione parziale nel 1955 per tipi Sansoni col titolo, mantenuto anche nelle edizioni successive, di *Giornale di guerra e di prigionia*³. Il quotidiano racconto, recante sempre in apertura luogo e data, è siglato costantemente CEG, quasi necessaria «reiterazione della propria identità» presente in tanti manoscritti dello scrittore milanese⁴. Sul frontespizio dei quaderni, all'indicazione per esteso del nome e cognome seguono due pseudonimi: Gaddus e, a partire dal *Giornale di guerra per l'anno 1916*, Duca di Sant'Aquila. Nella latinizzazione del cognome il giovane sottotenente degli Alpini intende istituire una ideale continuità, nella guerra «per l'indipendenza», con la dimensione mitico-eroica della classicità, nei primi quaderni suggerita dall'epigrafe virgiliana: «Prospexi Italiam summa subliminis ab unda». Nell'immaginario titolo nobiliare recupera invece alla memoria il gioco d'infanzia del Ducato di Sant'Aquila, «come se le esperienze della vita militare fossero in qualche modo collegabili a quella chimera infantile»⁵: una specie di "gioco di ruolo", che ridisegnava la mappa del frutteto attiguo alla villa di Longone, la residenza brianzola dei Gadda, ripartendolo in sei stati, assegnati a Carlo Emilio (il ducato di Sant'Aquila), alla sorella Clara, al fratello Enrico e ad altri compagni di giuoco. La verosimiglianza di quel mondo fantastico era sostenuta dall'invenzione di un vero archivio, con pseudo-documentazione di guerre, trattati, spartizioni e fantasiose mappe di territori, elenchi di città e castelli, precoce sfogo alla creatività onomastica e toponomastica, alla cura minuziosa dei dettagli, alla vera ossessione da archiviomane del Gadda maturo. E non manca uno schizzo dello stemma araldico

³ Con questo titolo complessivo sono ripresentati, reintegrati nella lezione originale dei manoscritti, nell'edizione critica delle *Opere di Carlo Emilio Gadda*, diretta da Dante Isella, volume IV, *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, vol. II, cit.: *Giornale di campagna* (24 agosto 1915-15 febbraio 1916); *Giornale di guerra per l'anno 1916* (4 giugno-26 ottobre 1916), *Diario di guerra per l'anno 1917* (5 ottobre-30 aprile 1918: comprende [La battaglia dell'Isonzo. Memoriale]), *Diario di prigionia* (2 maggio 1918-4 novembre 1918), *Vita notata. Storia* (18 dicembre-31 dicembre 1919).

⁴ G.C. Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Mondadori, Milano 1997, p. 75.

⁵ *Ivi*, p. 74.

dei Duchi di Sant'Aquila: un'aquila coronata, in becco un libro e un pugnale negli artigli, in volo verso la cima di un monte cinta di altri libri, con il motto «Justitiam sequamur, nos sequetur victoria», cui fa eco un secondo motto preposto all'elenco delle città del ducato: «Arma nobiliora quam pecunia»⁶. Nel terreno di quel «ducato della *sua* immaginativa un po' fantasiosa, del *suo* sogno»⁷, evocato nel crudo realismo delle cronache di guerra, affonda la radice idealistica, vitalistica ed etico-cavalleresca del militarismo del giovane Gadda, la confessata «“passione” estetica, simbolistica verso gli atti e le operazioni militari», accesa nel clima turbolento dell'anteguerra, e quell'«estetismo militarresco e stendhaliano»⁸, sostenuto tuttavia da intransigente rigore etico. La duplice nominazione di sé, Gaddus/Duca di Sant'Aquila, disgiunta o anche congiunta, introduce o chiude ossessivamente le pagine diaristiche, garanzia di autenticità della cronaca dell'incandescente vissuto personale, certificazione della veridicità del resoconto puntiglioso e critico delle operazioni belliche, assicurazione di attendibilità della testimonianza, pur destinata al privato. Preservare la memoria per sé solo aggira le insidie di un paventato narcisismo autobiografico, per quanto di un Io perennemente insoddisfatto di sé e del mondo: l'*escamotage* dello pseudonimo attiva, del resto, un processo di straniamento e lontananza dalla terribilità cruda del quotidiano vivere e morire in trincea, dalle atrocità della guerra, dalla miseria fisica e morale:

Il mascheramento pseudonomastico consente di affrontare mediatamente, attraverso gli artifici della messinscena letteraria, e dunque in maniera più intensa e severa, il fondo vischioso del proprio pantano esistenziale; in pari tempo esso vale a distanziare e mitigare la materia bruta della vita, per renderla un poco meno bruciante e propiziare l'elaborazione affettiva, la governabilità concettuale⁹.

Intanto, a Vicenza, il 5 giugno 1916, in procinto di partire per l'Altopiano dei Sette Comuni, Gadda annota che la «volontà è fermissima, la ragione è fermissima, nel decidere che è doverosa la *sua* presenza alla fronte», per una guerra «necessaria e santa», e si augura di riuscire a sostenerne l'orrore fisico e morale, l'angoscia e il sacrificio «grazie ad

⁶ *Ivi*, p. 77.

⁷ C.E. Gadda, «Per favore mi lasci nell'ombra», intervista a cura di C. Vela, Adelphi, Milano 1993, p. 38.

⁸ Cit. in G.C. Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila*, cit., pp. 124-125.

⁹ G. Cenati, *La guerra del Gaddus. Il "Giornale di guerra e di prigionia" di Carlo Emilio Gadda*, in «Enthymema», XII, 2015, p. 325.

uno sforzo cosciente dell'animo», nonostante un sistema nervoso «viziato congenitamente da una sensibilità morbile»¹⁰. Nei taccuini la cronaca minuta delle opere e dei giorni si interseca alla spietata indagine analitica sul sé: Gadda si autoprocessa, confessando, o forse mascherando, il timore di sentirsi in-adatto alla prova, particolarmente all'esercizio del comando. Con i soldati del reparto sarebbero necessarie «severità e rurezza», «bontà e buon senso», ma soprattutto quell'autorevolezza che deriva da un Io sicuro di sé, saldo nelle proprie certezze, proiettato verso l'azione energica, libero dalle remore e dagli impacci del pensiero critico:

Non mi mancano certo le doti intellettuali d'un ufficiale; preparazione tecnica, spirito di fervente disciplina [...]; ma mi manca l'autorità nell'enunciare i miei giudizi e nel farli accettare alle menti primitive di questi uomini, appunto perché l'abito critico m'ha avvezzo a non affermare mai nulla con certezza assoluta; e invece per parlare a costoro occorre precisamente la sicurezza di parola dell'autoadoratore. Mi manca l'energia, la severità, la sicurezza di me stesso proprie dell'uomo che non pensa troppo, che non si macera con mille considerazioni, che non pondera i suoi atti col bilancino, ma che agisce, agisce a furia di spontaneità e di estrinsecazione volitiva naturalmente eseguita. I miei atti sono sottoposti al controllo impacciante della mia sensibilità morale e civile, nazionale ed etnica, sociale ed umana¹¹.

«Bisogna tagliar corto con certe finezze»: il 'filosofo' Gadda, apostolo di un'idea assoluta di virtù che si rifiuta a compromessi e segue con rigorosa coerenza il proprio codice etico, si impone la necessità di sacrificare il «mondo ideologico personale per attuare una conclusione inerente al bene comune, alla causa dell'indipendenza e della libertà, della affermazione del diritto di vita dei popoli»¹². Lo studente di ingegneria, arruolato come sottoufficiale di complemento, secondo la prassi che destinava ai ruoli di comando subalterno i giovani borghesi istruiti, spediti al fronte in numero maggiore rispetto agli ufficiali di carriera (in prima linea, con la fanteria, gli studenti di discipline umanistiche – facilmente rimpiazzabili –, nelle seconde linee ingegneri, matematici, fisici e medici, più utili nel genio, in artiglieria, negli ospedali), avverte con inquietudine il peso morale e la responsabilità del ruolo, tanto da ricercare una forma di «adattamento all'ambiente» nel «parificare le proprie armi a quelle dell'avversario» ovvero il soldato da «domare e condurre», ponendosi al suo stesso livello psicologico:

¹⁰ C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 533.

¹¹ *Ivi*, p. 631.

¹² *Ibidem*.

bisogna «lavorar di grosso con certe teste»¹³. Nel giornale del Duca di Sant'Aquila raramente la guerra è raffigurata quale esperienza della 'fratellanza in armi': *topos* comune nelle memorie della Grande Guerra è il quadro della «maschia famiglia» di commilitoni, partecipi di una rete affettiva annodata dalla condivisione del sacrificio, del pericolo e della morte¹⁴. Gadda disegna un profilo del soldato italiano «paziente, sobrio, generoso, buono, soccorrevole, coraggioso e impetuoso nell'attacco», capace di sopportare con fermezza il fuoco dell'artiglieria nemica. Non mancano però «i fffoni», che «piagnucolano artriti, dolori, indigestioni ecc.» per paura, oggetto di disistima profonda («sento che non sono legato da vero affetto, perché i fffoni e gli impostori mi fanno rabbia») ¹⁵, fino a provocargli eccessi di «rabbia convulsa» e d'ira che prefigurano, nei toni esasperati e violenti contro l'egotica conservazione di sé, l'invettiva di Gonzalo nel III tratto di *La cognizione del dolore* contro l'Io, il «più lurido di tutti i pronomi»¹⁶:

Combattere tra soldati che hanno paura d'una fucilata, che ingialliscono al rumore d'un cannone nemico, che se la fanno addosso al pensiero d'un pericolo lontano, e non perché hanno moglie e figli (non raccontatemi mai una tal balla!) ma solo per paura personale, paura di me, paura di io, paura di esso Io, del proprio Io, del proprio Io-me, combattere tra questi, come sono due o tre dei miei giannizzeri che il diavolo li scoglioni, che gusto è? Non nego che il sacrificio della vita sia gravissimo per tutti: che gravissimo appaia anche a me: ma l'uomo dev'esser uomo e non coniglio: la paura della prima fucilata, della prima cannonata, del primo sangue, del primo morto, è una paura da tutti: ma la paura continua, incessante, logorante che fa stare Scandella e Giudici e Carrara rintanati nel buco come delle troje incinte, è roba che mi fa schifo¹⁷.

L'insicurezza e il senso di "in-attitudine" generano il timore di un giudizio negativo da parte dei superiori in grado, durante il servizio, fino a trasformarsi in un'ansia di testimonianza a discolpa che giustifica la minuzia descrittiva del proprio operare in funzione auto assolutoria. La battaglia psicologicamente più defaticante resta comunque quella contro il proprio nemico interiore, «atroce e cane»: la «sensibilità morbosa che atterrisce ad ogni ostacolo, ad ogni prova» e l'«eccitabilità

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Vedi M. Mondini, *La guerra italiana. Partire. Raccontare, tornare. 1914-1918*, Il Mulino, Bologna 2014, pp. 174-179.

¹⁵ C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 566.

¹⁶ C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, in Id., *Romanzi e racconti*, I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Garzanti, Milano 1988, p. 635.

¹⁷ C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 573.

cerebrale, del pensiero indagatore che immagina le sofferenze future, le lotte future»¹⁸. La cronaca dei giorni di trincea, nell'estate-autunno del '16, si accorda sulla sorda nota della noia, della sonnolenza, dell'«ozio» militare: «una vita da galeotti», uggiosa come la pioggia che sgocciola dai mal connessi baracchini, paralizzante come il fango; una «asfissia da reclusione» che lo rende inquieto più del timore per le armi chimiche, e spegne ogni sua «velleità d'azione nella santa guerra»¹⁹:

Continuano lievi crisi d'animo, alternate di noia e di paralisi: la cui ragione determinante è l'ozio assoluto, nei riguardi militari, che prostra il corpo e lo spirito. Aggrappati al pendio, in tane semisotterranee, i miei soldati passano il loro tempo sul suolo, come porci in letargo; dimagrano per questa vita orizzontale e si infiacchiscono. – Io cerco di leggere, di scrivere: di muovermi [...] ma sono pur sempre legato al mio buco, pieno di roba in cui l'ordine è quasi impossibile, e sgocciolante nelle giornate di pioggia.

Tra la lettura d'un romanzo mensile, e quella di *Le malattie del secolo* di M. Nordau, tra qualche fucilata venuta a schiacciarsi sulla pietraia con la consistenza d'un sibilante granulo di piombo, tra qualche bizza e qualche idea fissa, tra un nugolo di mosche e un quintale di rabbia, passai anche questi due giorni²⁰.

Noia e pioggia e mosche, qualche shrapnel che supera i muriccioli difensivi, qualche scarica di fucileria qualche bombardamento di artiglieria dal fondovalle, registrati quasi con straniata noncuranza, poi ancora pioggia²¹, mosche e noia, interrotta solo dalle *corvées*, dalle ricognizioni sulle linee o dai lavori per la fortificazione delle trincee e per la costruzione delle capponiere a copertura delle postazioni delle mitragliatrici, che l'ingegner Gadda predispone con cura e competenza tecnica, secondo un'estetica ed un'etica del lavoro ben fatto²², spesso conflittuale con l'approssimazione, l'incuria, la superficialità dei sottoposti, tanto da renderlo così insofferente e disperato del buon esito

¹⁸ *Ivi*, p. 629.

¹⁹ *Ivi*, pp. 570-571.

²⁰ *Ivi*, p. 575.

²¹ «Oggi piove schifosamente; un'acqua fottuta, un'umidità boia, una melma col contro cazzo. – Quanto si soffre su questi monti umidissimi, senza riparo, sotto la tenda o in uno sbertolato baracchino» (*ivi*, p. 610).

²² «La linea della trincea, fatta con criterio e ben dissimulata girava la sommità, nel senso largo della parola, del Monte Barco. – Una bella escavazione nella roccia, larga da 80 c. a 1 metro, con lavori di mina in corso di effettuazione, profonda intorno ai 2 metri: spesso sostegni in muri a secco, qualche piazzola per mitragliatrice assai ben fatta, ecc. – Il lavoro è notevole: quando sarà finito e sistemato in tutta l'estensione del tracciato costituirà una bella linea difensiva» (*ivi*, p. 600).

e dell'utilità delle opere, da sfogarsi con irosità verbale nelle pagine diaristiche. Quando giunge in extremis l'ordine di sospendere la partenza per la prima linea in previsione dell'offensiva per la conquista della Cima Dodici, Gadda lo accoglie con estrema costernazione, a fronte del «grido di gioia» della truppa. Ecco che il suo «nebuloso e schiacciante destino» lo ripiomba «nella mediocrità della vita, anche sotto le armi», negandogli l'occasione di affogare dubbi incertezze debolezze rovellati interiori nell'energia dell'azione, nella spensieratezza di una prova di fisico vigore. La guerra del Duca di Sant'Aquila, oltre il retorico patriottismo, la mitologia risorgimentale e la mistica della nazione, pure non estranei al suo interventismo, si nutre di una irrequieta smania interiore, di un doloroso malcontento, di un inesausto desiderio ansiogeno di arginare lo scialo vano dei propri giorni e del tempo vitale, senza dar «mirabil pruova» di sé, come Beatrice rimprovera a Dante nelle terzine della *Commedia* citata a chiosa della pagina²³:

sotto il fuoco, presente, immediato, provo il tormento che prova ogni animale nel pericolo: ma prima vi è solo il desiderio di fare, di fare qualche cosa per questa porca patria, di elevarmi nella azione, di nobilitare in qualche maniera quel sacco di cenci che il destino vorrebbe fare di me. – La mia vita è tutto in deviamiento, uno sciupio di meravigliose facoltà²⁴.

Cercare per sé un destino altro, nobile fino al sacrificio, riscatto e compensazione alle amarezze, alle difficoltà e agli sconforti del quotidiano vivere borghese, alle umiliazioni e ai dolori patiti nell'infanzia e nell'adolescenza, al senso di «annegamento nella palude brianza»²⁵, in un estremo atto della volontà, debilitata dalle dure e spossanti prove, di forzare l'umbratile e malinconica sensibilità: questa l'origine intima del «militarismo serio»²⁶ gaddiano, un militarismo esistenziale,

²³ «Questi fu tal nella sua vita nova, / virtualmente, ch'ogni abito destro / fatto avrebbe in lui mirabil pruova. / Ma tanto più maligno e più silvestro / si fa il terren / col mal seme, e non colto, / quant'egli ha più del buon vigor terrestre» (Dante, *Divina Commedia, Purgatorio*, XXX, vv. 115-120).

²⁴ C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 645.

²⁵ C.E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1983, p. 15.

²⁶ *Ibidem*. In una nota del 25 marzo 1924 del *cabiers d'études* del mai nato *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, progettando quello che avrebbe dovuto essere il suo primo romanzo dopo l'abortito tentativo di *Retica*, avviato nel 1916, in pieno conflitto, Gadda ne identificava la *fabula* profonda nella «tragedia delle anime forti che rimangono impigliate in questa palude», rappresentata dalla «insufficienza etnico-storico-economica dell'ambiente italiano allo sviluppo di certe anime e intelligenze che di troppo lo superano» (*ibidem*) e si perdono o si pervertono, e di qui faceva derivare il «militarismo serio»,

radicato nel profondo, da rubricarsi come ricerca di identità, volontà di destino, desiderio di avere una storia, di essere storia, di vivere l'ora della storia, costasse pure la vita:

Si poteva andare in guerra per avere una storia. Serra, che qui assumiamo a simbolo di un ceto intellettuale in forte crisi di identità nella vita di pace ci andava (e lo scriveva) per compiere un destino. Coloro che sceglievano la guerra, vi trovavano un beneficio alla vita (fosse stata pure la morte eroica, o una morte sottratta all'epilogo puramente biologico di una vita triste e sciupata) [...]. «Ora o mai!». Ora del destino, ora della storia e della guerra. Il traguardo del tempo. La guerra lo scandiva dando la sensazione (retorica quanto al tono ma sensitivamente efficace e veritiera) che solo la sua accettazione, cioè il volere la guerra, avrebbe significato vivere e volere. [...] Come se fosse, la guerra, l'unico esercizio ammissibile di volontà e di libertà²⁷.

Ma certo, diversamente da Renato Serra che nell'*Esame di coscienza di un letterato* (1913), aveva razionalmente esaminato, discusso e distrutto la logica della guerra imminente e le ragioni di un allora ipotizzato intervento, per poi concludere, con uno scarto e una deviazione sconcertanti, con l'accettazione della guerra e la scelta della condivisione fraterna di un destino, consumato già nella morte al primo assalto al fronte, dopo quindici giorni di prima linea, il Duca di Sant'Aquila vive l'esperienza della guerra come una vitalistica «avventura mentale», nutrita di fantasie d'azione, ansia di vigore ed energia fisica, perfino di «impulsi rigoristici, quasi ascetici» appartenenti alla mitologia delle armi e alla tradizione militare, come il «dovere senza speranze» e il «sacrificio senza premio», supportati da un «pragmatismo indefettibile» e da una costante applicazione tecnica, tattica, logistica²⁸:

come risposta ad un imperativo etico, più che politico o ideologico o storico. Per il conterraneo ammiratore di Manzoni si tratterebbe di una continuazione o dilatazione del suo concetto morale per cui «uomini e autorità che vengon meno all'ufficio sono causa del male della società» (*ibidem*). E non sarà casuale la scelta del disertore come esemplificazione della relazione biunivoca sull'asse bipolare bene/male tra il concetto morale-civile manzoniano e quello agnostico-umano di Gadda: «Se il disertore provoca la rovina dell'esercito; il cattivo esercito spegne l'entusiasmo dei buoni che vi militano» (*ivi*, pp. 15-16).

²⁷ M. Biondi, *Tempi di uccidere. La grande guerra. Letteratura e storiografia*, Edizioni Helicon, Arezzo 2015, pp. 251-252. Una ulteriore conferma, sul versante Gadda, nelle pagine del racconto *Dal castello di Udine verso i monti* (1932), di cui più avanti: «Sono un profittatore di guerra perché ne ho cavato giorni e ore ancor vivi nel ricordo e, dico per dire, desiderati nel sogno» (C.E. Gadda, *Dal castello di Udine verso i monti*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. 153).

²⁸ G.C. Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, cit., pp. 124-125, *passim*.

appena sento il rumore della battaglia, appena i cannoni urlano nelle foreste, una specie di commozione sovrumana mi pervade l'anima: appena la fucileria tambureggiante si fonde in un solo boato, l'ardore della lotta mi prende, sotto forma di un moltiplicarsi della energia, della volontà, del vigore fisico, della spensieratezza e dell'entusiasmo²⁹.

Nei lunghi mesi della prigionia, nell'inedia e nello sperpero di una vita/non vita, nello scorrere dei giorni come infinite stazioni di una Via Crucis fisica e spirituale, il «morso logorante e terribile, il dolore dei dolori», che si aggiunge al pensiero della famiglia, della patria sconfitta, all'ignominia dell'esser caduto prigioniero, al timore di accuse di viltà per la ritirata, al rimpianto di non portar incisi nella carne viva i «documenti» della sua vita da soldato, è la «nostalgia dell'azione». Allora la rappresentazione della tragedia della guerra, si fa evocativa fino ad assumere una dimensione sublime fin nelle note più crude:

La guerra finirà, speriamo che finisca, e io non ci sarò più stato: non fatiche amorosamente portate, non sacrifici di stomaco e di cervello e di gambe con gioia compiuti, non solitudine gioiosa sotto la tenda mentre croscia la pioggia autunnale, non i divini momenti del pericolo, i sublimi atti della battaglia (dico sublimi nel senso di molto belli, molto interessanti, divertenti); i comandi dati con calma; la «maffia» sotto la violenza spasmodica dell'artiglieria nemica, quando si ride e si scherza su ogni possibilità; non le marce, le corvées, i trasferimenti, i cambi di notte; *das Lied ist aus*; la canzone si è dispersa nel passato. [...] Manco all'azione: non la vivrò più; andrò a prendere il gelato all'Eden, ma per trincea e fango di camminamenti con puzzo di morti non sarò più³⁰.

Il «pensiero dominante» del prigioniero è un senso di inutilità, rabbia e dolore insieme, generati dall'assenza di azione, e la morte in battaglia appare bella in confronto con la morte della volontà, il vuoto nel cervello, l'annullamento del desiderio. Ancora nel 1932 il trauma della prigionia si connota come «una caduta orrenda nel vuoto [...] dai fulgidi atti del cosciente volere [...] verso la riva dell'inutilità»³¹. Il «dolore principe» è la dilaniata percezione del dileguarsi delle fuggenti speranze della gioventù legate alla milizia, del sogno di una più alta vita individuale e sociale caduto per l'orrida realtà del campo di prigionia, infangato dal sospetto di vigliaccheria, senza possibilità di produrre documenti o

²⁹ C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., pp. 644-645.

³⁰ *Ivi*, p. 785. «Nel gergo militare "maffia" significa esagerazione, esibizione artificiosa del coraggio, dell'eleganza nel vestire, ecc.»; la nota esplicitiva è dello stesso Gadda, *ibidem*.

³¹ C.E. Gadda, *Dal castello di Udine verso i monti*, cit., p. 171.

testimoni a difesa. Perfino l'odore acre e nauseante della morte, evocato dalla 'madeleine' olfattiva di un «odor di roba che marcisce [...] in un immondezzaio» è oggetto di nostalgica evocazione memoriale: «rivissi, respirai l'odore della morte di Magnaboschi. E per quella potenza di rievocazione immediata che gli odori hanno su me, rividi il fantasma di Magnaboschi, e quei deliziosi giorni, tra le spine del reticolato che cinge il Lager»³². Brucia nell'anima anche la prefigurazione del ritorno in patria, alla fine della guerra, non aureolato della gloria del combattente-reduce, ma segnato dal marchio del sopravvissuto senza infamia forse, senza lode certamente, per mescolarsi e perdersi nella massa di coloro che non hanno combattuto, imboscato magari nelle seconde e terze linee:

Così tornerò, se tornerò, a capo chino, tra migliaia di traditori e cani, di puttanieri da café-chantant, di istruttori di reclute a base di bordello e di fiacchi in batteria, di eroi dei comandi di divisione, di araldi della vita comoda e quieta; fra le congratulazioni per lo scampato pericolo e le esortazioni a ben continuare nella vita³³.

E sarà riconsegnato infine alla propria «milanese Penelope»: la tavola studio dal vero di rubinetti, abbandonata senza rimpianti nelle aule del Politecnico³⁴.

Nei quaderni la cronaca angosciata della ritirata dal Krasji è intrisa di rabbiosa amarezza per la disorganizzazione, la mancanza di notizie e di ordini che l'avevano trasformata in una caotica rotta:

Si incoraggiavano in ogni modo i nostri soldati, io e Cola bestemmiavamo perché stessero in ordine. Ma erano stanchissimi, e l'esempio degli altri li scoraggiava. Poiché assistevamo alla ritirata disordinata di truppa senza ufficiali, e di ufficiali senza truppa, della brigata Genova, d'artiglieria, di compagnie mitragliatrici. Tratto tratto gruppi di muli stavano caricandosi affrettatamente, qualche mulo isolato vagolava. Ovunque gruppi di soldati, ecc. – Incontrammo, e ciò finì di spezzarmi il cuore, una batteria di obici da 210 che evidentemente era in via di traino, i pezzi erano abbandonati sulla strada. [...] Su e giù lungo i costoni del torrente, a bosco d'arbusti che intricava la marcia e stancava terribilmente io sacramentavo contro i fuggiaschi che si frammischiavano ai miei soldati; volevo, e così fu, che la nostra fosse una ritirata e non una fuga³⁵.

L'ordine della ritirata, inatteso e impreveduto, aveva raggiunto l'89esimo mitragliatrici sul Monte Nero, nella notte tra il 24 e il 25 ottobre,

³² C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 785.

³³ *Ivi*, pp. 782-783.

³⁴ C.E. Gadda, *Dal castello di Udine verso i monti*, cit., p. 151.

³⁵ C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., pp. 726-727.

precipitando Gadda in un momento di «stupore demenziale» e di stordito attonimento, al pensiero di lasciare quelle montagne conquistate pezzo a pezzo con due anni di sangue. La particolareggiata «narrazione per uso personale, scrupolosamente veridica»³⁶, giorno per giorno ora per ora, della drammatica fine della sua guerra, con la ritirata e la cattura, è affidata al «Memoriale relativo alla battaglia dell'Isonzo», redatto con «memoria fresca» nei primissimi tempi della prigionia a Rastatt, e rimasto inedito in vita³⁷, dato che Gadda lo considerava un promemoria da utilizzare solo come autodifesa per eventuali accuse sulla sua condotta militare come ufficiale subalterno: ruolo difficile e decisamente scomodo, confinato in una sorta di terra di mezzo tra l'alto comando, allocato nelle retrovie, e la truppa, distribuita lungo la linea del fronte. Circostanza logistica, del resto, lamentata in tutta la diaristica e la memorialistica di guerra, a causa della scarsa conoscenza del terreno e della conseguente inadeguatezza strategica delle operazioni belliche imposte e che i sottoufficiali e gli ufficiali al fronte dovevano mettere in atto, spesso senza poter cogliere il senso e l'obbiettivo complessivo dell'azione, sempre che una visione strategica globale ci fosse. Molti di loro, come lo stesso Gadda, provenivano dalle truppe territoriali come graduati di complemento, sottoufficiali ed ufficiali, reclutati principalmente tra la gioventù colta, chiamati a responsabilità di comando dopo un breve periodo di istruzione e certamente entusiasti ma privi di una qualsiasi esperienza bellica, destinati, alla fine, a costituire la percentuale numericamente più alta, relativamente al numero degli arruolati, di un vero massacro generazionale³⁸. Nelle carte del taccuino la penna lucida, rapida ed essenziale del tenente del 5° Alpini Carlo Emilio Gadda, caduti ormai i travestimenti onomastici del sogno bellico, incide la costernazione, l'incredulità, l'angoscia, il disordine, l'affanno di quelle

³⁶ *Ivi*, p. 697.

³⁷ È mancante quindi nella edizione Sansoni del 1955, come il primo dei quaderni (*Giornale di campagna*, 24 agosto 1915-15 febbraio 1915, quest'ultimo però reintegrato nell'edizione Einaudi 1965. Per la vicenda che portò al ritiro delle copie dell'edizione '55 del «libricciattolo» (D. Isella, *Note al testo*, in Id., *Saggi Giornali Favole*, vol. II, cit., p. 1106), e successivamente alla edizione Einaudi, curata da G. Roscioni, purgata e censurata specialmente nei nomi di persona e nei toponimi, eliminati o mutati, si veda la *Nota al testo* di D. Isella (*ivi*, pp. 1103-1108). Con il titolo *Taccuino di Caporetto. Diario di guerra e di prigionia* il memoriale verrà pubblicato solo nel 1991, a cura di Sandra e Giorgio Bonsanti, prima di essere inserito come [La battaglia dell'Isonzo. Memoriale] nel *corpus* del *Giornale di guerra e di prigionia*, così ricostituito integralmente – almeno per i taccuini superstiti – nell'edizione Garzanti delle *Opere di Carlo Emilio Gadda*, cit.

³⁸ Cfr. M. Mondini, *op. cit.*, pp. 65-68.

ore terribili, accresciuti dallo «scrupoloso sentimento della responsabilità del dovere», dal senso di impotenza unito all'ignominia della ritirata e alla percezione del pericolo incombente della cattura, quando, sceso fino alle rive dell'Isonzo, trova i ponti saltati:

D'altra parte, il tempo stringeva e l'affanno cresceva; sentivo ormai a poco a poco delinearci il pericolo. Non in linea, non in posizione, dove avremmo potuto batterci con onore, infliggere anche ad un nemico preponderante terribili perdite; ma dispersi in ritirata fra una folla di soldati sbandati! Come la sorte s'era atrocemente giocata di me! Non l'onore del combattimento e della lotta, ma l'umiliazione della ritirata, l'abbandono di tanta roba, e ora questo maledetto Isonzo! Questi ponti saltati!³⁹

Sono queste, forse, le pagine più drammatiche dei diari di guerra, intrise di un cocente dolore, segnate dal senso di una tragedia nazionale vissuta come atroce sconfitta degli ideali di Patria e Indipendenza⁴⁰ condivisi con tanti coetanei dal giovane studente interventista, patita anche come personale fallimento, caduta di quelle illusioni di eroica affermazione di sé nutrite, nell'*humus* della cultura classica, coi valori del sacrificio, della responsabilità, di una *magnitudo animi* che tempera il necessario ardimento con l'abito della riflessione e rifugge dalla vanagloria. Non per caso la parte prima del *Castello di Udine* che raccoglie alcune pagine della parca e sparsa riscrittura letteraria gaddiana della guerra si aprirà con *Elogio di alcuni valentuomini* che celebrava dall'amata storia romana la figura di un Cesare in analogia oppositiva con l'«asineria» degli Alti Comandi dell'Esercito italiano, o l'eroico coraggio, sia pur sconsiderato, di un Gaio Flaminio, al Trasimeno, o di un Paolo Emilio a Canne. Nel tempo infame della prigionia, tormentato dal freddo, da una mai saziata fame «lupigna» «serpentesca, cannibalesca», con le «calze a brandelli» e una berretta di lana sulla testa, nell'abbruttimento dell'animo e nell'inerzia dell'intelletto, straziato dalla nostalgia di casa e dall'apprensione per il destino della Patria, quando tutto si è consumato e sembra finito («1917 Capùt» è la lapidaria chiosa della pagina diaristica del 31 dicembre 1917), Gadda ripercorre, dando «assicurazione delle date e dei fatti», le drammatiche ore della ritirata, scandite da un ossessivo *leitmotiv*: «Notizie non ne arrivavano». Ricostruisce i tentativi di tenere unito e ordinato il reparto, le difficoltà logistiche del terreno, l'incertezza e i dubbi, l'andirivieni

³⁹ C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 731.

⁴⁰ Il secondo dei quaderni del *Giornale* è rubricato sotto la dicitura *Guerra per l'Indipendenza, anno 1916*.

defatigante sulle rive dell'Isonzo alla ricerca di un possibile passaggio; fino al fatale equivoco quando, sulla sponda opposta del fiume, una «fila di soldati neri, che provenivano da Caporetto» lo illude sull'arrivo di bersaglieri italiani a rinforzo. In realtà sono gli Austriaci che stanno occupando tutta la valle:

Finiva così la nostra vita di soldati e di bravi soldati, finivano i giorni più belli, le speranze più generose dell'adolescenza, con la visione della patria straziata, con la nostra vergogna di vinti iniziammo il calvario della dura prigionia, della fame, dei maltrattamenti, della miseria, del sudiciume⁴¹.

Nel tempo della prigionia, quando tutto è finito e non è più necessario esorcizzare col silenzio la paura e il raccapriccio, alla memoria è consentito rievocare crude immagini di sangue, di morte, di corpi maciullati dalle granate, e di recuperare «un episodio doloroso», la morte del soldato Zuppini, decapitato da una granata, con una prosa asciutta, esatta e impersonale nelle considerazioni tecniche come nei dettagli macabri, evidenziati anche da uno schizzo a penna della posizione del corpo decollato sul terrapieno della trincea:

Di sasso in sasso raggiungemmo il baracchino: il cadavere era bocconi, decollato completamente col collo fuori della terrazza, disteso attraverso il terrazzino del materiale di riporto. Il baracchino non era che lievemente bucato nel tetto, e qua e là la ruberoide era lacerata. Giudicai trattarsi di una granata di piccolo calibro, da 47 o 65 mont.; il fatto che i presenti avevano visto il lampo dell'esplosione e la scomparsa della testa del morto, escludeva trattarsi di una semplice spoletta. – La granata era esplosa in pieno nella testa del povero soldato. Sollevammo il cadavere: sangue e cervello colavano lungo il muro. Per un filatello della mucosa labiale il palato e la corona dei denti rimasero attaccati con un po' di barba e mandibola inferiore al collo tagliato⁴².

Di fronte ai commilitoni dello Zuppini, sconvolti dalla morte del compagno, scampati per buona sorte alla granata («entrambi recavano sulla giubba [...] larghe chiazze di sangue e una spruzzata di materia bianca, che tosto riconoscemmo per cervello»), Gadda lascia intendere di aver visto ben altro: «Io non ero gran che commosso: Magnaboschi e Carso i miei precedenti»⁴³. Di quei «precedenti», perduto il prezioso taccuino relativo alle sanguinose battaglie del '17 sull'Altopiano, una rappresentazione a posteriori resta consegnata nelle prose di guerra

⁴¹ C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 740.

⁴² *Ivi*, p. 718.

⁴³ *Ibidem*.

degli anni intorno al '30. Se è pur vero infatti che niente di tutto ciò era per allora destinato alla pubblicazione, confinato per decenni in un privato, immedicabile e immedicabile dolore, mortificante di ogni illusione, accresciuto, al ritorno, dal tutto, mai del tutto elaborato, per la morte del fratello in guerra, è innegabile che i *Giornali* documentano un apprendistato di scrittura e testimoniano una vocazione letteraria, rafforzata proprio nel tempo di prigionia trascorso, nella baracca 15 di Cellelager, insieme a due scrittori già affermati, Bonaventura Tecchi e Ugo Betti, alla quale offrono il materiale grezzo per una rielaborazione della lacerante esperienza bellica, lirica in prima istanza⁴⁴, poi narrativa. All'incompiuto romanzo, *La meccanica*, Gadda affianca l'episodica forma breve di un raccontare autobiografico frammentario, incardinato su sprazzi selettivi della memoria a ripescare e conferire in pagine diaristiche momenti, personaggi ed episodi di vita militare, dai quali emergono personali ossessioni, come il disordine, per esempio, il «mare di Sargassi per la nostra nave», per lui psicologicamente insostenibile. Negata l'opportunità della pubblicazione di un proprio diario di guerra, dichiarata anzi la sua stessa «impossibilità»⁴⁵, il romanzo *La Meccanica*⁴⁶ si presenta come il tentativo di un «retore» che «ama

⁴⁴ Nel corpus della produzione poetica di Gadda, mai approdato ad una edizione d'autore, edito in edizione critica nei tipi Einaudi nel 1993 a cura di M.A. Terzoli, compare un piccolo gruppo di poesie, scritte nei primi mesi del 1919, subito dopo il rientro a Milano. La prima della miniserie, liquidata dallo stesso Gadda come fallimento espressivo e inutile tentativo rievocativo, è intolata *Sul San Michele* (Gaddus 4 luglio 1917), quasi fosse una pagina di diario compensativa della perdita del taccuino relativo proprio all'anno 1917 («Sito grigio, sito sassoso. /Lo chiamano monte, così./ Perché fu tremendo il salire. [...] Grigia terra, deserto salire / al culmine / e ridiscendere nella pietraia, / grigio d'erbacce e di ghiaia» (cit. da M.A. Terzoli, *Alle sponde del tempo consunto. Carlo Emilio Gadda dalle poesie di guerra al «Pasticciccio»*, Effigie edizioni, Milano 2009, p. 18).

⁴⁵ *Impossibilità di un diario di guerra* («l'Ambrosiano», 7 dicembre 1931) è il titolo della seconda prosa della prima parte di *Il castello di Udine*: «Il mio diario di guerra contiene dei giudizi, esso è dunque impossibile» (C.E. Gadda, *Impossibilità di un diario di guerra*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. 141). Ma sul valore di testimonianza storica del diario di guerra, specie se di un artista e scrittore, superiore anche alle lettere dei combattenti, fonte viziata in qualche modo o dalla censura o magari dalla preoccupazione di tranquillizzare le famiglie, si veda la recensione a *Guerra del '15. Dal taccuino di un volontario* di Giani Stuparich (1931), dove, tra l'altro, Gadda ammette pubblicamente di avere «una sua esperienza e una sua documentazione, chiuse però nel cassetto e consegnate alla dimenticanza» (C.E. Gadda, *Guerra del '15*, in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, vol. I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Garzanti, Milano 1991, p. 746).

⁴⁶ La complessa storia compositiva ed editoriale della *Meccanica*, il cosiddetto «libro sulla terza Italia», iniziato nel 1928 e rimasto incompiuto, è minuziosamente ricostruita da Dante Isella nella *Nota al testo* dell'edizione Garzanti delle *Opere di C.E. Gadda. La*

le scritture compiute e non ama gli edificanti stralci»⁴⁷, rivisitazione finzionale del tragico vissuto bellico a partire dalla ricostruzione del turbolento clima politico esaltato ed esaltante dell'anteguerra, con le tensioni sociali, la radicalizzazione nel 1914 e nei primi mesi del '15 dello scontro anche fisico tra pacifisti e socialisti da una parte e interventisti e nazionalisti dall'altra, le campagne di stampa dai toni accesi e propagandistici, fino all'*Orazione per la Sagra dei Mille* pronunciata da Gabriele d'Annunzio il 5 maggio 1915, a Quarto, nella quale la guerra, già combattuta in Europa da nove mesi, era ammantata dal misticismo della nazione e dalla retorica del Risorgimento incompiuto. Gadda non era rimasto insensibile alla propaganda interventista: «Appartengo io medesimo – scrive nella presentazione d'autore dei tre capitoli del romanzo ospitati su «Solaria» nel 1932 – a quella specie di universitari interventisti che tennero fede con i fatti alle urla della vigilia», che ambivano ad arruolarsi negli Alpini e «furono sulla terra come apparizioni d'una spiritualità superiore»⁴⁸. A fronte di quell'entusiasmo condiviso che lo condusse volontario alla guerra, *La Meccanica* si pone come un tributo ossimorico della memoria, che, nella finzione romanzesca, se denuncia il «male che precedette l'intervento e stagnò sulla guerra, mefitico», testimonia il riscatto nel consapevole sacrificio, nella strenua volontà di resistenza, nell'eroica per quanto disperata difesa degli Altopiani. Negandosi, come scrittore, «la denuncia diretta del proprio dolore», che talvolta «va travestito di scherno», abdicando dunque al ruolo di voce testimoniale, relegate le cronache giornalieri di guerra nel cassetto, Gadda tenta la via, più volte imboccata, del romanzo come «espressione della [sua] amarezza esasperata di italiano, di nazionalista, di soldato», non rappresentando «gli ultimi aspetti del male [...] ma piuttosto i suoi germi»:

Vi ha perciò una certa risonanza crudele la beffa della impreparazione, del sovversivismo, della paura, della fantasiosa leggerezza, della puerilità schematizzante, delle riserve ideologiche, delle smanie francòfile, degli «a parte»

Meccanica, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Garzanti, Milano 1989, Gadda ne trasse tre brani pubblicati come racconti autonomi su «Solaria», poi nelle *Novelle dal ducato in fiamme* e in *Accoppiamenti giudiziari*. Un'edizione incompleta del romanzo compare nella «Collezione dei grandi romanzi Garzanti» (1970). Nell'edizione delle *Opere* è stato ripresentato nella sua unità di romanzo scritto tra il 1928-29, con l'aggiunta dei tre inediti capitoli finali, con rigorosi criteri filologici.

⁴⁷ C.E. Gadda, *Impossibilità di un diario di guerra*, cit., p. 141.

⁴⁸ C.E. Gadda, *Presentazione*, in «Solaria», a. VII, n. 7-8, luglio-agosto 1932, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 1198.

garibaldoidi, di tutto insomma che poté sminuire la nostra efficienza, pregiudicare la nostra fortuna, dividere i nostri animi o non abbastanza riunirli e tramutare infine la volontà unica in una rassegnata stanchezza; e costar sangue oltre il sangue. Ai comandi è rivolto del pari qualche strale, se pur con misura. E da tutto questo «humus», da tutto questo fondo di scioccheria e di bestialità, d'egoismo e di miseria, vien poi fuori alla luce, ed è atto di cosciente, di estremo volere, la disperata difesa del ciglio degli Altopiani. Come sempre, sul margine dell'abisso, l'anima vera della patria si rivelò⁴⁹.

Centrale, nel romanzo, è il «dramma» degli imboscati, considerato gravissimo fattore di disgregazione morale nei confronti dei reparti in linea, colto nel suo nascere in seno ad una «onorata» famiglia borghese, quella del dottor Velaschi, che imbosca vanamente il figlio Franco come operaio in una fabbrica, col pretesto della sua passione per la meccanica, e quello dei disertori, rappresentato nei reiterati inutili tentativi di sottrarsi alla mobilitazione generale, di sfuggire alla «guerra di signori», di non farsi «imballare per lo scannatoio», del Pèssina Spartaco di Ermenegildo, al secolo Gildo, il disertore, refrattario ad ogni superiore idea di dovere o all'orgoglio da 'bravi soldati'⁵⁰. Il terzo protagonista maschile, un Pèssina Luigi, operaio socialista autodidatta, pacifista, «calmo, serio, umano, onesto», è spedito al fronte nonostante un sospetto di infiltrazione tubercolare: un predestinato. Il «militarismo serio» gaddiano si tematizza nel romanzo, facendosi carne e sangue nei personaggi di finzione, figure di quella tensione etica verso un superiore grado di bene discussa come teoria filosofica, dopo la guerra, nella *Meditazione milanese*⁵¹, quale autentica cifra dell'essere uomo, quando

⁴⁹ *Ivi*, p. 1197.

⁵⁰ «E c'è un'idea, un'idea che è come la mano salvatrice dell'Eterno che sovviene ad ogni più povero uomo, nel sudore, nella fame, nella sete, nella disperazione, nella morte. Una vittoria è possibile sempre: il coraggio. E quell'idea fissa si chiama dovere. E c'è una forza che è quella di cui alla vecchia canzone, se anch'io non partissi, ed è l'orgoglio dei soldati bravi [...]. Ma Gildo il dovere era sicuro che fosse una frase da vecchi lenoni, e l'orgoglio un certo spavaldo irrompere, in certe sale d'aspetto» (C.E. Gadda, *La meccanica*, cit., p. 577).

⁵¹ Col titolo *Meditazione milanese* G.C. Roscioni ha pubblicato, elaborando un «testo congetturale», i quattro quaderni manoscritti contenenti la «Meditazione» rimasta in gran parte allo stato di prima stesura o abbozzo, redatta tra il maggio e l'agosto del 1928. Tra il '22 e il '25, dopo la laurea in ingegneria e l'esperienza di lavoro in Argentina, Gadda si era iscritto al corso di laurea in Filosofia e aveva superato tutti gli esami, ma senza consegnare la tesi sulla teoria della conoscenza di Leibniz. La «Meditazione», oltre a testimoniare quell'«ictus philosophandi» (cit. in G.C. Roscioni, *Introduzione* a Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese*, a cura di G.C. Roscioni, Einaudi, Torino 1974, p. XXXIV) che lo aveva colpito fin dal 1919 fornisce una chiave di lettura fondamentale

il naturale bene primario, 'fisiologico', della difesa della propria integrità fisica (n), venga superato in un $n+1$, un bene 'elettivo', derivato da un superiore coscienza morale e dalla ricerca di una più profonda ragione dell'esistenza. Nella teoria della bipolarità fenomenologica di bene e male, intese come 'funzioni derivate', inserite in un sistema di variabili e quindi non assolute, ma definibili e distinguibili in relazione al fare o non fare (ciò che si potrebbe o dovrebbe fare), il male si configura come regressione dall' $n+1$, il bene elettivo, a n , il bene primario, o come omissione: «il male del non fare, del non creare, del non accedere all' $n+1$, del non sforzarsi, del non sacrificarsi volontariamente, del non costruire. Il male di chi vivacchia, di chi 'tira a campà'»⁵². Così Gadda elegge a protagonisti i due tipi umani esecrati nella scrittura privata, l'imboscato e il disertore, entrambi figurazioni del 'male' etico o di II grado entro la tragedia storica: il primo per omissione, per non voler conseguire un fine superiore al bene di primo grado; il secondo come regressione egoistica dall'adempimento di un *officium*. Nel *Giornale* erano stati registrati, «con grande gioia»⁵³, gli ordini operativi relativi al problema dei disertori: l'esposizione infamante dei loro nomi nell'Albo Comunale del loro paese d'origine e la facoltà per i Carabinieri di pattuglia nelle retrovie di sparar loro a vista. *Il perfuga* transita nel sistema etico-filosofico della *Meditazione milanese*, quale *exemplum*: «Il disertore è persona del male perché nega in sé la patria (sistema coingolvente $n+1$) per salvare la sua propria persona fisica (n)»⁵⁴.

La rievocazione della tragica guerra sull'Altopiano si iscrive nelle pagine finali del romanzo in tutta la sua atrocità fisica e corporea: fango, neve, fatica, escrementi, sangue. La finzione narrativa si nutre della memoria lacerata, colmando in parte la lacuna cronachistica nei *Giornali*. La salita della fanteria verso i monti è un percorso di iniziazione da reclute a soldati, ma raffigurata come una ascesa al Calvario, accompagnata dalla incessante minacciosa colonna sonora dei cupi tuoni dell'artiglieria, funestata da sinistri presagi di morte nel paesaggio sconvolto, nella visione dell'ospedale da campo:

La fila degli uomini saliva lenta, un volto si levava ogni tanto. Guardava su, come per vedere che cosa arrivasse. Cupi tuoni arrivavano, chiusi in una

dell'intricata interconnessione nella vocazione letteraria di Carlo Emilio tra habitus logico-critico-filosofico e immaginazione estetica e letteraria.

⁵² C.E. Gadda, *Meditazione milanese*, cit., p. 127 e pp. 203-204.

⁵³ C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 567.

⁵⁴ C.E. Gadda, *Meditazione milanese*, cit., p. 204.

misteriosa minaccia. I volti terrei delle reclute sudavano gocce che parevano mute lacrime, l'affanno della salita e il carico dell'armi e de' zaini bruciavano di fatica il sangue, gonfiavano nel collo le vene. Qualche gamella, urtata, suonava tratto tratto, come un campano. [...]. Gli analfabeti diventavano dei simbolisti ipersensibili, allucinati: pozza, vallone gli parevano luoghi escogitati apposta per restarci in eterno.

Videro i primi crateri nella roccia, nel prato; lacerazioni orribile del monte percorso [...] poi una tenda bianca con una gran croce su color rosso: d'intorno una piccola folla con bende chiazze di rosso, barelle. Da un lembo sollevato si intravidero uomini bianchi curvi, e ne uscivano grida e lamenti che gelarono il cuore alle reclute. «Be', ragazzi non farete mica i bambini alle volte». [...]

Zoppicando, fasciati, insanguinati, infarinati, o neri, arrivavano alcuni, senz'armi: altri portati a cavalcioni dai portafiniti esausti, con teste fasciate, con mani penzoloni davanti; e barelle lugubri di poveri esseri con una coperta cenciosa, già verdi in un rantolo. [...]. Le reclute volgevano il viso per non vedere: tutti sentivano che quello era il loro destino. I tuoni erano ormai vicini e distinti, nelle foreste già il suono fuso della fucileria era distinguibile sotto il tambureggiare de' mostruosi boati. [...]

Era il tramonto, che, in fila indiana, con rapidi balzi, discesero nella divelta selva di Magnaboschi.

Un odore funebre era dovunque e cose atroci: la fucileria crepitava secca, dallo Zovetto: esplosioni avvenivano a destra verso il Lemerle. Come mazzi di stecchi. Aspidi invisibili passavano sibilando dovunque, con un battito secco dentro la terra ed i tronchi, o rimbalzando sopra la roccia e perdendosi con una lunga nota di chitarra.

Così le reclute erano soldati⁵⁵.

Il registro alto e tragico della scrittura, vera "prosa d'arte", è potenziato da un espressionismo corposo ed emozionale, plurisensitivo (visivo, olfattivo, uditivo), innervato di immagini e metafore inusuali, impreziosito anche da figure retoriche (allitterazioni e onomatopee: «**aspidi invisibili passavano sibilando** [...]») e ritmiche⁵⁶. Prosa nitida, precisa, esatta nella descrizione icastica e sistematica della rete delle relazioni fenomeniche, preludio alla tensione euristica e cognitiva del Gadda "scrittore barocco", non ancora preda del *démone* centrifugo

⁵⁵ C.E. Gadda, *La Meccanica*, cit., pp. 576-577.

⁵⁶ Allusiva ed evocativa la metafora dell'aspide per i proiettili della fucileria o della piccola artiglieria, per la natura insidiosa e proditoria, abili a penetrare impreveduti nelle fessurazioni residue dalle fortificazioni, oltre che per il suono prodotto, sibilante e musicale ad un tempo. «Aspidi invisibili passavano /sibilando dovunque»: è una combinazione ritmica endecasillabo/settenario. E un endecasillabo è anche la clausola isolata «Così le reclute erano soldati». Ma tutto il brano gioca sull'alternanza di unità ritmiche prosastiche lunghe/brevi.

del dettaglio e del particolare, ma già di quello della lucidità analitica, da ingegnere letterario, come Valéry definì Edgar Allan Poe. E lui, Gadda, ingegnere era per davvero. Nella *Meccanica* la sensatezza globale delle operazioni militari, sfuggente alla cronaca minuta dell'*hic et nunc*, e alla narrazione fattuale, si rivela nella narrazione finzionale, rovesciata in drammatica assenza di senso, quando il reduce Gadda le inserisce con amara e dolorosa ironia nella «strategia del 'cocùsolo'»⁵⁷, ovvero «il regno e la strategia del costone, della quota, della trincerata e del trincerone: e della ridotta mollata e presa, presa e mollata», dove «una cosa sola non si contavano [*sic*]: i morti»⁵⁸. L'*explicit* del romanzo mai pubblicato in vita, troppo indigesto forse per i «dogmi» eroicizzanti del regime, è la rievocazione del contrassalto della Brigata Sassari, dei Bersaglieri e del 5° Alpini nel giugno del '17 per la conquista di Cima della Caldiera, a ridosso del Monte Ortigara. Di quella serie insensata di attacchi e contrattacchi, nel tentativo fallito di sfondamento del fronte austriaco, di una violenza infernale per il cannoneggiamento continuo di mille bocche da fuoco, raccontata da Emilio Lussu in *Un anno sull'altopiano*, resta nella pagina gaddiana la voce dei morti (28.000 italiani) e l'eco dei ritornelli dei loro vent'anni:

Divanzando l'un l'altro, i battaglioni Dronero. Morbegno, Val Maira, Sette Comuni, Adamello e Monte Suello avevano seminato di morti tutta la spalla enorme della Caldiera; cadevano appena puberi i giovani biondi di Asiago e Marostica e feroci i bergamaschi e i camuni, la baionetta levata, e sopra di loro quelli che vedono dalle lor case il lago, o la valle. Fulminati al cuore, parvero dormire serenamente, nel monte.

Cantavano jeri il ritornello dei loro vent'anni: «Addio mia bella addio/se la vittoria sarà nostra un dì/diranno gli imboscati/abbiamo vinto a furia di mori» [...] «E gli imboscati/la sigaretta/e noi alpini/la baionetta/come le mosche ci tocca mori». E una sottile schiera, come una corona, si vide salire, salire nel monte percorso: e fra livide folgori, Cima della Caldiera fu presa da chi ci arrivò⁵⁹.

Risponde alla loro voce, con amaro corto circuito tragicamente «umoristico», quella di Franco, imboscato prima in fabbrica, poi, scoperto e arruolato, nelle retrovie, che commenta la notizia della battaglia

⁵⁷ «Era il regno e la strategia del "cocùsolo" come mi disse un alpino idiota a bocca aperta una volta che gli chiesi: "dove ti hanno ferito?" "Perché emo preso il cocùsolo e semo restai in pochi." "E poi?" "Poi emo dovuti venir giò, perché è venuto su quialtri." (Noi, s'intende eravamo occupati in accudire ad altro cocùzolo)» (C.E. Gadda, *La Meccanica*, cit., p. 553).

⁵⁸ *Ivi*, p. 553.

⁵⁹ *Ivi*, p. 588.

appresa dai giornali, mentre abbraccia «ferocemente» l'amante, vedova di Luigi Pessina: «Meno male che abbiamo schivato la grana!»⁶⁰.

I racconti autobiografici di guerra, inseriti nelle due raccolte dei primissimi anni '30, *La Madonna dei filosofi* e *Il castello di Udine*⁶¹, si offrono come distillato amarissimo del vissuto, generato in una prospettiva postuma, e segnano, rispetto all'irriflessa urgenza dell'azione, una «nuova maniera» di scrittura per compensarne i traumi, trasformando il «frammischiamento di fatterelli e tragedia»⁶² del *Giornale* in una ben più consapevole rivisitazione:

la maniera di chi ha ormai imparato ad usare la parola per esorcizzare il dolore, o almeno per controllarlo a distanza. Di chi anzi può raccontare usando frammenti di vita vissuta, rimescolandoli però in una storia di cui resta l'unico regista e inventore. Non *mutare* la realtà, ma *riscriverla*, rimetterla in un ordine che durante lo svolgimento non si poteva né riconoscere né registrare⁶³.

Adesso è tempo non solo di scrivere ma anche di stampare, per arrivare forse all'anima di qualcuno che «abbia lume di memoria e di cognizione [...] e capacità di giusta elezione», nella consapevolezza che il modo di essere stato dentro la guerra, mentalmente e fisicamente (il suo «sistema cerebro-spinale»), «fu cosa a tal segno lontana dalle comuni» da giustificare un breve resoconto «materiato di fatti», assolutamente veritieri per quanto possano sembrare strani ed orridi⁶⁴. Nella scrittura gaddiana dell'«Io», la distanza tra il primo tempo, l'*hic et nunc*, e il secondo, la rivisitazione memoriale, si misura su una drastica cernita e selezione rispetto alla tendenza accumulativa dei quaderni, in assenza

⁶⁰ *Ivi*, p. 589.

⁶¹ In *La Madonna dei Filosofi* (1931, ora in C.E. Gadda, *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., pp. 3-107): *Manovre d'artiglieria da campagna* («Solaria», 1928). In *Il castello di Udine* (1934, *ivi*, pp. 109-281) compaiono i racconti di guerra e prigionia già editi su «L'Ambrosiano» tra il 1931 e il 1932: *Elogio di alcuni valentuomini*, *Impossibilità di un diario di guerra*, *Dal Castello di Udine verso i monti*, *Compagni di prigionia*, *Immagine di Calvi*. Tanto *Manovre di artiglieria*, che Gadda presenta alla rivista fiorentina come un tentativo «di dare quel senso di pesantezza e polverosa realtà della vita militare, annullando ogni retorica», che recupera stralci dal *cabier d'études* per l'abbozzo del *Racconto di ignoto italiano del Novecento* (1924), quanto gli altri racconti rimandano a pagine del *Giornale di guerra e di prigionia*, amplificando la tessitura di alcune brevi note con grande forza evocatrice, o anche caricandole di un corrosiva ironia che talvolta sconfinava nel sarcasmo. Si veda, per una puntuale identificazione e analisi dei rapporti intertestuali: M.A. Terzoli, *op. cit.*, pp. 22-31.

⁶² C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 292.

⁶³ M.A. Terzoli, *Alle sponde del tempo consunto*, cit., p. 22.

⁶⁴ C.E. Gadda, *Impossibilità di un diario di guerra*, cit., p. 134.

sempre di gerarchie nel ricordo, che ripesca anche «banali miserie», come «un buon bagno dei piedi, fra le sopravvenenti angosce e la muta ottusità delle nebbie». La sottrazione mira a isolare soggettivamente i «più bei motivi, o almeno i più significativi della [sua] catastrofica sinfonia». I suoi «preesistenti complessi [...] cioè l'insieme delle [sue] cinquecento disgrazie, ragioni e irragioni»⁶⁵ mettono in luce le zone critiche e oscure dell'evento bellico, ora depauperate dalla carica umorale e risentita, ai limiti estremi della violenta invettiva, dei diari, restituite piuttosto attraverso una parola sarcastica e umoristica, governata da un sentimento del contrario che nulla ha della *pietas* pirandelliana, espressione com'è di una vendetta dell'intelligenza e della ragione mortificate dalla 'bestiaggine' comune, dei comandanti come di semplici soldati. Si rileggano in parallelo la pagina del diario del 31 luglio 1916 e l'*incipit* del racconto *Dal Castello di Udine verso i monti* che da quelle pagine sussume il minimale episodio del taglio dei capelli, necessaria misura igienica imposta ai soldati. Nel *Giornale* Gadda riferisce uno scontro tra un ufficiale e un subalterno che si rifiuta di accorciare drasticamente i lunghi capelli, con la conseguenza che i due erano poi tra di loro «come cani e gatti». Il 'fatterello' è letto dal Gaddus come il sintomo di una quasi antropologica e deleteria incapacità di disciplina, per un malinteso senso di dignità e libertà personale, ragione non ultima della debolezza dell'esercito italiano:

Se queste mie memorie saranno lette in futuro, chi leggerà sappia che la discordia nelle file del nostro esercito, nella compagine della nostra vita nazionale è novanta volte su cento il frutto di imbecillità e frivolezze come questa e peggio. La nostra anima stupida, porca, cagna, bastarda, superficiale, asinesca tiene per dignità personale il dire: «io faccio quel che voglio, non ho padroni» – Questo si chiama fierezza, libertà, dignità. Quando i superiori ti dicono di tosarti perché i pidocchi non ti popolino testa e corpo, tu, italiano ladro, dici: «io non mi toso, sono un uomo libero.» [...] Abbasso la libertà, abbasso la fierezza, intese in questo senso. Non conosco nulla di più triviale che questi sentimenti da parrucchiere. [...] L'egotismo cretino dell'italiano fa di tutto questo una questione personale [...]⁶⁶.

Nel racconto del 1931 il taglio dei capelli, emancipato dalla cronaca spicciola dell'alterco tra il Capitano e Musizza, e decantata la velenosa polemica contro il malcostume italico, diventa ironicamente «un'amenata guerricciola», interna alla «nostra bellissima guerra», tra «gli Alti

⁶⁵ *Ivi*, pp. 135 e 134.

⁶⁶ C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., pp. 578-579.

Comandi, giustamente preoccupati del taglio capelli, e «l'umile fante che per dispetto non ne voleva sapere»⁶⁷. Ora, ragione vuole la testa rapata come prevenzione contro pidocchi, tifo petecchiale e forfora, incomodi in qualche modo rimediabili della vita in trincea, dato che nulla si può per evitare fango, pioggia e cannonate. Così all'entrare in Caporetto, dalla parte delle montagne, era ben in vista uno striscione di stoffa con un «Alt! Taglio capelli!». Il rovesciamento sarcastico della «guerricciola» è sottolineato dall'assoluta vacuità di quell'ordine perentorio, elevato, nel racconto selettivo, ad icona dell'inefficacia strategica complessiva della guerra: «Il guaio vero è stato che l'«Alt» della sandalina di Caporetto non fece nessuna impressione a von Below, il quale arrivò invece da Santa Lucia», ovvero, impreveduto, dalla parte opposta. Ugualmente disastrosa appare nell'«orribile delirare della memoria» la locuzione militare di «testa di ponte», riferita alle operazioni sull'Isonzo, buona per un corrispondente di guerra ma ingenerante la pericolosa idea, nella testa di uno stratega, di un ponte al singolare. Fatto brillare l'unico ponte a Caporetto, il destino dei reparti in ritirata, lasciati senza ordini («i telefoni parevano i nervi paralizzati d'una baldracca fradicia»), appare segnato. Nel ricordo postumo l'immagine dell'«l'ottusa cecità della nebbia» in quella infausta giornata diventa «il simbolo d'una ottusità più sporca e più cieca». La franta rivisitazione memoriale, dai toni dell'ironia e del sarcasmo riservati alla ottusità degli alti comandi, trascolora poi nella cupa e spietata autoanalisi di un «sogno di guerra», scontato con anni di cupo rimorso, per aver mancato, correndo dietro al cieco desiderio della guerra in prima linea, all'ultimo incontro col fratello, mai più rivisto. Nonostante tutto, la guerra ancora è percepita come autenticità di vita, prova di «uomini arditi nell'adempimento: degni di vivere in un motivato obbligo», lasciato di giornate vive tuttora nel ricordo, vissute con orgoglio e gioia, fosse anche con la «sicurezza allucinata del sonnambulo». Riemerge la retorica della guerra del Duca di Sant'Aquila, intrisa di «cieca e vera passione», che oppone alla vulgata figurazione dell'«umile fante» «la qual fu d'obbligo nel macerismo e sagrismo diciannovesco», l'immagine del sé come «soldato d'Italia», con infiniti difetti tranne quello dell'umiltà, esigendo da sé e dagli altri arditezza e forza d'animo, orgoglioso senso del dovere⁶⁸. La scrittura gaddiana procede nel dettato nominale, per montaggio di fotogrammi, già predisposta all'enumerazione e

⁶⁷ C.E. Gadda, *Dal castello di Udine verso i monti*, cit., p. 147.

⁶⁸ Tutte le citazioni *ivi*, pp. 148-151, *passim*.

all'accumulo di particolari e dettagli del Gadda "barocco": e la salita da Udine alle montagne, verso il fronte, attraverso valli esalanti nebbie come i vapori infernali nelle illustrazioni dantesche di Gustav Doré, si mostra trasfigurata nel desiderio e nel sogno; la guerra è «tutto un cinema», prima ancora di essere realtà, nonostante la realtà:

Il rabido rinculo degli affusti, il pronto ricupero, le vampe laceranti la notte, la subita impennata di qualche mulo nevrastenico nello schianto e nel lividore improvviso, i gargarismi lontani e immortali delle autocolonne, fino all'alba! Su su per le spire infinite delle rotabili, dalla tenebra verso i crinali! Spiando l'ambiguità de' culmini puntuati di fredde stelle. Gli autocarri, colmi delle loro bombarde come di scrofe gravide, con una bandierina rossa a triangolo, a lato del conduttore; raggiunti, a volte, dall'orror giallo e feroce delle cose furibonde. E le strade salivano e salivano a riallacciarsi lungo le gioaie dei monti: e le groppe apparivano aride e fruste nella cenere antelucana: qualche sostegno de' fili telefonici, sulla cénere del monte, in colmo, come una croce. L'odor marcio del sasso esalava, dopo lo spasimo d'ogni rovina. [...] Gli attendamenti nei monti a rovescio di tiro; le raganelle paurose, dai cupi fondali della notte; e financo le scatolette di salsa vuote e sventrate e la paglia fradicia e impidocchiata, escremento del campo giù per le coste della montagna, come una spazzatura alla facciazza dei corrispondenti di guerra: tutto, tutto sto cinema, nel mio cuore disumano si trasfigurò in desiderio, diventò viva e profonda poesia, inguaribile amore⁶⁹.

È un «quadro» che risponde a quel desiderio di registrare nella memoria immagini «pittoriche» della guerra annotato il 18 ottobre 2016 nel *Giornale di campagna*⁷⁰, prima delle operazioni più sanguinose dell'anno 1917, resocontate nel diario smarrito. Perdita risarcita in parte proprio nella *Meccanica* e in questi racconti, dove però l'estetica di guerra si risolve in una tragica cognizione del dolore e attraverso il dolore, per misurare infine, nella discesa del corpo e dell'animo nella «brutale

⁶⁹ *Ivi*, pp. 150-151.

⁷⁰ «Durante queste marce vari aspetti pittorici della guerra che mi piacerebbe poter ricordare: monti spelacchiati dal bombardamento (Busibollo), prati pieni di buche di esplosione ecc. Ancora è un quadro interessante lo spettacolo degli accampamenti nelle pinete: uomini intirizziti che si scaldano al fuoco rosso dei pini nell'oscurità mattinatale e serale; tende, baracche di pino. Le foreste van diradandosi per i disboscamento» (C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 641). Nella recensione a *Guerra del '15* di Stuparich, Gadda sottolinea la necessità di quel «quadro di guerra», l'estrema importanza educativa, tecnica e morale, di una «rievocazione pittorica della guerra, per una valutazione morale dello stato d'animo del combattente, per una comprensione militare degli eventi», quando sia sgombra «dal sozzo carotame delle preoccupazioni retorico-patriottarde» (C.E. Gadda, *Guerra del '15*, cit., pp. 747-748).

immediatezza» dei fatti «perentorii e banali della vita di guerra», l'irrisolvibile discrasia esistenziale tra il «presumere e il conseguire», quando la volontà è sommersa dal caso, o il «chiaro pensiero» è onnubilato e dissolto dalla stanchezza, dalla fatica materiale, dalla «macerante attesa»; quando le «atroci esperienze» tirano un frego o un «impreveduto sberleffo» sull'«orgoglio» di interventista e di soldato:

certo tutto questo non era fanfara d'orgoglio. Né il lamento degli abbandonati su da le forre paurose, tra le due linee; né l'odor funebre, a ventate, sulla scheggiata groppa del monte; né i cenci, né il sangue, né le mosche verdi d'attorno l'orrida turpitudine della morte: né il sibilo dei pronti colpi lungo gli orecchi, né lo schianto atroce di quegli altri, che arrivavano da via»⁷¹.

Nonostante la guerra si sia rivelata impresa più ardua di quanto presentisse l'entusiasmo del giovane studente del Politecnico, che aveva urlato Viva D'Annunzio e partecipato alle manifestazioni di piazza con infilato nel cappello un cartello con su scritto Morte a Giolitti, deposto l'araldico *nom de plume* della cronaca di guerra, Gadda dichiara tuttavia di non aver mutato, coerentemente, giudizio sulla necessità della guerra. Ha maturato però la convinzione, tragica ed assurda, che:

molte sofferenze si sarebbero potute evitare con più acuta intelligenza, con più decisa volontà, con più alto interesse, con maggiore spirito di socialità e meno torri d'avorio. Con meno Napoleoni sopra le spalle e meno teppa e traditori dietro le spalle»⁷².

In *Impossibilità di un diario di guerra, Dal castello di Udine verso i monti, Immagine di Calvi*, quando lo sguardo retrospettivo investe la scrittura dell'Io, la memoria ondivaga e delirante recupera *random* immagini, suoni, compagni, singoli episodi, di quei giorni «di sangue e di fólori», deformando il racconto fattuale grazie ad un sistema metaforico espressionistico: la «viscida perfidia del ghiaccio», i «verdi baratri come catarro verde» e l'«aculeata cresta del dinosauro glaciale»; la «gialla rabbia», i «batuffoli bianchi» e il «vano latrato» degli shrapnel che salivano, sparati dal fondovalle, «affaticati»; il «rovente ansimo» dei sibili che incidevano il «silenzio vetrato dei ghiacciai»; «i soliti calabroni» (le granate) nella «notte bagascia disfatta», «il ta-pum come il sussulto d'un morto», le cannonate «pompose matrone dalla dignità sistematica», «la cinerea lama di frantumi e schegge» sollevata

⁷¹ C.E. Gadda, *Dal castello di Udine verso i monti*, cit., p. 137.

⁷² C.E. Gadda, *Impossibilità di un diario di guerra*, cit., p. 148.

dal proiettile che si «sfasciava fradicio sulle ridotte nemiche»; l'Altipiano un «parco lunatico» (per i crateri delle cannonate); «il gracida-re della ranocchia», la mitragliatrice, pulita, unta e vaselinata: «la più bella macchina, di tante macchine della mia vita»; il tuonare del 149 «regalato da Sisifo alle divinità dei tremiladuecento», dove la citazione mitologica trasmette immediato il senso della tremenda e vana fatica nella guerra del «cocúzzolo»⁷³. *Immagine di Calvi*, rievocazione del temerario assalto al passo di Forgorida, sull'Adamello, in pieno giorno, in un luminosissimo mattino d'aprile, con la neve molle, con gli alpini del battaglione Val d'Intelvi che «neri bersagli, come le sagome al tiro, si offrivano sulla neve alla precisione millimetrata da kaiserjager»⁷⁴, affondando nella neve spazzata dalla mitraglia austriaca, presenta un ultimo tributo esplicito all'eroismo e alla stoica disciplina dei soldati, postumo risarcimento delle invettive che il sottotenente di complemento non aveva loro risparmiato nel *Giornale*, per incuria, trascuratezza, scarso senso del dovere, egoismo, presunta viltà. Quelle immagini, che Gadda si premura di dichiarare in una nota «vissute ed autentiche», sono altresì la rappresentazione di un errore tattico, anzi dell'«errore-tipo» nella conduzione strategica della guerra, e gli si rivelano, ora che scrive, come allora, dal passo della Lobbia Alta, tragicamente cariche di «tutto il senso o il non senso segreto del nostro valore e della nostra fortuna»⁷⁵. E allora, a voler ricercare una sintesi icastica della rappresentazione gaddiana della Grande Guerra, depositata ancora più avanti nel tempo, suggerita forse alla memoria dall'attraversamento di una rinnovata mortifera pestilenza, la Seconda Guerra Mondiale, poiché sempre e soltanto la «stoltizia umana si rifà, e sono eterni gli sciocchi»⁷⁶, la si può rintracciare nell'apologo 22 del *Primo libro delle favole*, rivisitazione della favola esopica avviata da Gadda fin dal 1938, innestata su un incontenibile *furor* antimussoliniano, e approdata in volume nel 1952:

Il cavallo, mandato nel Carso, traeva una carretta bene leggera al ritorno, tutto affidandosi al giurare della notte. Ma la periura Notte gli mancò la parola: e la fascia del mattino che guarda era già sul Veliki. Nati dal cielo del mattino fiori atroci, i latrati delle folgori.

Agonizzava tra infinite budella, chiedendo perché, perché⁷⁷.

⁷³ C.E. Gadda, *Il castello di Udine*, cit., *passim*, pp. 138 e sgg.

⁷⁴ C.E. Gadda, *Immagine di Calvi*, in *ivi*, p. 174.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ C.E. Gadda, *Nota bibliografica* a Id., *Il primo libro delle favole*, (1952), in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti II*, cit., pp. 72-73.

⁷⁷ C.E. Gadda, *Il primo libro delle favole*, cit., p. 17.

L'angosciosa domanda senza risposta, gridata quasi dalle viscere straziate della bestia, martellante nell'anafora in clausola, coniuga in un circuito metaforico, di ermeneutica ambiguità, l'insensatezza della guerra, di cui *quella* guerra è precisa e autentica testimonianza, con la percezione dell'inermità della volontà predittiva di fronte al destino e alle occorrenze imprevedute del male. E fa eco allo stesso interrogarsi inquieto della Madre in *La cognizione del dolore*: «La folla imbarbarita degli evi persi, la tenebra delle cose e delle anime erano un torbido enigma, davanti a cui si chiedeva angosciata [...] perché, perché»⁷⁸ mentre un altro «perché perché» resta strozzato nella gola squarciata di Liliana Balducci, in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*.

⁷⁸ C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., pp. 674-675.

LA MEMORIA DIFFICILE

LA SHOAH NEI GRAPHIC NOVEL DELLA “SECONDA GENERAZIONE”¹

La memoria difficile

«Un sopravvissuto appartiene alla storia» ha detto in una intervista la scrittrice ungherese naturalizzata italiana Edith Bruck², che da Primo Levi era stata incoraggiata a raccontare la propria esperienza nei campi di sterminio, si era impegnata come testimone vivente dell’orrore dell’Olocausto anche nelle scuole, e, alla notizia del suicidio di uno dei padri fondatori della memoria dell’Olocausto, appunto l’autore di *Se questo è un uomo*, aveva reagito con un «non ne aveva il diritto!». Ma sottolineava anche come il dovere di mantenere il segnalibro della memoria tra le pagine del libro dell’umanità, per dirla con Levi, comportasse un alto costo emotivo: perché quel vissuto in realtà non si era fatto passato, accolto seppur non pacificato o redento nella dimensione del ricordo, ma perdurava nel presente, oscurando la riconquistata ‘normalità’ del quotidiano, minando le relazioni interpersonali, inquinando la percezione di sé e del mondo esterno, fino al limite estremo della patologia psichica, la “sindrome del sopravvissuto”: il devastante e paralizzante senso di colpa post-traumatico di chi si è salvato nei confronti dei “sommersi”. La cosiddetta “letteratura della Shoah”³,

¹ *La memoria difficile. La Shoah nei graphic novel della seconda generazione*, in *Gli intellettuali ebrei e il dovere della testimonianza*, a cura di A. Dolfi, Florence University Press, Firenze 2017.

² Edith Bruck (Tisztabercel, 1932) di famiglia ebrea ungherese viene deportata ad Auschwitz nel 1944, poi trasferita a Dachau e Bergen Belsen. Sopravvissuta con la sorella, dopo varie vicissitudini, si stabilisce in Italia nel 1954, dove incontra e stringe amicizia con Primo Levi, e sposerà il poeta e regista Nelo Risi. Su sollecitazione di Levi racconta la propria esperienza nei lager nel libro d’esordio, *Chi ti ama così* (1959), scegliendo la lingua italiana, non familiare, per una esigenza di distacco emotivo dal tragico vissuto. L’intervista citata è visibile al link <http://aulalettere.scuola.zanichelli.it/interventi-d-autore/la-nostra-vita-appartiene-alla-storia-incontro-con-edith-bruck/>.

³ «Esiste una letteratura assai ampia che raccoglie direttamente le memorie dei campi di sterminio [...] In linea di massima essa oscilla tra i due “generi” del diario (o

l'insieme delle opere dei deportati ebrei sopravvissuti che hanno consentito alla memoria di incidere nero su bianco sulla pagina l'inferno che avevano attraversato, se, da un lato, esprime un imperativo di assunzione di responsabilità vocata soprattutto a far *conoscere* quanto è accaduto ed è stato per anni "invisibile", dato che impossibile sembra *comprendere*, dall'altro testimonia anche un modo per fare i conti con un passato che non passa. Si può scegliere anche il silenzio e respingere l'orrore del passato, lo strazio della perdita degli affetti e della stessa propria identità, i patimenti fisici, le umiliazioni, la quotidiana lotta per sopravvivere, la consuetudine con la morte, il più possibile lontano da sé, dalla vita nuova, che ricostruisce il diritto alla normalità. Ma proprio quella reticenza può pesare sui figli nati dai sopravvissuti: la richiesta di conoscere la sorte della propria famiglia, riscoprire le radici e le origini oltre la genitoriale rimozione protettiva, può trasformarsi in una ossessione, che incrina i rapporti familiari e la capacità relazionali con l'esterno, condizionando la vita nel presente, fino a connotarsi come reale disagio psichico. Da questo punto di vista il *graphic novel* di Art Spiegelman, *Maus. A survivor's tale*, pubblicato in edizione completa in USA nel 1991 (premio Pulitzer 1992), in tradizione italiana semplicemente *Maus*⁴, che ha segnato un svolta fondamentale nella percezione e nella conoscenza dell'Olocausto da parte soprattutto dei giovani americani⁵, oltre che nella storia evolutiva dei *comics*, rappresenta anche la prima elaborazione narrativa, autobiografica, delle problematiche relative alla "sindrome della seconda generazione", in un racconto che incrocia in parallelo due storie: la propria, di figlio di sopravvissuti, nel presente, e quella dei suoi genitori, con la ricostruzione memoriale del passato registrata dalla voce paterna. A *Maus* si sono poi affiancati

della raccolta epistolare) che annota secondo un ordine cronologico la sequenza dei fatti; e del romanzo (quasi sempre a sfondo autobiografico) che rielabora secondo una specifica poetica narrativa la vicenda della "prima persona" protagonista» (A. Bertoni, *L'olocausto e l'identità letteraria*, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, a cura di G.M. Anselmi, Mondadori, Milano 2001).

⁴ *Maus* è stato pubblicato a puntate tra il 1980 e il 1991 sulla rivista di *comics* underground *RAW* di cui Spiegelman era fondatore e direttore. Nel 1986 le prime sei puntate furono raccolte in volume (*Maus I*), le restanti cinque nel 1991 (*Maus II*). In Italia i due volumi uscirono rispettivamente nel 1989 e nel 1992, nella traduzione di Raineri Carrano per i tipi Rizzoli. Sono poi stati editi in un unico volume, *Maus*, nella nuova traduzione di C. Previtali, per Einaudi Stile Libero, nel 2000.

⁵ Conoscenza così vaga e incompleta, quando non del tutto assente, ancora negli anni Novanta in USA, da convincere Steven Spielberg, regista hollywoodiano di origine ebraica, a scrivere, dirigere e produrre il film *Schindler's List* (1993), per sua stessa dichiarazione.

per affinità tematica e scelta tecnica *I was a child of Holocaust survivors* (2006) di Bernice Eisenstein, pubblicato in traduzione italiana nel 2007 (*Sono figlia dell'Olocausto*, Guanda Graphic), e *Deuxième génération: ce que je n'ai pas dit à mon père* (2012) di Michel Kichka (*La seconda generazione. Quello che non ho detto a mio padre*, Rizzoli Lizard, 2014).

Spiegelman, Eisenstein e Kichka sono tutti e tre figli di sopravvissuti dai campi di sterminio nazisti. I genitori di Art, Vladek e Anja erano ebrei polacchi, deportati dal ghetto di Varsavia ad Auschwitz. Separati durante la deportazione, unici sopravvissuti delle rispettive famiglie, si ritrovano dopo la liberazione e si trasferiscono a Stoccolma, dove nel 1949 nasce Art, e poi in USA. Ben Eisenstein invece, anch'egli ebreo polacco, conosce la futura moglie, Regina, negli ultimi confusi mesi ad Auschwitz. Emigrano poi in Canada, a Toronto, dove nasce Bernice nel 1949. Il padre di Kichka, invece, Henri, ha diciannove anni quando arriva ad Auschwitz dal Belgio, insieme ai suoi familiari. Sopravvissuto alla "marcia della morte" insieme al padre, che muore a Buchenwald, tornato a Bruxelles, mette su famiglia con una ragazza ebrea: Michel nasce nel 1954, secondo di quattro fratelli. Tutti e tre sanno che i genitori sono i sopravvissuti alla tragedia della Shoah, ma non molto più di questo. Può sembrare paradossale, ma la trasmissione della memoria si inceppa proprio all'interno dell'ambito familiare, tra genitori e figli. Il ricordo del trauma dell'esperienza estrema subita nel campo di sterminio dai genitori si perde nella palude del non detto, nelle cui sabbie mobili affonda il passato, anche se qualche bolla di fango, qualche indizio, allusione, emerge qua e là, e su questa si costruisce la passerella del silenzio o della reticenza, quasi per consentirne un attraversamento indolore e oltrepassarne l'orrore. Forse è anche un modo per preservare e tenere lontani i figli da quel passato, o anche perché solo nella apparente dimenticanza si può recuperare la propria identità e ricostruire una esistenza "normale". Ma il dolore o l'orrore "differiti" per così dire, finiscono per creare un effetto retroattivo della Shoah, condizionando la vita dei sopravvissuti dell'Olocausto fino ad influire sulle loro relazioni con i coniugi e con i figli, in modo impreveduto e imprevedibile. Così la nota "sindrome del sopravvissuto", con tutto il suo bagaglio anche patologico di sensi di colpa, si rivela all'origine di un disagio psichico che ha registrato nelle seconde generazioni un preoccupante numero di suicidi, o di pazienti in cura di analisti e psicoterapeuti, tanto da essere indicato negli studi sui disordini mentali derivati da traumi estremi come "sindrome della seconda generazione". I libri di Bernice e Michel, soprattutto, ma anche *Maus*, che unico apre

al racconto in presa diretta dell'esperienza paterna, raccontano soprattutto un percorso di cognizione del dolore, il bisogno di rompere quel muro di silenzio e riempire quel vuoto di memoria che i padri hanno creato tra il presente e il loro passato, recuperare le perdite, ritrovare le radici spezzate e divelte, dare volto voce e nome e cittadinanza nella memoria alle ombre e ai fantasmi di chi non c'è più. Sono *memoir*, viaggi autobiografici che narrano le anomale adolescenze e giovinezze di figli di sopravvissuti, sulle quali l'olocausto ha proiettato la sua cupa ombra, dalla quale è possibile liberarsi solo con un doloroso corpo a corpo con la verità del vissuto.

I padri sanguinano storia e qui cominciano i guai dei figli

Spiegelman traccia in *Maus* il sentiero di questa incursione nella memoria familiare con un *graphic novel* caratterizzato da una scelta grafica straniante e al tempo stesso coinvolgente, accolta con grande consenso di pubblico e critica: la figurazione animale dei personaggi che si configura come animalizzazione dell'umano, rovesciamento della prassi dell'antropomorfismo animale ereditata dalla favolistica dall'allora imperante fumetto disneyano. In questo modo si realizza anche una identificazione figurativa che rende i personaggi antropologicamente e visivamente distinti, nella dinamica di una storia privata specchio riflesso di una storia collettiva, subito riconoscibili non come singoli individui ma come collettività. Art Spiegelman disegna gli ebrei con stilizzati musi di topo, *maus* in lingua tedesca, con un riferimento evidente alla sottocultura nazista, («Gli ebrei sono indubbiamente una razza, ma non sono umani» è citazione da Hitler in epigrafe), e alla propaganda antisemita: ebrei ovvero *vermin*, parassiti della società, come i topi del regno animale⁶. E, di conseguenza, i soldati tedeschi e le SS hanno musi di gatto, deformati nel rude segno grafico in tratti di felina ferocia; ai polacchi, spregiativamente perché traditori o *kapò*, compete un muso di maiale, ai francesi di rana, secondo il pregiudizio misogallico dei “francesi mangia-rane”; ai russi di orso, animale icona della Russia, agli svedesi di renna, agli “amici” liberatori americani, quello docile e rassicurante di

⁶ Spiegelman ricorda che fondamentale per la scelta fu la visione del film *The eternal Jew* (titolo originale *Der Ewige Jude*, 1940), film “documentario” girato nel ghetto di Varsavia. Nel montaggio venivano giustapposte alle immagini delle zone più degradate del ghetto immagini di comunità di ratti. Il film voluto da Goebbels dopo l'occupazione nazista della Polonia fu affidato alla regia di Fritz Hippler.

cane. Sono utilizzati gli stereotipi figurativi tipici dei *cartoons* per favorire l'identificazione dei soggetti al primo sguardo, ma al tempo stesso per catalizzare emozioni e ampliare l'orizzonte cognitivo oltre i confini della parola, specie quando questa sembra ritrarsi di fronte all'indicibile e all'indescrivibile. Nella simbiosi di parola e immagine del *graphic novel*, del resto, come aveva già intuito Dino Buzzati, *ante litteram*, con il suo *Poema a fumetti* del 1969, il disegno rappresenta una operazione creativa che "produce", è, il racconto stesso. Riscrive lo statuto del racconto nell'ibridazione delle jamesiane modalità costitutive di ogni atto di narrazione, lo *showing* e il *telling*, e subordina entrambi al *drawing*, ovvero alla fisicità e materialità del disegno, e dunque alla presenza ineludibile della mano e della mente dell'autore⁷. Le scelte formali – il bianco e nero o il colore, il *layout* della pagina, la disposizione dei *panel*, i tratti del segno – aggiungono connotazioni di grande complessità narrativa e suggeriscono percorsi cognitivi attraverso l'incontro e la fusione estetica della cifra letteraria con la cultura sempre più visuale della contemporaneità. Per una immediata verifica delle potenzialità comunicative ed empatiche dell'immagine, che spesso forza il racconto in senso espressionistico, è sufficiente mettere a confronto le controcopertine in bianco e nero, su doppia pagina, nell'edizione completa di *Maus*⁸. La prima presenta una folla di ebrei-topi, in primo piano: i volti-musi sono caratterizzati singolarmente, presentano fisionomie diverse, particolari distintivi: chi porta gli occhiali, chi la cravatta, chi la farfalla, chi il gilet; diverse sono le fogge dei cappelli; si intuiscono età diverse, corporature diverse e si distingue la presenza di elementi femminili; si intravedono sulle giacche un paio di stelle a sei punte, il marchio antisemita. La cromia dominante è data dal nero, graffiato da tratteggiature di bianco a definire la fisicità delle figure con un gioco chiaroscurale, in una claustrofobica assenza di vuoti nel *layout* della pagina. Sono "persone". La controcopertina finale ripropone la stessa impostazione della

⁷ «The fact that the story is less told or shown than drawn is what defines the difference between comics and graphic novels and storytelling in other media. [...] Lines display a story world in which the act of drawing cannot be separated from the drawn results. And lines [...] do inevitably manifest themselves as narrative agents and vehicles of storytelling. [...] And behind or beyond each lines emerges the source of any storytelling whatsoever, the narrator. [...] By linking the materiality of the line to the hand and the mind producing it, and that we reproduce in our reading, we better understand which kind of narrator is doing the telling and how we are supposed to make meaning if the narrative act» (I. Baetens, H. Frey, *The graphic novel. An introduction*, Cambridge University Press, New York 2015, p. 165).

⁸ A. Spiegelman, *Maus*, trad. it. di C. Previtali, Einaudi Stile Libero, Torino 2010².

pagina, potenziando l'effetto claustrofobico attraverso un elementare ma efficace gioco prospettico di riduzione bidimensionale che consente di esasperare la numerosità delle figure. Queste appaiono appiattite su uno sfondo dominato visivamente dal disegno della rigatura a strisce verticali bianche e nere della divisa di deportati che tutte indossano. Il cromatismo chiaroscurale che nella prima controcopertina conferiva consistenza e identità è sostituito dal rigido alternarsi del bianco e nero, sul quale si stagliano musi toposchi, identici in tutto, tranne nella dimensione, regolata dalla prospettiva. Sono "numeri". La lettura in parallelo dei segni iconici, affini e distinti, delle due controcopertine, allusive la prima alla ghettizzazione degli ebrei, la seconda all'internamento nei campi, se delimita i confini tematici e cronologici della narrazione di una storia privata specchio dell'esperienza di un popolo, soprattutto la immette in una dimensione cognitiva di immediato impatto emozionale. La strategia metaforica di Spiegelman si avvale di un tratto rude ed essenziale, che esclude indugi su dettagli accessori, e ricerca una rappresentazione eticamente più che esteticamente efficace, con forzature drammatiche ed espressionistiche, soprattutto nella seconda parte.

Maus apre una finestra sulle sempre più difficili condizioni di vita degli ebrei nei ghetti, a partire dalla metà anni Trenta, sulla deportazione e sullo sterminio programmato, fino alla liberazione, traducendo in immagini il tragico vissuto della famiglia Spiegelman. Un passato che Vladek, il padre di Art, non aveva mai raccontato, finché lo stesso Art, ormai trentenne fumettista, deciso ad affrontare quei fantasmi del passato che avevano allungato la loro ombra sulla sua adolescenza e giovinezza, ancora inquietavano il suo presente e continuavano in qualche modo a inquinare il rapporto non facile con la figura paterna, non aveva sollecitato, con insistenza e impazienza quel *memoir*, con l'intenzione di farne poi un libro. Un modo in fondo per liberarsi dei persistenti incubi di quel passato, che aveva visto, diciannovenne, riemergere devastanti nella madre Anja, suicida senza una riga di saluto nel 1968, vittima indiretta dell'Olocausto. Spiegelman aveva elaborato il lutto in un *comic* autobiografico, *Prigioniero sul pianeta Inferno*, *Un caso clinico*, nel quale raffigurava se stesso in divisa da internato nei campi di sterminio. Reinserito poi in *Maus* – un fumetto nel fumetto – assolveva la funzione di personale elaborazione del trauma della perdita patito dalla generazione dei padri.

La strategia narrativa del *graphic novel* è scandita da un *layout* della pagina rispettoso, nel suo insieme, della distribuzione regolare delle strisce nei *comics* tradizionali. Le vignette, di formato regolare,

si succedono disposte su linee orizzontali, con frequenza più o meno serrata, dall'alto verso il basso e da sinistra a destra. Parco è l'utilizzo di quadrature più ampie che spezzano il ritmo, molto raro il quadro a pagina intera. All'interno del reticolo ordinato delle vignette, il racconto disegnato procede su due livelli narrativi distinti da diversi piani temporali: nel racconto di primo livello Art riferisce in prima persona, rappresentando anche se stesso con un muso da topo, la sua vita attuale e la situazione familiare (il difficile rapporto con il padre, i problemi quotidiani che emergono durante i loro incontri), e si raffigura nell'atto di annotare e registrare poi il racconto autobiografico del padre, il racconto di secondo livello, che ricostruisce minuziosamente la storia della famiglia Spiegelman, risalendo indietro nel tempo fino al suo fidanzamento con Anja. Nell'edizione completa il testo ripropone la scansione bipartita originale di *Maus I* e *Maus II*, comprendenti rispettivamente 6 e 5 capitoli, corredati di titolo e relativa icona figurativa. Nella prima parte, intitolata *Mio padre sanguina storia*, il racconto di Vladek ripercorre le vicende della famiglia e della comunità ebraica polacca nel progressivo inasprirsi delle condizioni di vita nel ghetto di Varsavia a causa delle sempre più restrittive leggi razziali e delle vessazioni discriminatorie, seguite dalle selezioni per i campi di lavoro, dalle esecuzioni sommarie, fino alla deportazione della famiglia ad Auschwitz nel 1944, ribattezzata *Mauschwitz*. La seconda parte, *E qui sono cominciati i miei guai*, il tragico racconto retrospettivo paterno, integrato e sceneggiato dal disegno del figlio, riferisce dell'internamento nel campo, delle condizioni ai limiti della sopravvivenza, degli eccidi nelle camere a gas, dei forni e delle fosse crematorie, delle astuzie di Vladek per sopravvivere, per sottrarsi alla "marcia della morte", fino alla liberazione, al ricongiungimento con Anja, la vita nei campi profughi svedesi, la nascita di Art e l'emigrazione negli States. Bastano i titoli delle due sezioni a far emergere il transito tematico dal tributo pagato al sangue della storia alla persistenza dell'incubo oltre il risveglio, proiettato sulle seconde generazioni. Nel titolo della seconda parte, ai traumi del padre si sostituiscono quelli del figlio. Il tema sottinteso al tributo pagato alla memoria, al dovere della testimonianza, a quelle generazioni passate per il camino, disperse nel vento malvagio della storia, è il trauma della seconda generazione: cosa comporti essere *survivor's son*, figli di sopravvissuti, quelli nati "dopo", quando la vita si è ripresa i suoi diritti, e ci si è ricostruiti uno spazio, una famiglia nuova, cercando di convivere con i fantasmi dei sommersi, di quelli che non si sono salvati. Specialmente quando si devono fare i conti con la reticenza dei genitori, per

anni restii a raccontare. La vita di Art Speigelmann, segnata dal trauma della perdita della madre, inattesa e incompresa, è abitata da un altro fantasma: Richieu, il primo figlio di Vladek e Anja, avvelenato dalla zia Tosha insieme ai cuginetti per sottrarlo alla deportazione. Del resto della famiglia sono rimaste solo alcune foto. I padri sanguinano storia, e da quella storia sono cominciati i guai dei figli. Il *cartoonist* statunitense d'adozione è il primo a dare corpo ed evidenza alla problematica della "seconda generazione", inserendo una metalessi narrativa (un *metamaus?*) nel capitolo secondo della seconda parte, *Auschwitz (Il tempo vola)*. Art si rappresenta al tavolo da disegno, in veste di autore del libro tanto dolorosamente perseguito, di cui ha pubblicato la prima parte. È il maggio del 1987, *Maus I* è stato pubblicato nel settembre dell'anno prima, dopo otto anni di lavoro, a cinque anni dalla morte di Vladek. Art non si disegna più con un muso da topo, ma ne indossa la maschera, e si trova in un momento di totale *impasse* creativa e figurativa. Il racconto di Vladek l'ha condotto ad Auschwitz, al momento di mettere in carta e tradurre in immagini la memoria paterna dell'orrore. La successione dei panel crea un effetto di zoom al rovescio: il campo visivo sullo studio di Art si amplia progressivamente nelle prime quattro vignette della metà superiore della pagina (il primo piano di Art, poi la sua mano con la matita, poi Art appoggiato al tavolo da disegno, poi altri particolari della stanza), per scoprire nella quinta vignetta, che occupa tutta la metà inferiore della pagina, la scioccante immagine di un mucchio di scheletrici cadaveri sotto il tavolo, rivelando anche la macabra ragione della presenza delle mosche nelle prime quattro vignette⁹. Si sente depresso, come se il fantasma del padre incombesse ancora su di lui, con tutto l'ingombro della sua storia di sopravvissuto, che ha corrotto e compromesso in particolare il rapporto con il figlio. Illustra le sedute psicanalitiche cui ha dovuto sottoporsi, come tanti altri coetanei della "seconda generazione", durante le quali prende coscienza del rapporto castrante con la figura paterna: «Qualunque cosa realizzi – confessa Art al suo «strizzacervelli» – non sarà mai nulla rispetto all'essere sopravvissuto ad Auschwitz»¹⁰, ricordando le liti e gli scontri con la rigidità di Vladek, con le sue idiosincrasie, l'eterno malcontento, la pignoleria taccagna, le accuse di debolezza nei confronti del figlio, la pretesa di aver sempre ragione, fors'anche un malcelato orgoglio per aver dato prova di acutezza astuzia e intraprendenza, nascosto nelle pieghe di un

⁹ *Ivi*, p. 197.

¹⁰ *Ivi*, p. 200.

rammemorare anodino, lucido, oggettivo, quasi privo di emotività, dei trascorsi ad Auschwitz. Forse sintomo di un rimosso senso di colpa, scaricato sul figlio, quello “nato dopo” la cui presenza non cancella l’assenza e non risarcisce la perdita del primo figlio: quando Vladek giunto alla fine della sua storia, stanco per la fatica del lungo racconto, si corica e sta per addormentarsi, saluta un attonito Art chiamandolo Richieu. La pagina finale di *Maus* si chiude con l’immagine della lapide tombale di Vladek e Anja: forse per Art i conti con il passato dei genitori e con la propria storia si sono chiusi, forse no. Forse il doloroso itinerario nel passato ha finalmente consentito una vera cognizione del dolore e anche una pacificazione con la figura della madre suicida, alla quale il libro è dedicato. Ma dopo la pubblicazione di quel *graphic novel*, Spiegelman non sarà capace di disegnare nient’altro, per molto tempo, e anche quando riuscirà a riprendere in mano matita e china, dovrà rassegnarsi, con un ambivalente sentimento di soddisfazione e disappunto, a constatare come *Maus* abbia in parte oscurato il resto della sua opera¹¹.

L’insostenibile leggerezza dell’essere figli di sopravvissuti dell’Olocausto

Cosa significhi essere “figli dell’Olocausto” è il tema del *memoir* di Bernice Eisenstein, *I was a child of Holocaust Survivors* (2006), tradotto in Italia da Alba Bariffi (*Sono figlia dell’Olocausto*, Guanda Graphic, 2007), la prima opera narrativa della disegnatrice canadese, nata a Toronto nel 1949, da Ben e Regina Eisenstein. I suoi genitori, ebrei polacchi, si erano conosciuti e innamorati negli ultimi mesi di detenzione a Auschwitz. Il libro non è tecnicamente un *graphic novel*, ma neppure si potrebbe definire un libro illustrato nel senso comune. Il racconto

¹¹ Tra il 2002 e il 2004 Spiegelman disegna e pubblica una serie di fumetti dedicati all’attentato alle Torri Gemelle del settembre 2001, riuniti poi nell’albo unico *In the Shadow of No Towers* (2004), tradotto in Italia da C. Previtali e pubblicato da Einaudi (2004). Nell’ottobre del 2016 sempre la casa editrice torinese, nella collana Stile libero extra, ha tradotto e pubblicato *Metamaus* (2011) in cui Spiegelman ripercorre il processo creativo che ha portato alla creazione di *Maus*, attraverso una lunga intervista realizzata da Hillary Chute, corredata da interviste con sua moglie e i suoi figli, disegni, sketch preparatori, fotografie. L’edizione italiana è corredata da una copia digitalizzata in DVD dell’opera originaria, con contenuti speciali multimediali che permettono di approfondire i retroscena della storia, oltre alle registrazioni audio delle interviste effettuate da Spiegelman con suo padre.

retrospettivo è accompagnato, integrato, connotato da disegni della stessa autrice, che vi si rappresenta come una bambina con pensieri adulti, quasi ad annullare la distanza tra il presente e il passato¹². Il linguaggio grafico e quello letterario concorrono alla costruzione di una «lunga conversazione con me stessa, i miei genitori i loro amici sopravvissuti, i fantasmi del passato»¹³, spiega l'autrice in una intervista, assegnando al disegno la prima formalizzazione espressiva dei nodi dolenti di quella che definisce la «sindrome della seconda generazione», e la funzione primaria di aver «creato un paesaggio», di aver aperto la strada ad una «immaginazione ossessionata» dalla percezione che senza l'Olocausto non sarebbe quella che è: «Mi ha marchiata a fuoco, segnato con il suo tatuaggio a puntini sull'avambraccio, e mi ha attirato nel suo mondo inequivocabilmente, quale sua prole. La memoria collettiva di una generazione parla e io sono obbligata ad ascoltare, a vederne gli orrori e a sentirne l'offesa»¹⁴.

Poi c'è stato bisogno anche della parola, per comunicare con esattezza, per scavare il più possibile in profondità, ma le illustrazioni non espletano mai una funzione puramente ancillare, anzi schiudono spazi inesplorati oltre il narrato, fino all'emersione dell'inconscio: «I disegni hanno spalancato le porte sul mondo, creando un paesaggio, le parole sono lo strumento che mi ha consentito di camminare in questo mondo [...] due lingue per parlare a una voce sola»¹⁵. Il risultato è una autobiografia intermittente, perché la memoria non è un luogo cartografato, con coordinate fisse: i piani temporali si mescolano, non solo trascorrendo dal presente della scrittura, quindici anni dopo la morte del padre, al passato del proprio vissuto o a quello dei genitori: il viaggio a ritroso nel tempo non presenta linearità cronologica, ma pesca senza ordine nel passato *tranches de vie*, episodi e persone, storie altrui o dei propri cari, in un continuo andirivieni temporale: tessere sparse a ricostruire in mosaico l'orrore, per afferrare quel senso di sotterranea mancanza, di perdita, presente pur nella nuova vita, in ogni occasione di festa. Bernice si definisce un «Sisifo ebreo»¹⁶ che spinge la storia e la

¹² Vedi l'illustrazione di copertina in B. Eisenstein, *Sono figlia dell'olocausto*, Guanda, Parma 2007. «Mettere parole adulte in bocca a me bambina mi ha permesso di mostrare quanto il passato sia sempre presente» (B. Eisenstein in www.wuz.it/intervista-libro/1598/Guanda-intervista-BerniceEisenstein-html).

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ B. Eisenstein, *op. cit.*, pp. 25-26.

¹⁵ B. Eisenstein, intervista, cit.

¹⁶ «Eppure, eccomi qui, come un Sisifo ebreo, a spingere la storia e la memoria in salita, domandandomi che cosa dovrei essere in realtà, perché io mi sento una figlia ribelle

memoria in salita: ha sempre saputo che suoi genitori erano sopravvissuti all'Olocausto, ma da loro non ha ricevuto nessuna testimonianza diretta: «una seconda pelle ha coperto le ferite, dando loro la possibilità di sentirsi di nuovo se stessi»¹⁷, e così hanno cercato di tener a distanza dai figli il passato. Forse «allo scopo di rifarsi una vita nel Nuovo Mondo, dimenticare doveva essere stata una necessità»¹⁸. Il filo che la lega a quel passato si rende visibile, racconta, solo quando assiste con i genitori ed un gruppo di loro amici, anch'essi sopravvissuti, alla cronaca televisiva del processo tenutosi in Israele nel 1961 contro Adolf Eichmann, il più determinato esecutore della deportazione e dello sterminio degli ebrei, definito da Hannah Arendt l'«incarnazione della assoluta banalità del male». «Sullo schermo – scrive Bernice – scorrono immagini di corpi scheletrici ammassati l'uno sull'altro, e all'improvviso mi entra in circolo il calor bianco di una nuova realtà»¹⁹. Solo allora i numeri ancora incisi sull'avambraccio dei suoi genitori acquistano una nuova evidenza, si fanno segno e marchio di una diversità dal valore sociale incalcolabile. Nei giochi di bambina, per esempio: «ehi, io sono diversa da te. I miei genitori sono stati ad Auschwitz. Allora, riesci a fare di meglio? [...] Posso giocare con il tuo secchiello e la palette? No? Sai, i miei genitori sono stati ad Auschwitz...»; o ai primi appuntamenti coi ragazzi: «io non sono come le altre con cui esci, perché i miei genitori...»²⁰. L'Olocausto le entra nelle vene come una droga, diventa la sua «scimmia personale», creando una sorta di dipendenza che rinnova di continuo in lei l'ossessione di guardare in quel passato, per dare un volto, un nome, una storia a quelli della famiglia – nonni, zie e zii, cugini – che non sono più: «Sapere che l'Olocausto c'era stato non mi bastava, avevo bisogno di sapere che cosa aveva fatto ai miei genitori»²¹. Entrare in quell'«allucinatorio mondo di fantasmi» per ridar loro pace, avvia un percorso di conoscenza del nocciolo più intimo del dolore, indispensabile per recuperare e il senso di appartenenza e salvaguardare una identità, per quanto ostacolato dalla reticenza e dal silenzio dei «salvati». Bernice porta come secondo nome l'yiddish

che si pianta davanti ai genitori e dice: ecco questo ve lo potete tenere, non lo voglio. Eppure mi basta alzare gli occhi e vedere là in cima Primo Levi ed Elie Wiesel, padri fondatori della memoria, per rendermi conto della mia follia. Guarda cosa ci è voluto perché loro trovassero le parole» (B. Eisenstein, *op. cit.*, pp. 53-54).

¹⁷ *Ivi*, p. 27.

¹⁸ *Ivi*, p. 24.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, pp. 21-22.

²¹ *Ivi*, p. 24.

Binche, in ricordo della sorella del padre, prelevata durante la liquidazione del ghetto ebraico di Miechow mentre aspettava un bambino, e scomparsa insieme al marito ai genitori e all'altra sorella, Chana. Dalle memorie di un sopravvissuto, lette casualmente, scopre che, durante il raduno alla stazione ferroviaria, Binche aveva partorito il suo bambino, immediatamente ucciso dai soldati tedeschi. Di lei non si era saputo più nulla, ma quella testimonianza di uno sconosciuto, riportando da lontano il nome di Binche, per lei significava «completare» il suo stesso nome e permetterle di posare un sasso su una tomba anonima, secondo il rito funebre ebraico, in sostituzione di una tomba che non c'era. Desidera sapere se il padre sia mai venuto a conoscenza di quanto era accaduto alla sorella quel giorno, e dalla risposta negativa della madre, comprende quanto la memoria custodita e il non detto possano aiutare a vivere nuovamente: «Dopo quella risposta, il tempo scorre e io vedo due sopravvissuti che si abbracciano, bentornato alla vita, si dicono l'un l'altro, il loro incubo gelosamente custodito, affidato al solo ricordo»²². Ma a lei non basta. Legge tutti i libri che parlano dell'Olocausto, più volte, Primo Levi tra i primi, «così forte da lasciarmi incosciente sotto il letto, rannicchiata in posizione fetale», per «ascoltare voci che sono state ridotte al silenzio e perdute, per scoprire quello che non le hanno mai raccontato», e immagina il pavimento intorno al suo scrittoio, ingombro di centinaia di foglietti appallottolati, gettati via. Forse «perché sentiva che le sue parole erano carenti, non arrivavano nemmeno vicino alla verità della sua esperienza?», si chiede²³. Sulla soglia del suo *memoir* ne tratteggia a schizzo in bianco e nero il volto insieme a quello di scrittori, artisti e intellettuali ebrei come punti cardinali su cui si orienta il suo viaggio di conoscenza, e incornicia, nei ti-

²² *Ivi*, p. 86.

²³ *Ivi*, p. 54. Primo Levi, definito insieme a Wiesel, il padre fondatore della memoria della Shoah è raffigurato e citato due volte nel testo della Eisenstein, nell'illustrazione-epigrafe e nella sezione tutta disegnata al centro del libro. Le citazioni si riferiscono rispettivamente a due problematiche anche per lei fondamentali: il linguaggio e la conoscenza. La prima: «In parte ho l'impressione che il mio linguaggio sia diventato insufficiente... di parlare una lingua diversa» è tratta da una intervista ad Anna Bravo e Daniele Jalla del 27 gennaio 1983 (*Intervista a Primo Levi*, a cura di A. Bravo e D. Jalla, in P. Levi, *Conversazioni e interviste (1963-1987)*, Einaudi, Torino 2011, p. 31). La seconda dall'intervista concessa nel 1985 a Germanie Green: «Non si tratta di arrivare alla radice assoluta della conoscenza, ma soltanto di scendere da un livello a un altro, cercando ogni volta di comprendere un po' di più rispetto a prima» (*ivi*, p. 71). Particolarmente significativa in questo caso la vignetta nella quale Bernice si ritrae mentre Levi la prende per mano, come per farle da guida nel suo viaggio agli Inferi.

pici *balloons* del fumetto, citazioni estratte dai loro testi, come epigrafico: sono Charlotte Salomon, pittrice berlinese di talento, morta a Auschwitz nel '43; Bruno Schulz, scrittore e pittore polacco; Hannah Arendt, studiosa di filosofia politica autrice tra l'altro di *La banalità del male*; e Elie Wiesel, scrittore e giornalista autore di *La notte*, racconto autobiografico dell'internamento nei campi di Auschwitz, Monowitz e Buchenwald. Guarda, con grande sofferenza, tutta la filmografia sulla Shoah, dai filmati ai docu-film, «perché volevo vedere un duplicato di Auschwitz e riuscire ad immaginare mia madre e mio padre in piedi sullo sfondo, tra gli altri prigionieri denutriti»²⁴. Ma non riesce a stabilire un legame tra sé e il passato del padre: quando gli mostra *The book of Alfred Kantor*, una raccolta di disegni sulla vita nei campi di sterminio del pittore ebreo cecoslovacco, «una memoria messa a nudo»²⁵, riceve un rifiuto così brusco da lasciarla mortificata profondamente per averlo forzato a rivisitare un dolore ancora insostenibile:

mi resi conto che avevo sentito il bisogno di far capire a mio padre quanto quel libro fosse importante per me, ma ancora una volta quel periodo doloroso della sua vita era diventato irraggiungibile, recidendo il legame tra noi. Più tardi, cominciai a vedere quanto eravamo simili. Lui non riusciva a parlare del passato, e a me, poiché non ero mai riuscita a trovare una via per arrivare al nocciolo più intimo del dolore dei miei genitori, riusciva difficile esprimere i sentimenti²⁶.

Dalla madre invece ottiene una testimonianza indiretta ma completa sulla sua storia di sopravvivenza, solo però sul finire degli anni Novanta, dopo la morte di Ben, quando le consegna una videocassetta con la registrazione di un'intervista concessa all'archivio dell'*Holocaust Project* promosso dalla Shoah Foundation di Steven Spielberg. Solo anni dopo la morte di Ben Eisenstein, Bernice inizierà a raccontare in parole e immagini il suo itinerario di conoscenza: la madre le regala la fede nuziale del padre, un anello d'oro rinvenuto per caso, cucito nella fodera di un cappotto confiscato ad un deportato che una guardia le aveva consentito di indossare, e che aveva conservato dentro una scarpa. L'eredità dolceamara di quell'anello, con incisa la data delle nozze di uno sconosciuto morto ad Aushwitz, la riavvicinava al padre ma anche le trasmetteva il senso di una tragedia collettiva e il dovere di scavare in una storia che era anche e non solo la sua; «Mio padre è tornato da me, e io porto lo spirito dei morti dentro un cerchio d'oro.

²⁴ *Ivi*, p. 21.

²⁵ *Ivi*, p. 96.

²⁶ *Ivi*, p. 97.

L'anello contiene tutto ciò da cui provengo»²⁷. Il recupero individuale della memoria negata si traduce in testimonianza; lo scavo nel passato parte da quell'anello e vi ritorna. Il libro si chiude su una pagina illustrata, con un gruppo di persone raccolte intorno ad un tavolo, come in una riunione di famiglia, tra le quali si riconoscono le fisionomie di Ben e Regina e la stessa Bernice bambina; sullo spazio centrale della pagina, che finge un tavolo, un *colophon* cita Paul Celan: «Tu scavi e io scavo, scavando ti raggiungo: e al dito si ridesta a noi l'anello»²⁸. La Eisenstein si fa interprete della immedicabile percezione, comune ai nati della seconda generazione, di una distanza incolmabile dai propri genitori. Mentre si sente fortemente attratta dalla loro storia, patisce un sentimento di esclusione da quel passato e dagli indissolubili complici legami stretti con i loro amici sopravvissuti. Riempire un'assenza non equivale a medicare una perdita:

Credo di essere sempre stata in grado, in qualche modo, di arrivare faccia a faccia con l'assenza. Ho dovuto farlo, Ma non ho mai trovato la distanza giusta tra me stessa e il periodo in cui la loro vita era stata rovinata.

Senza che la mia famiglia lo vedesse o lo capisse, il loro passato ha plasmato la mia solitudine e la mia rabbia, e ha scolpito il significato della perdita e dell'amore.

Ho ereditato l'insostenibile leggerezza dell'essere figlia di due sopravvissuti dell'Olocausto. Maledetta e benedetta. Bianca, nera e piena d'ombre²⁹.

L'approdo ultimo del suo viaggio a ritroso, poi narrato in parole e disegni, nel tempo della storia familiare e nel tempo della sua crescita, in una continua e ostinata ricerca di verità e di identità, di recupero delle proprie radici anche culturali, a partire dalla lingua yiddish, la sua «casa»³⁰, è nel 2003 la visita all'Holocaustus Museum di Washington,

²⁷ *Ivi*, p. 16.

²⁸ *Ivi*, p. 189. La citazione è tratta dalla poesia *Es war Erde in Ihnen, und sie gruben* (Era terra dentro di loro, ed essi scavavano), 1963, tratta dalla raccolta *Die Niemandrose* (La rosa di nessuno) del poeta ebreo rumeno di madrelingua tedesca Paul Celan (1920-1970), scampato allo sterminio nazista, diversamente dai suoi genitori. Le *Poesie* si leggono nella traduzione italiana di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1997.

²⁹ *Ivi*, p. 167.

³⁰ «Lo yiddish definisce il mondo da cui provengo. È la lingua che ho sentito parlare per la maggior parte dell'infanzia», «Lo yiddish era l'anima e l'essenza della vita in casa nostra» (*ivi*, p. 65 e p. 60). Per questo nella difficile ricerca delle parole «adatte per ciò che bisogna ricordare» Bernice non può fare a meno di avvalersi della *mameloshen*, della lingua madre dei genitori, che man mano vi avevano integrato l'inglese, in una sorta di meticcio linguistico riprodotto nei *balloons* o nelle didascalie che accompagnano le vignette e le illustrazioni del testo. Anche nelle zone diegetiche e non mimetiche del testo

fondato nel 1993, che guida i visitatori lungo la storia della Shoah, con informazioni immagini fotografie documenti storici. Sui muri di cemento dell'ultima sala, quella della Rimembranza, dove si può accendere una candela commemorativa, è incisa, accanto ai nomi dei campi di sterminio nazisti una citazione dal Deuteronomio che Bernice trascrive a chiusura del suo percorso di cognizione del dolore: «Ma guardati e guardati bene dal dimenticare le cose che i tuoi occhi hanno viste. Non ti sfuggano dal cuore, per tutto il tempo della tua vita. Le insegnerai anche ai tuoi figli e ai figli dei tuoi figli. (Deuteronomio, 4,9)»³¹. Da lì è nato il libro di una figlia dell'Olocausto.

Crescere all'ombra di Auschwitz

Tanto più è assente o reticente il racconto diretto dei padri del vissuto nei campi, tanto più è ossessivo e ossessionante il bisogno di memoria dei figli, soprattutto per andare a fondo di quel trauma che percepiscono avere condizionato la loro stessa esistenza: sono cresciuti all'ombra di Auschwitz, e dei suoi fantasmi, ne hanno percepito l'odore, hanno preso confidenza con i suoi simboli, anche nel silenzio dei padri. Per sapere che Auschwitz è esistito non hanno bisogno di andarci, nemmeno lo vogliono, perché sentono di esserne i «testimoni privilegiati». In *La seconda generazione. Quello che non ho mai detto a mio padre* (2012) Michel Kichka, nato in Belgio nel 1954, uno dei maggiori rappresentanti del fumetto umoristico israeliano, docente presso la prestigiosa scuola d'arte Bezabel Academy di Gerusalemme, affida allo strumento espressivo lui più congeniale, il *graphic novel*, il racconto della propria esperienza di figlio di un sopravvissuto di Auschwitz. Suo padre Henri, ebreo belga, aveva diciannove anni quando era stato internato nel campo di sterminio insieme a tutta la famiglia. Nessuno di loro era tornato indietro. Dopo la liberazione si era poi sposato con una ragazza ebrea e dal matrimonio erano nati quattro figli: Michel è il secondogenito, ed è il figlio "modello", obbediente e studioso, oltre ad avere ereditato dal padre la passione per il disegno. Come il *memoir* di Bernice, anche quello di Michel è autobiografico: assente o

la Eisenstein ricorre con alta frequenza al lessico yiddish e a frasi idiomatiche per nominare oggetti, consuetudini, riti della comunità ebraica, come riaffermazione attraverso la lingua dell'appartenenza ad una ancora vitale identità culturale.

³¹ *Ivi*, p. 179.

reticente la parola paterna, negato il racconto diretto del vissuto nei campi, è identica l'ossessiva ricerca, per contrappunto al silenzio, delle testimonianze altrui. Anche per Michel *Se questo è un uomo* di Primo Levi è un punto di riferimento essenziale, insieme a *Maus* che «aveva acceso il desiderio di raccontare la sua storia con i fumetti»³². Li regala entrambi al padre, ma quando gli chiederà che cosa ne pensa, dovrà verificare un moto di fastidio e insofferenza per il secondo, a causa della metafora animalesca degli ebrei-topi, tanto da aver abbandonato la lettura dopo cinque pagine, e un atteggiamento di sufficienza rispetto al primo: «È scritto bene. Ma lui ha passato solo un anno a Buna, come chimico. Non ha sofferto come me»³³. Il *graphic* autobiografico di Kicka è articolato in quattro capitoli («Il non detto», «Una famiglia modello», «Charly», «Solo al mondo») nel rispetto della linearità cronologica dall'infanzia e adolescenza, alla giovinezza e alla maturità. Segue un «Epilogo» metanarrativo che conferisce al racconto un senso di confessione e di liberazione: nel disegno conclusivo Michel si rappresenta sorridente in volo sopra le pagine disegnate del suo libro, leggero e finalmente liberato dall'ossessionante desiderio di scriverlo, covato per dieci anni e finalmente realizzato, dopo aver mollato le zavorre del passato ed essere riuscito a rileggerlo, a smettere di sognare gli incubi del padre e a riconciliarsi con il suo vissuto. Nel *graphic novel* di Kicka tuttavia la serietà e drammaticità dei motivi narrativi (la conflittualità con le figure genitoriali, anche in questo caso, quella paterna, le difficoltà comunicative e le incertezze adolescenziali, la sindrome della seconda generazione, il vissuto dei campi, la necessità della memoria e il dovere della testimonianza) trovano espressione nella geniale inventiva grafica dell'artista, dal segno leggero che interpreta perfettamente il sottile humor che pervade i panel nella rappresentazione della vita familiare quotidiana, in un gioco di corrispondenze e di rimandi con le parole delle didascalie e il parlato dei dialoghi. La capacità di stabilire una distanza ironica dal vissuto incandescente dei padri che ha incendiato e rischiato metaforicamente di bruciare anche la vita dei figli, rappresenta un possibile *escamotage* retorico per superare in primo luogo il trauma estremo, e in secondo luogo il senso di impotenza e inadeguatezza di ogni medium artistico che volesse farsene espressione. Dopo la Shoah, aveva detto Adorno, la poesia è un atto di barbarie.

³² M. Kichka, *La seconda generazione. Quello che non ho mai detto a mio padre*, Rizzoli, Milano 2014, p. 86.

³³ *Ibidem*.

Kichka opta per un luminoso e arioso bianco e nero, distribuendo il suo racconto in una immaginazione mobile e variabile, liberata dalle strettoie dei confini riquadrati e dalla rigida scansione delle strisce fumettistiche. È lo spazio a modellarsi sul racconto disegnato e non viceversa. Accurata è la definizione degli ambienti esterni ed interni, così come precisa nei tratti e dinamica nell'espressività è l'identificazione fisiognomica e psicologica dei personaggi. Kichka è abile come grafico, come sceneggiatore, e anche come narratore autodiegetico. In questa prospettiva il suo libro rivela una maggiore affinità con quello della Eisenstein: Bernice e Michel sono i veri protagonisti del racconto, il loro viaggio nel vissuto dei padri è soprattutto un viaggio dentro di sé, mentre in *Maus* prevale la voce di Vladek Spiegelmann:

Non ho mai inteso il libro come un libro sulla Shoah. Non è nemmeno un libro su mio padre. Il libro parla di me [...]. Ho sentito che potevo essere la voce della mia generazione. La seconda generazione non è stata ascoltata per nulla, chiaramente per l'immenso rispetto che noi tributiamo ai nostri genitori. Abbiamo lasciato loro la scena per guidare il processo di elaborazione della memoria [...]. Ora credo sia giunto il momento anche per noi di dire quello che abbiamo da dire. Raccontare come è stata la vita per noi³⁴.

Si parte dunque dal *non detto* del primo capitolo. La famiglia è riunita a tavola, e il padre, apprezzando la minestra, si lascia andare ad un rutto di soddisfazione, subito imitato dal piccolo Michel. Al rimprovero secco della madre obietta che anche il papà aveva fatto lo stesso. «Ma lui è stato nei campi», ribatte la madre. «Che cosa sono i campi?» si chiede sconcolato il ragazzo, ben sapendo che sarebbe inutile chiedere ulteriori spiegazioni. E allora anche lui, come Bernice, si affida ai libri, sulla guerra, su Hitler, sulla Shoah, cercando invano nelle fotografie il volto del padre, con la paura di *non riconoscerlo*, e al tempo stesso di *ricoscerlo* nei visi scavati dei deportati: «Com'era allora?»³⁵. L'unica certezza era che aveva sì e no diciannove anni. Quelle pagine frequentate di nascosto infestano il suo immaginario infantile, trasformandosi in incubi notturni dai quali si sveglia in lacrime. «È stato solo un brutto sogno», lo conforta banalmente il padre. Kichka però ora con le sue chine fissa sulla carta il suo incubo di allora: disegna l'entrata del campo di Auschwitz, riproducendo un topos iconografico, dominato dall'alta ciminiera del forno crematorio, fumante nel cielo

³⁴ M. Kichka, *Intervista*, www.fumettologia.it/2015/01/intervista-michel-kichka.

³⁵ M. Kichka, *op. cit.*, p. 10.

vapori in figura di volti umani, e nel centro il cadavere del padre, nudo, ridotto a uno scheletro, come tanti ne aveva visti fotografati, ma riconoscibile nei tratti somatici. Sul margine sinistro in alto della pagina disegna il proprio volto, un bambino terrorizzato e piangente, mentre le due brevi didascalie nel corpo del disegno sintetizzano la sua condizione: «La mia famiglia era volata via in cenere, dispersa dal vento malvagio della storia. Le mie notti erano infestate dai fantasmi. Avevo incubi che finivano con mio padre morto»³⁶. Il bisogno di sapere, di superare la barriera del passato che lo divide e lo allontana dalla figura paterna ma anche dalle sue radici familiari, si fa sempre più impellente, dato che quel passato condiziona la sua vita quotidiana in famiglia e soprattutto la sua. Quella di Henri Kichka deve essere *una famiglia modello*. Michel deve essere il più bravo a scuola: «Mi diceva: “prima della guerra ero sempre il primo della classe”. Che potevo fare?» e poi di fronte agli ottimi risultati scolastici, condivisi con tutta la comunità ebraica, Henri ribadiva, scaricando sul figlio il peso della responsabilità di compensare in qualche modo quanto subito: «Sono molto fiero di te. Tu sei la mia rivincita su Hitler»³⁷. Se poi è consentito avere “amiche” non ebreo, non bisogna innamorarsene, perché solo una ebrea è da sposare. All’interno della famiglia l’aria è resa quasi irrespirabile da una nebbia di incomunicabilità: i genitori non insegnano ai figli l’yiddish, che usano invece per parlare tra di loro, insieme al tedesco, e tendono a limitare la loro autonomia: nessuna discussione o tentativo di rivolta adolescenziale. La mancanza di un vero confronto non poteva non produrre qualche ritardo nella costruzione di sé:

In casa nostra nessuno alzava mai la voce, perché papà ci voleva conformi all’immagine della famiglia ideale che era nelle sue intenzioni costruire. Il minimo dispiacere gli faceva venire i “bruciori di stomaco” perché soffriva di ulcera per colpa di Hitler. La regola a casa era questa; papà aveva sempre ragione e chi non era d’accordo se lo teneva per sé³⁸.

In verità Michel e i fratelli non avevano vissuto una vera infanzia in famiglia, dato che per tutta la durata degli studi avevano frequentato colleghi diversi. Nel 2015, in una intervista concessa alla giornalista tedesca Ruth Schneider, il *cartoonist* belga ancora non riesce a comprendere le ragioni per questa scelta dei genitori, che imputa soprattutto

³⁶ *Ivi*, p. 13.

³⁷ *Ivi*, p. 22.

³⁸ *Ivi*, p. 35.

alla madre, e che era stata molto sofferta dai figli. «A non maternal-mother»³⁹ dunque, e un padre che solo in rare occasioni apriva uno spiraglio sul suo passato ad Auschwitz e a Buchenwald e si lasciava sfuggire qualche dettaglio. Come quando apprezza la minestra «perché ad Auschwitz non ce l'avevamo» o «Ah quanto sognavo una minestra così durante la marcia della morte!», quella che gli aveva rovinato i piedi: «marciavamo nella neve a 35° sottozero con delle scarpe di legno! Al mio povero papà gli si sono gelati i piedi [...]. Poco dopo che siamo arrivati a Buchenwald, se l'è portato via la cancrena»⁴⁰. Segni, come i numeri tatuati sull'avambraccio, allusioni, brandelli di ricordi evocati e subito riseppelliti: come dichiara nella citata intervista a Ruth Schneider, Michel non sapeva altro della vita del padre nei campi di Auschwitz o Buchenwald, e a malapena conosceva i nomi dei componenti della sua famiglia, i nonni e gli zii. Affrontare questo argomento sarebbe stato come entrare in un campo minato. Il silenzio era la regola del gioco⁴¹. Finché una tragedia imprevista provoca un traumatico strappo nella fotografia della famiglia modello di Henri Kicka: il suicidio di Charly, il minore dei quattro figli, ormai trentenne, sposato e padre. Un'altra vittima della Shoah commenta un amico di famiglia. Ma Michel è personalmente convinto che quel suicidio non sia da imputarsi esclusivamente alla sindrome della seconda generazione:

my feeling was that my parents were partly responsible for what happened to my brother, this is what I felt, I cannot hide it. In the book I don't say it in a direct way, it's an insinuation, I let the reader decide. But I think my brother was not only a victim of the Holocaust, he was a victim of our dysfunctional family⁴².

Lo choc improvviso di quella morte (ma il destino del fratellino più piccolo, al quale Michel dedica il quarto capitolo del suo libro, è oggetto quasi di una continua premonizione attraverso immagini-indizio della loro infanzia), sommuove dal profondo la palude dei ricordi del padre, fino a farla tracimare del tutto e ingoiare ogni possibile resistenza e reticenza. E durante la celebrazione della *shivà*, la settimana del lutto ebraico, improvvisamente Henri comincia a parlare di sé, del suo calvario attraverso la Shoah, finalmente, anche se «con un tempismo da

³⁹ M. Kichka, *My Holocaust family*, intervista di Ruth Schneider, «Exberliner», 1° ottobre 2015, <http://www.exberliner.com/features/people/after-the-silence/>

⁴⁰ M. Kichka, *op. cit.*, p. 10, p. 23 e p. 24.

⁴¹ Cfr. M. Kichka, *My Holocaust family*, cit.

⁴² *Ibidem*.

schifo»⁴³: come se l'elaborazione del lutto presente potesse consumarsi solo con l'elaborazione del lutto passato: «i due traumi devono essersi scontrati l'uno con l'altro» facendo «riapparire in un colpo solo tutte le immagini dei morti che bene o male era riuscito a ricacciare indietro», «a spazzare sotto un tappeto di silenzio»⁴⁴. Per molto tempo, tuttavia, Michel non gli perdonerà di aver scelto proprio quel momento per raccontarsi: la *shiva*, scrive nella didascalia narrativa che accompagna le drammatiche immagini relative al suicidio di Charly, «serve ad elaborare il lutto, a esprimere il proprio dolore, a rievocare i ricordi, quelli buoni e quelli cattivi, a parlare del defunto, a rendergli un ultimo omaggio in famiglia, e in mezzo agli amici. Per me, era saltata completamente»⁴⁵. Invece Henri parla di sé e non si fermerà più. Parlerà solo di quello. Scrive un libro di memorie, *Une adolescence perdue dans la nuit des camps*, subito tradotto in inglese e tedesco, che lo fa conoscere, gli guadagna rispetto sui media e onorificenze. Si investe del ruolo di testimone, porta la sua esperienza nelle scuole e diventa uno degli accompagnatori più assidui per gruppi di studenti belgi nelle visite periodiche (tre volte l'anno) ad Auschwitz: da vittima a eroe della Shoah, tanto che in Belgio è conosciuto come Mr. Holocaust. Al figlio che talvolta gli chiede come sono andate quelle visite, risponde sempre «Benissimo. Li ho fatti piangere tanto»⁴⁶. La sua agenda è piena di appuntamenti, riceve migliaia di lettere, fa il portabandiera per i reduci di Buchenwald, poiché è l'unico che riesce ancora a reggersi in piedi. È il 2004. Michel ha cinquant'anni, vive a Gerusalemme, si è costruito una sua famiglia. Paradossalmente, quanto più Henri parla, tanto più cresce la reticenza di Michel nei confronti di tutto ciò che riguarda l'Olocausto: si sottrae per mesi alla lettura del libro di Henri, archivia senza leggerli i ritagli di giornali che parlavano del "sopravvissuto", resiste strenuamente agli inviti del padre di accompagnarlo almeno una volta in una visita collettiva ai campi di sterminio. Non ha bisogno di vedere, di toccare con mano la realtà di Auschwitz: per lui Auschwitz c'è sempre stata. È stato un testimone privilegiato, anche se il padre forse non se n'è mai reso conto, come non si è mai reso conto di quanto fosse dolorosamente eloquente e pesante il suo silenzio. Una riconciliazione con la figura paterna e con la sua storia sarà resa possibile solo dopo la lettura della lettera-confessione-congedo che Charly ha indirizzato solo al fratello maggiore, facendo in

⁴³ M. Kicka, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁴ *Ivi*, p. 61.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 54.

modo che gli fosse recapitata dopo il suicidio. Michel decide di non far leggere quella lettera ai genitori, e allora comprende quanto il silenzio, in determinate situazioni, possa essere una scelta necessaria e come il non sapere possa essere più consolante e meno devastante e doloroso del sapere. Comunque, è da questo momento che Kichka, già affermato fumettista per ragazzi, inizia a sentire la necessità di affrontare in prima persona i nodi dolenti della propria storia:

There were two important turning points. When I read *Maus* in 1986, it was like a little seed in my head that grew with the years. That was the beginning of something. The second thing was the suicide of my brother, which put me in a long period of depression, of misunderstanding, of questioning things with no answers. I had a need to write a diary to myself in order to liberate myself from all my questions and frustrations. It was good for me to write⁴⁷.

Il *graphic novel* sulla seconda generazione si chiude com'era cominciato, con l'immagine di un desco familiare, questa volta è la famiglia di Michel, con i propri figli, che ospita il nonno Henri, vitalissimo novantenne. «Con il tempo ed il buon vino, con papà abbiamo scoperto anche l'umor della Shoah» recita la didascalia⁴⁸. Il dialogo tra generazioni (siamo alla terza) scioglie la fascinazione perversa dell'orrore del passato nell'estrema desacralizzazione della memoria, dal tragico al comico. Ed è proprio Henri a dare il via alla gara delle battute:

Alla sua salute Herr kommandant! Auschwitz era il club Med!
 Chiaro! E i Kapò erano gli animatori, eh?
 E quei bei pigiami a righe, erano pret-a-deporter?
 Sì, e ci segnavamo il numero del telefono de-portatile sul braccio.
 E come dessert crostata ai forni!
 Sei sicuro nonno? ... non era creme brulée?⁴⁹

Il confronto delle controcopertine in *La seconda generazione*, come in *Maus*, è indicatore di senso. In questo caso la lettura in parallelo presenta due situazioni molto diverse: una immagine arriva dal passato, l'altra dalla normalità del presente. Nella prima controcopertina Kichka disegna l'interno di una baracca di un campo di concentramento e immagina il padre seduto, con il berretto da deportato, davanti al figlio, in piedi, in un muto dialogo. Nella controcopertina finale la famiglia di Michel è raccolta sotto un grande pino, dove hanno deciso di dare

⁴⁷ M. Kichka, *My Holocaust family*, cit.

⁴⁸ M. Kichka, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 100-101.

sepoltura al loro cane, Tango. Il luogo è stato scelto con cura: Tango riposa in pace a Gerusalemme, «di fronte alla collina dello Yad Vachem, il memoriale della Shoah. Dalla cima della collina fluttua nel vuoto, sopra la vallata, un vagone merci del 1942»⁵⁰. I figli di Michel, nipoti di Henri, la terza generazione, ogni volta che penseranno a Tango, rivedranno anche quel vagone, e non dimenticheranno.

⁵⁰ *Ivi*, p. 99.

TRITTICO PER CALVINO

TEMPO DI MERCURIO E TEMPO DI VULCANO

RIFLESSIONI CALVINIANE SULLO «SCRIVER BREVE»¹

Ripensare nell'insieme il percorso narrativo di Calvino, rivela una persistente tensione tra “forma breve” e “forma lunga” del narrare, di fatto mai pienamente risolta nella prassi narrativa, fino ad essere delegittimata, nella riflessione teorica dallo scrittore ligure, la vulgata separazione tra *short story* e *novel*, bollata come mistificazione del mercato librario. In una retrospettiva (1983) sulla propria giovinezza letteraria, Calvino si autodiagnosticava un «mal di romanzo» che lo avrebbe accompagnato per un decennio almeno dopo il *Sentiero*, fino a confessare un tardivo rimpianto per una vocazione alla “forma breve” allora non riconosciuta: «io ero allora scrittore di racconti». La stesura di un romanzo finito nel cassetto, *I giovani del Po*, e l'abbozzo della *Collana della regina*, preludevano alla rinuncia al romanzo in favore di un poliedrico e sperimentale “narrar breve”, dall'esperienza di “riscrittura” delle *Fiabe italiane*, preludio formativo essenziale per l'identificazione di uno storytelling costituito dalla variabile combinazione di costanti funzionali, al racconto allegorico-fantastico sperimentato con successo nella trilogia “araldica” *I nostri antenati*, in alternanza con quello realistico-riflessivo (*La formica argentina*, *La speculazione edilizia*, *La nuvola di smog*): un “primo tempo” narrativo attraversato da una tensione affabulatrice che si esprimeva ancora nei racconti brevi di *L'entrata in guerra* e *Ultimo viene il corvo* e che sarebbe approdata al «racconto più pensoso» e meditativo, *La giornata di uno scrutatore*, nel 1963: lunga e difficoltosa la gestazione di un testo “plurale” (meditazione sul sé come intellettuale comunista, *reportage*, *pamphlet*) che avrebbe dovuto forse par parte di quel progetto di un ciclo narrativo sull'Italia della metà del secolo, prospettato al tempo della *Speculazione edilizia*, ma rimasto irrealizzato, le «Cronache degli anni '50». Ma

¹ *Tempo di Mercurio e tempo di Vulcano: riflessioni calviniane sullo «scrivere breve»* in *Tipologia della narrazione breve*, a cura di N. Merola e G. Rosa, Vecchiarelli, Roma 2004. Nota 2023. Questo saggio è stato ampliato e parzialmente riscritto.

già sul finire degli anni Cinquanta, nel preparare per Einaudi la silloge *I racconti* (1958), lo scrittore ligure operava un tentativo di ricondurre a un principio di unità e coerenza la molteplicità tematica ed espressiva della propria produzione narrativa breve, attraverso una selezione e un riordinamento della stessa, che includeva anche un'opera di revisione e rimaneggiamento, a comporre un "indice" non basato sul criterio cronologico, ma sulle affinità tematico-strutturali dei vari testi, fino anche a programmarne di nuovi da comporre per la raccolta. In una lettera a Piero Citati, datata 2 settembre 1958, Calvino descriveva così la struttura del volume:

Il volume si dividerebbe in tre parti. Libro I: *Gli idilli difficili*. Libro II: *Gli amori difficili*. Libro III: *La vita difficile*. Il libro I comprende i racconti di *Ultimo viene il corvo* (scelti, una ventina) e quelli scritti dopo che si ricollegano a quel tipo di narrazione [...] Sarebbe diviso in sottogruppi, *La natura*, *La guerra*, *Il dopoguerra*, *La natura in città*, *Il mondo delle macchine* [...]. Il tema generale è l'impossibilità dell'armonia naturale, con le cose e con gli uomini. Il libro II comprende L'avventura di un soldato [...], L'avventura di una bagnante, L'avventura di un impiegato, L'avventura di un lettore, L'avventura di un viaggiatore, L'avventura di un poeta, che ho scritto adesso. Avrei molte altre idee in mente in modo da fare un gruppo di dieci-dodici racconti omogenei, tutti sul tema dell'incomunicabilità amorosa [...]?

Il terzo libro, *La vita difficile* «cioè le definizioni più complesse e generali del male di vivere»³ avrebbe incluso i "racconti lunghi" *La formica argentina*, *La speculazione edilizia* e *La nuvola di smog*. L'esclusione dalla silloge dei racconti autobiografici dell'*Entrata in guerra* veniva giustificata allora per la loro disomogeneità con gli altri: «c'entrano come cavoli a merenda» e anche creare per loro una sezione a parte, intitolata magari *Le memorie difficili*, integrata con «tre racconti del *Corvo* abbastanza buoni di tipo autobiografico», non risolve il problema: «Ma dove lo ficco, questo libro delle *Memorie difficili*? Tra gli Idilli e gli Amori? Mi rovina la progressione dei tre titoli. Tutto resta troppo complicato e pasticciato»⁴. La progettazione dell'indice dei *Racconti* prefigura già un connotato essenziale e distintivo della prassi narrativa calviniana a venire, modellata dalla tensione tra la forma breve, particellare e frammentata, e la ricerca quasi ossessiva di unità e coerenza di

² Cit. in *Note e notizie sui testi*, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, C. Milanini, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1992, p. 1437.

³ *Ivi*, pp. 1437-1438.

⁴ *Ivi*, p. 1438.

libro, di assorbimento del molteplice nell'uno, in un tentativo di geometrizzazione dell'informe.

Con i racconti sperimentali delle *Cosmicomiche* il principio unitario si fondava su due elementi fondanti dell'atto narrativo. Intanto l'unicità di una voce narrante testimoniale («Io c'ero!»), del suo punto vista straniante: Qfwfq è l'assoluto protagonista di questi racconti cosmogonici, «una voce, un punto di vista, un occhio (o un ammicco) umano proiettato sulla realtà di un mondo che pare sempre più refrattario alla parola e all'immagine»⁵. In secondo luogo, la reiterata proposta per ciascun racconto dell'input costituito da una citazione estrapolata da un testo divulgativo cosmologia o cosmogonia, come quelli frequentati dallo scrittore, capace di risvegliare «un'immagine» che si sviluppa in racconto, nonostante la scienza contemporanea apra un mondo al di là di ogni possibile immagine⁶. Anche in questo caso, dunque, la diversità e la singolarità del racconto era superata da una idea compositiva unitaria, che conferiva compattezza e coerenza al testo.

Ma è con il discorso antinarrativo delle *Città invisibili* (1972) con loro complessa architettura geometrico-matematica, e con il gioco combinatorio ispirato ai tarocchi in *Il castello dei destini incrociati* (1969, 1973) che la dinamica tra forma breve (racconto singolarativo) e forma estesa ("libro") assume un ruolo dominante nella progettualità, nella strategia, nella prassi creativa di Calvino. Senza dimenticare che in questi anni lo scrittore, dopo la precedente frequentazione di V. Propp per la messa a punto della raccolta/riscrittura delle *Fiabe italiane*, si era avvicinato allo strutturalismo di Levi Strauss, e nel 1967, dopo il trasferimento a Parigi, era entrato in contatto diretto con i letterati-filosofematematici dell'*Ou.Li.Po* (*Ouvroir de Literature Potentielle*, Officina di letteratura potenziale), tra i quali Raymond Queneau e Georges Perec. Con quali condivideva l'idea di una scrittura letteraria governata da una serie di *contraintes*, regole liberamente autodeterminate dall'aurore, che stimolano, proprio per l'essere restrittive, la creatività e l'invenzione, e fondano una narrazione originata da un processo combinatorio⁷. Le immaginarie città che il viaggiatore Marco Polo descrive a Kublai Kan sono frammenti di racconto-non racconto, cinquantacinque per

⁵ Dal risvolto di copertina (anonimo ma sicuramente attribuibile all'autore) di I. Calvino, *Cosmicomiche*, Einaudi, Torino 1965, cit.; in *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1319.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 1321.

⁷ Cfr. I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla narrativa come processo combinatorio* (1967), in *Id., Saggi*, vol. I, a cura di M. Barengi, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1995, pp. 205-225.

l'esattezza, distribuiti cinque per ognuno dei nove capitoli, eccetto il primo e l'ultimo che ne contengono dieci, e sono catalogati secondo undici rubriche (*le città e la memoria, le città e il desiderio, le città e i segni, le città sottili, le città e gli scambi...*) che si alternano a scalare, secondo uno schema rappresentabile con un griglia numerica rintracciato negli appunti dello stesso Calvino⁸. I frammenti descrittivi, quasi fotogrammi, delle città invisibili, si raccordano in un'artificiosa costruzione testuale, recuperando la forma archetipica della narrazione in cornice, con l'invenzione suturante del dialogo tra Marco Polo e Kublai Kan, che interviene all'inizio e alla fine di ogni capitolo, li sottrae alla dispersione e li riconduce ad una unità di senso. Lo stesso modello funzionale interattivo caratterizza le strategie combinatorie del *Castello dei destini incrociati*, dove l'impianto cavalleresco, ispirato all'*Orlando Furioso*, "inquadra" letteralmente una originale e non ortodossa operazione cartomantica e semiotica suggerita dagli arcani Maggiori dei Tarocchi, tutta giocata sul filo delle possibilità combinatorie delle carte e della variabilità di senso delle immagini e quindi dei racconti che ne derivano. Il giuoco finito-interrotto in *Se una notte d'inverno un viaggiatore...*, definito da Calvino un «romanzo», non, come i precedenti 'ibridi', un «libro», anzi un «iper-romanzo», vale a dire il romanzo dei romanzi, ripropone, ancora sullo schema del romanzo a cornice, poi la dialettica tra forma breve (gli *incipit* dei romanzi interrotti) e forma lunga (la storia a lieto fine del lettore e della lettrice alla caccia del romanzo incompiuto). La fuga dal romanzo approda allora, paradossalmente, all'«inno d'amore al romanzo tradizionale [...] che vince sulla sua dissoluzione»⁹, per ripartire di nuovo verso la sua negazione, nei microcosmi indagati dal telescopio alla rovescia di Palomar: ma, anche in questo caso, non viene meno l'ossessione del "libro" e Calvino persegue ancora un obbiettivo di coerenza di scrittura e metodo, di unità nel molteplice, che in qualche modo resista al dominio del *discreto*, in senso matematico, affidandosi ancora una volta a un unico personaggio-occhio, il signor Palomar, che si ingegna di mettere a fuoco con scrupolosa precisione quello che vede nel suo quotidiano, per una volontà di conoscenza che si rivela nient'affatto facilmente esauribile. Quando, dopo un lungo travaglio di selezione e costruzione, *Palomar* vede la luce in volume (1983) l'indice presenta un rigoroso schema

⁸ Cfr. *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1360.

⁹ I. Calvino, Lettera a Mario Lavagetto, Parigi, 11.1.1980, in Id., *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Mondadori, Milano 2000, p. 1460.

ternario: tre sezioni (*Le vacanze di Palomar*, *Palomar in città*, *I silenzi di Palomar*) che accolgono ciascuna tre sottosezioni composte ciascuna da tre racconti, per un totale di ventisette testi, risultato di una impiegotosa operazione di “scarto” sull’ampio materiale narrativo esistente¹⁰, che non esitiamo a imputare, tra altre possibili motivazioni, anche alla necessità di costruzione organica del libro definitivo.

Il desiderio di chiarire, a sé prima che agli altri, l’identità di una scrittura sospesa tra narrar lungo e breve, innesca nello scrittore ligure la messa a punto di un’autoesegetica teoria delle forme e del tempo del racconto, dapprima nella dimensione privata dello scambio epistolare d’opinioni, con amici e critici, su *Se una notte d’inverno...*, poi in quella sistematica e pubblica delle *Lezioni americane* intitolate alla *Rapidità* e alla *Molteplicità*, come parte integrante della personale utopia letteraria per il terzo millennio. Già nella responsiva del novembre 1979 a Lucio Lombardo Radice, Calvino, condividendo l’osservazione dell’amico sul carattere narrativamente «compiuto» dei dieci *incipit* di *Se una notte d’inverno...*, precisava che tali gli si erano imposti quasi al di fuori della sua volontà, nel processo creativo della scrittura, fino a confessare:

Il fatto è che io sono sempre stato più uno scrittore di racconti che un romanziere, e mi viene naturale di *chiudere* – formalmente e concettualmente – anche una storia che resti *aperta*; di condensare in un breve spazio narrativo tutti gli elementi che danno un senso compiuto alla storia»¹¹.

Se ne deduce, per usare una espressione calviniana da *Una pietra sopra*, una prima «definizione di territorio» del narrar breve, qualificato dai connotati della compiutezza e della brevità, dove «senso compiuto» non implica di per sé la tensione costruttiva verso un finale tradizionale, anche se l’iper-romanzo, con ricercato effetto contrastivo, chiude la storia narrata in cornice (le avventure del lettore e della lettrice alla ricerca impossibile del libro perduto) col più convenzionale degli *happy end*. Mentre il lessema «storia» è usato come neutra semplificazione terminologica ad indicare gli ingredienti generici del racconto, il «breve spazio narrativo» non è misurabile col criterio fisico di maggiore o minore estensione lineare del testo, ma si definisce come *densità* espressiva, ovvero concentrazione nella durata breve di tutti gli elementi del discorso, che, nelle loro relazioni interne, approdino alla

¹⁰ Cfr. *Note e notizie sui testi*, cit., pp. 1403-1413.

¹¹ I. Calvino, Lettera a Lucio Lombardo Radice, Parigi 13.11.1979, in Id., *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1416 (il corsivo è nel testo).

comunicazione di un senso *compiuto*. Nella riflessione calviniana sul tempo della scrittura nella seconda delle *Lezioni americane*, dedicata alla *Rapidità*, poi, la locuzione «narrar breve» cede il passo alla nozione estensiva di «scrivere breve», preferita dallo scoiattolo della penna di pavesiana memoria. Narrare una storia equivale sempre, infatti, ad una sorta di «operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo contraendolo o dilatandolo»¹², alterandolo fino a renderlo inevitabilmente incommensurabile col tempo reale. Tra la «rapidità» indicata da Leopardi, nello *Zibaldone*, come punto di forza dello stile poetico, essenziale ma capace di eccitare idee simultanee nella parola isolata, e il suo opposto, rappresentato per esempio dalla dilazione iterativa del meccanismo narrativo nel raccontare di Sheherazade, o dalla strategia della divagazione nel *Tristram Shandy* di Sterne, Calvino confessa una naturale predisposizione per la *quickness*: «Il mio temperamento mi porta a realizzarmi meglio in testi brevi: la mia opera è fatta in gran parte di short stories»¹³, scrive, sia quando si tratti di dare evidenza narrativa ad idee astratte, come nelle *Cosmicomiche*, sia nella ricerca sperimentale di forme di scrittura come l'apologo o il *petit poème en prose* (*Le città invisibili*) che presentano un ancor più ridotto sviluppo narrativo. Anche l'attrazione per le fiabe in alcuni momenti della sua attività letteraria viene attribuita non a un interesse etnico-folkloristico, né ad una sorta di nostalgia per le letture infantili fantastiche (praticamente interdette nella famiglia Calvino), ma ad un «interesse stilistico e strutturale per l'economia, il ritmo, la logica essenziale, con cui sono raccontate»¹⁴. Il campo semantico della *quickness*–rapidità non coincide esattamente con quello della *shortness*–brevidà, circoscritto alla fisicità statica della lunghezza di un testo, per l'incrociarsi con la connotazione di dinamismo interno. «Rapidità» vale «velocità», e, in senso figurato, «acutezza», fulmineo movimento del pensiero che coglie relazioni non comuni tra elementi di realtà discontinui e disomogenei, e le esprime nel *mot juste*, nella vivacità essenziale dell'unica parola possibile, necessaria e insostituibile, definita, definitoria e definitiva. In modo analogo, in fondo, alla parola poetica¹⁵:

¹² I. Calvino, *Lezioni americane*, in Id., *Saggi*, tomo primo, a cura di M. Barengi, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1995, p. 660.

¹³ *Ivi*, p. 671.

¹⁴ *Ivi*, p. 660.

¹⁵ «Come per il poeta in versi così per lo scrittore in prosa, la riuscita sta nella felicità dell'espressione verbale, che in qualche caso potrà realizzarsi per folgorazione improvvisa, ma che di regola vuol dire una paziente ricerca del *mot juste*, della frase in

In questa predilezione per le forme brevi non faccio che seguire la vera vocazione della letteratura italiana, povera di romanzieri ma sempre ricca di poeti, i quali anche quando scrivono in prosa danno il meglio di sé in testi in cui il massimo di invenzione e di pensiero è contenuto in poche pagine, come quel libro senza uguali in altre letterature che è le *Operette morali* di Leopardi¹⁶.

«Rapidità» equivale in un certo senso a «densità»: così il territorio dello «scrivere breve», secondo Calvino, ha confini più estesi di quelli, sempre teoricamente mobili e nebulosi in verità, indicati tradizionalmente nella distinzione di genere tra *short story* e *novel*, ed include una serie di forme attestate dalla tradizione letteraria occidentale fin dalle origini, ma colpevolmente ignorate o trascurate dal mercato e dall'editoria.

Ammesso che i procedimenti narrativi divagatori consentano una pur illusoria via di fuga dal precipitare del tempo nella disgregazione nella morte, lo scrittore tuttavia sceglie per il suo viaggio testuale la linea retta, percorso più breve tra due punti, figura della rapidità e della potenziale continuità nell'infinito: «preferisco affidarmi alla linea retta, nella speranza che continui all'infinito e mi renda irraggiungibile», scrive, oppure «calcolare la serie di segmenti rettilinei» tra punto e punto, quando la spezzatura è imposta dagli ostacoli e dagli intoppi nel labirinto del reale¹⁷. Alla mimetica coincidenza con il quale il mondo scritto di Calvino si rifiuta:

A questo non do però un significato d'adesione ai tempi brevi – ossia, non c'è dubbio che viviamo in un'epoca di tempi frantumati, senza respiro, senza possibilità di prevedere e progettare, e che questo ritmo s'impone anche su ciò che scrivo – ma idealmente credo sempre di più che conta soltanto ciò che si muove con tempi lunghi e lunghissimi, nelle ere geologiche come nella storia della società¹⁸.

La brevità frantumata del segmento, che restituisce l'esperienza della conoscenza parcellare del mondo nella rapida invenzione fantastica della scrittura, è tuttavia compensata dall'iterazione seriale e dalla calcolata moltiplicazione dei frammenti nell'universo del libro, come potenziale recupero della temporalità infinita ed eterna, oltre la dispersione degli

cui ogni parola è insostituibile, dell'accostamento di suoni e di concetti più efficace e denso di significati. Sono convinto che scrivere prosa non dovrebbe essere diverso dallo scrivere poesia; in entrambi i casi, è ricerca d'un'espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile» (*ivi*, pp. 670-671).

¹⁶ *Ivi*, p. 671.

¹⁷ *Ivi*, pp. 669-670.

¹⁸ I. Calvino, Lettera a Mario Lavagetto, cit., pp. 1460-1461.

istanti, o anche della continuità metamorfica delle forme, oltre la loro discontinua scomponibilità. Le pietre fanno l'arco, e se questo conferisce al loro essere *discreto* il senso di una totalità, l'arco non esisterebbe senza quelle. Così il metodo conoscitivo applicato da Marco Polo per disegnare la mappa del reale si fa anche metafora metanarrativa della prassi letteraria calviniana, che non rinuncia mai alla disposizione costruttiva in "arco" delle "pietre" narrative, ad una ad una scalpellate,

Marco Polo descrive un ponte, pietra per pietra.

– Ma qual è la pietra che sostiene il ponte? – chiede Kublai Kan.

– Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra, – risponde Marco, – ma dalla linea dell'arco che esse formano.

Kublai Kan rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge: – Perché mi parli delle pietre? È solo dell'arco che mi importa.

Polo risponde: – Senza pietre non c'è arco¹⁹.

In *Rapidità* quella tensione–fusione gnoseologica tra opposti insita nella stessa struttura mentale di Calvino²⁰, trasferita all'analisi dei tempi del narrare, eleva ad icona della scrittura il motto latino *Festina lente*, nella araldica figurazione simbolica cinquecentesca del Giovio, che, per rappresentare l'ossimoro dell'affrettarsi lentamente, relazionava pittoricamente due figure animali in apparenza incongrue ed enigmatiche, la farfalla e il granchio. Calvino la preferisce rispetto all'omologo celebre marchio dell'editore veneziano Aldo Manuzio, con un delfino guizzante intorno ad un'ancora. L'evidente omogeneità e affinità di queste due immagini, appartenenti entrambe al mondo marino, le rende meno rappresentative, per lo scrittore ligure, sia del proprio impegno conoscitivo e di scoperta di relazioni tra punti distanti nelle serie del reale, nello spazio e nel tempo, o tra elementi esperienziali discontinui, sia della propria tensione fantastica e stilistica:

Già dalla mia giovinezza ho scelto come mio motto l'antica massima latina *Festina lente*, affrettati lentamente. Forse più che le parole e il concetto è stata la suggestione degli emblemi ad attrarmi. Ricorderete quello del grande editore umanista veneziano Aldo Manuzio, che su ogni frontespizio simboleggiava il motto *Festina lente* in un delfino che guizza attorno ad un'ancora. L'intensità e la costanza del lavoro intellettuale sono rappresentate in quell'elegante marchio grafico che Erasmo da Rotterdam commentò in pagine memorabili. Ma delfino e ancora appartengono a un mondo omogeneo di immagini marine; e

¹⁹ Cfr. I. Calvino, *Le città invisibili*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 428.

²⁰ Cfr. A. Asor Rosa, *L'insopprimibile duplicità dell'essere*, in Id., *Stile Calvino*, Einaudi, Torino 2001, pp. 41 e sgg.

io ho sempre preferito gli emblemi che mettono insieme figure incongrue ed enigmatiche come rebus. Come la farfalla e il granchio che illustrano il *Festina lente* nella raccolta di emblemi cinquecenteschi di Paolo Giovio, due forme animali entrambe bizzarre ed entrambe simmetriche, che stabiliscono tra loro un'inattesa armonia²¹.

Fuor di metafora si allude, comunque, alla presenza simultanea, nell'utopia letteraria calviniana per il terzo millennio, della mobilità con la saldezza, della leggerezza aerea con la terrestre solidità, della fantasia e dell'immaginazione con la razionalità. L'ossimoro, del resto, è figura omologa al duplice temperamento dello scrittore che trova una duplice figurazione mitico-astrologica di paternità: «sono un saturnino che sogna di essere mercuriale e tutto ciò che scrivo risente di queste due spinte»²². Saturno: melanconico, contemplativo, solitario, introverso, fin dall'antichità il pianeta degli artisti, dei poeti e dei pensatori, condotti ad immaginare un universo di parole dalla scontentezza del mondo com'è: «Certo il mio carattere corrisponde alle caratteristiche tradizionali della categoria a cui appartengo: sono sempre stato anch'io un saturnino, qualsiasi maschera diversa abbia cercato di indossare»²³. Ma quale «migliore patrono» potrebbe scegliere Calvino per la sua proposta di letteratura se non Mercurio che, «con le ali ai piedi, leggero e aereo, abile e agile e adattabile e disinvolto, stabilisce le relazioni degli dei tra loro e quelle tra gli dei e gli uomini, tra le leggi universali e i casi individuali, tra le forze della natura e le forme della cultura, tra tutti gli oggetti del mondo e tra tutti i soggetti pensanti»²⁴? Nell'automitologia dello scrittore, se il temperamento introverso di Saturno assume maschere diverse, Mercurio rappresenta un'aspirazione, un voler essere, che necessita del sostegno metaforico di un'altra divinità: il claudicante Vulcano, confinato nella sua fucina in fondo ai crateri, *artifex* per eccellenza di armi, scudi, gioielli e trappole. Mercurio e Vulcano: il volo e il martello, la leggerezza e la fatica, la fantasia e la perizia artigiana, l'inventività metamorfica e la operosità costruttiva, la variabilità e la regola, il disordine e la simmetria, condizioni necessarie entrambe alla propria scrittura. Padrone del mestiere, Vulcano dà corpo alle mobili e altrimenti evanescenti avventure mercuriali dell'immaginazione e del pensiero, ma queste ultime conferiscono un senso

²¹ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 670.

²² *Ivi*, p. 674.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, pp. 671-672.

alla fatica interminabile dell'*artifex*. I tempi lunghi necessari a Vulcano si saldano nell'elaborazione letteraria a quelli istantanei di Mercurio:

La concentrazione e la *craftsmanship* di Vulcano sono le condizioni necessarie per scrivere le avventure e le metamorfosi di Mercurio. La mobilità e la sveltezza di Mercurio sono le condizioni necessarie perché le fatiche interminabili di Vulcano diventino portatrici di significato, e dalla ganga informe prendano forma gli attributi degli dei, cetre o tridenti, lance o diademi. Il lavoro dello scrittore deve tener conto di tempi diversi: il tempo di Mercurio e il tempo di Vulcano, un messaggio d'immediatezza ottenuto a forza d'aggiustamenti pazienti e meticolosi; un'intuizione istantanea che appena formulata assume la definitività di ciò che non poteva essere altrimenti, ma anche il tempo che scorre senza alcun intento che lasciare che i sentimenti e i pensieri si sedimentino, maturino, si distacchino da ogni impazienza e da ogni contingenza effimera²⁵.

La laboriosità costruttiva combinata con l'infinita potenziale variabilità dell'immaginario, opera, nell'ultima stagione calviniana, alla ricerca nel libro di una complessa corrispondenza funzionale di unico/molteplice sull'asse del dinamismo testuale cornice/frammento, o anche finito/interrotto. La *craftmanship* dello scrittore-Vulcano forgia e cesella nella fucina della prosa *Le città invisibili*, *Il Castello dei destini incrociati* e *Se una notte d'inverno...*, ipertesti che sposano, rispettivamente, come si è detto, lo scriver breve, la serialità dei segmenti descrittivi o avventurosi, le microstorie di *incipit* di romanzi possibili, con la tensione costruttiva e centripeta di una cornice, perché anche un labirinto, osservato dall'alto, presenta un disegno armonico e logocentrico, un reticolo di brevilinee a incorniciare il vuoto, aprire e sbarrare strade verso l'unico percorso che consenta l'uscita. Così nel libro delle *Città invisibili*, il ferreo incatenamento pitagorico-matematico delle cinquantacinque descrizioni di città, si innesta nel continuum dialogato tra Marco Polo e Kublai Kan, in apertura e in chiusura dei nove capitoli. Così i frammenti del catalogo delle città virtuali si incuneano nella cornice di un itinerario mentale più che reale, verso un altrove dove si rifletta quel poco della propria identità che appartiene all'uomo e quel molto che ha perduto o gli è sfuggito. Nella cornice, fondata sul doppio punto vista e sulla duplicità delle voci (il giovane mercante viaggiatore e il vecchio saggio imperatore), trovano asilo fantastico motivi metaletterari da sempre familiari a Calvino: la relazione tra segno, parola e realtà, tra discontinuità e ordine, tra il vissuto e la memoria o il desiderio, tra il frammento e la figura, tra le pietre e l'arco. Icona del libro è, nelle pagine conclusive

²⁵ *Ivi*, p. 676.

del dialogo tra Marco e Kublai, l'immagine del giuoco degli scacchi, dove conta conoscere le regole del giuoco, i movimenti fissi e il variabile sistema di relazioni tra i pezzi più che le loro proprietà.

Al quadrato di una scacchiera assomiglia il quadrato dei tarocchi man mano calati e disposti sul tavolo, senza parlare, dagli invitati o dagli avventori nella spaziosa e ricca sala del castello o nella buia e fumosa taverna, nel *Castello dei destini incrociati*: un reticolo di immagini da cui si generano storie diverse a seconda della combinazione orizzontale o verticale delle figure degli Arcani scelte e disposte sul tavolo. Le carte, riprodotte ai margini delle pagine, a vantaggio del lettore, incorniciano i diversi racconti, o ipotesi di racconto, generati, ma inespressi, dall'occhio di chi sceglie le carte e le abbina, secondo un'intenzione segreta che l'occhio dell'indefinito *Io narrante* del libro interpreta, fino a formulare e stilizzare in parole, dall'osservazione delle figure e delle espressioni e i gesti di chi le presenta, una, o anche più, sequenze narrative probabili o possibili, anche alternative, appese ad una anaforica catena avverbiale di «forse» che mette in scena la consapevolezza della loro arbitrarietà, e potrebbe protrarsi all'infinito. Nel *Castello*, le rigide regole combinatorie che Calvino inventa e rispetta con ostinata fermezza, sono compenso e correttivo all'ariostesco andirivieni dell'immaginazione: ma nella *Taverna dei destini incrociati* la tensione centrifuga finisce per diventare incontrollabile e la ricerca delle *contraintes* si fa ossessiva e disperata insieme: si rilegga, a questo proposito, quel diario di una ossessione che è la *Nota d'autore* all'edizione del 1973 del *Castello*:

passavo giornate e giornate a scomporre e ricomporre il mio puzzle, escogitavo nuove regole del giuoco, tracciavo centinaia di schemi, a quadrato, a rombo, a stella, ma sempre c'erano carte essenziali che restavano fuori e carte superflue che finivano in mezzo [...]. Per uscire dall'impasse lasciavo perdere gli schemi e mi rimettevo a scrivere le storie che già avevano preso forma, senza preoccuparmi se avessero o no trovato posto nella rete delle altre storie, ma sentivo che il giuoco aveva senso solo se impostato secondo certe ferree regole: ci voleva una necessità generale di costruzione che conducesse l'incastro di ogni storia nelle altre, se no tutto era gratuito²⁶.

È questa ossessione del libro come manufatto a dominare l'officina calviniana di quest'ultima stagione, così da vanificare ogni possibile distinguo tra forma breve e lunga del narrare. Prevale l'idea di un discorso narrativo modulare, parcellizzato ma costruito, mentre sarà sempre

²⁶ I. Calvino, *Nota*. "Il castello dei destini incrociati", in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 1278-1279.

più il lettore, invece dell'autore, a porsi come garante della vitalità dei fantasmi della letteratura nel mondo della cibernetica.

Il «principio di campionatura della molteplicità potenziale del narrabile»²⁷ nel *Castello dei destini incrociati* si salda con la ricerca della «macchina» narrativa:

per moltiplicare le narrazioni partendo da elementi figurali dai molti significati possibili, come un mazzo di tarocchi. Il mio temperamento mi porta allo «scrivere breve» e queste strutture mi permettono d'unire la concentrazione nell'invenzione e nell'espressione con il senso delle potenzialità infinite²⁸.

Per questa via Calvino recupera il romanzo, costituito dai dieci *incipit* di *Se una notte d'inverno...*, che, «interrotti» ma «finiti», microstorie più che abbozzi, sviluppano le diverse possibilità narrative insite in uno stesso nucleo generativo²⁹, inquadrati in una cornice che, a sua volta, è un vero racconto, modellato sulla contaminazione di «generi» romanzeschi diversi (d'avventura, di spionaggio, d'amore): la peripezia di un lettore e di una lettrice alla ricerca del romanzo perduto, falsificato o mai scritto, con una serie di prove da superare e un tradizionalissimo *happy end*: «Il mio intento era di dare l'essenza del romanzesco concentrandola in dieci inizi di romanzi, che sviluppano nei modi più diversi un nucleo comune e che agiscono su una cornice che li determina e che ne è determinata»³⁰. La storia di cornice a sua volta opera come *mise en abyme* del romanzo stesso, con il lettore protagonista della scoperta dei meccanismi della scrittura romanzesca, superando in questo lo stesso modello sterniano della messa in scena metanarrativa del *Tristram Shandy*, guidata dalla precisa regia dello scrittore/narratore, in un continuo affabile dialogo col lettore che tende a svelare l'artificiosità della costruzione romanzesca. Un perfetto e ben oliato ingranaggio, dunque, una «trappola», che Calvino-Vulcano ha messo a punto nel giro di vari anni, non senza dubbi e difficoltà:

²⁷ I. Calvino, *Molteplicità*, in Id., *Lezioni americane*, cit., p. 730.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ «Lo schema che ho scelto per i 10 incipit è quello che poi riassumo alla fine con l'episodio pseudo Mille e una notte: un uomo – che racconta in prima persona – si trova in una situazione che non corrisponde alla sua identità (o al suo ruolo o alle sue intenzioni), situazione che lo coinvolge sempre più attraverso l'attrazione per un personaggio femminile e lo porta ad affrontare la minaccia di un antagonista misterioso e collettivo» (I. Calvino, Lettera a Guido Neri, 20.8.1979, in Id., *Lettere*, cit., p. 1402).

³⁰ I. Calvino, *Molteplicità*, cit., p. 730.

Invece l'iper-romanzo a cui lavoro o cerco di lavorare da un anno [...] è nella vena mistificatoria e affabulatoria, ma montato in un modo molto complicato per cui sono continuamente fermo e in crisi che cerco di farlo stare in piedi sul piano della struttura e su quello della scrittura e sempre col dubbio se non sto continuando a perder tempo in un gioco che non vale la candela [...]. Insomma ancora una volta cerco di montare una macchina che non sta in piedi e per farla funzionare la complico sempre di più e questa ormai dal tempo dei tarocchi è diventata la mia nevrosi³¹.

La rapidità delle forme brevi e la serialità dei segmenti riproduce il moltiplicarsi di potenziali combinazioni discorsive della scrittura, riflette sulla carta l'irreversibile rivincita, nel mondo contemporaneo, della discontinuità, della divisibilità e della combinatorietà, tanto più evidente in un universo gnoseologico che tende a tradursi sempre più in modelli matematici: in una parola della «molteplicità», appunto il penultimo dei valori letterari da consegnare al terzo millennio (l'ultimo doveva essere la *Consistency*). Così nell'ultima lezione americana. *Molteplicità*, Calvino torna sulla questione dello scriver breve. Ritorna il nome di J.L. Borges, in *Rapidità* celebrato modello di vertiginosi intrecci, in poche pagine, di fantastici universi paralleli³², ancora per la sua «esemplare economia d'espressione», cui si aggiunge la predilezione per uno storytelling che adotta «la forma esteriore d'in qualche genere della letteratura popolare, forme collaudate da un lungo uso, che ne fa quasi delle strutture mitiche», per la capacità di unire «la rigorosa geometria del cristallo all'astrazione d'un ragionamento deduttivo»³³. Ad esso ora si affiancano però due romanzieri «accumulativi». La lezione si apre infatti nel nome di Gadda, l'ingegnere scrittore nutrito di una vera passione filosofica e gnoseologica, sostenuta da un rigore etico e conoscitivo, tessitore della rete dei possibili, narratore della fuga dal centro verso la periferia delle molteplici relazioni, autore di un romanzo come *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* che Calvino presenta al pubblico statunitense come esemplare della vocazione enciclopedica del romanzo contemporaneo: «Nei testi brevi, come in ogni episodio dei romanzi di Gadda, ogni minimo oggetto è visto come il centro di una rete di relazioni che lo scrittore non sa trattenersi dal seguire, moltiplicando i dettagli in modo

³¹ I. Calvino, Lettera a Guido Neri del 31.1.1978, in Id., *Lettere*, cit., p. 1360.

³² «Ciò che più mi interessa sottolineare è come Borges realizzi le sue aperture verso l'infinito senza la minima congestione, col periodare più cristallino e sobrio e arioso; come il raccontare sinteticamente e di scorcio porti a un linguaggio tutto precisione e concretezza» (I. Calvino, *Rapidità*, cit., p. 672).

³³ I. Calvino, *Molteplicità*, cit., p. 728, p. 729.

che le sue descrizioni e divagazioni diventano infinite», così che la sua scrittura «è definita da questa tensione tra esattezza razionale e deformazione frenetica come componenti fondamentali d'ogni processo cognitivo», ma anche soggetta alla «propria soggettività esasperata», nel tentativo di «rappresentare il mondo come un garbuglio, o groviglio, o gomito [...] senza attenuarne affatto l'inestricabile complessità». Il prezzo da pagare, spesso, è stato l'incompiutezza d'ambiziosi progetti di romanzo, o l'eccessivo accumularsi di dettagli che finiscono per oscurare il quadro d'insieme, come nel *Pasticciaccio*, che doveva essere un poliziesco ma resta senza soluzione³⁴. Nell'«ansia di contenere tutto il possibile» l'opera di Gadda, come quella di Robert Musil, «non riesce a darsi una forma e a disegnarsi dei contorni e resta incompiuta per vocazione costituzionale»³⁵. La dicotomia tra la densità di concentrazione borghesiana (narrar breve) e l'enciclopedismo gaddiano (narrar esteso) appare a Calvino superata nell'«iper-romanzo» di George Perec, *Le vie mode d'emploi* (Parigi 1978, *La vita, istruzioni per l'uso*), «l'ultimo vero avvenimento nella storia del romanzo»³⁶, il romanzo *puzzle* in cui l'apoteosi enciclopedica del particolare, la dispersione pulviscolare delle molteplici storie (cui alludeva il sottotitolo, *Romans*, al plurale), la moltiplicazione combinatoria dei temi, la rapidità singolariva, risponde ad un progetto strutturale fondato su rigorose regole combinatorie che, paradossalmente, quanto più son rigide e meccaniche tanto più lasciano spazi aperti all'invenzione e alla libertà creativa. E l'arbitrarietà delle regole stesse che lo scrittore si autoimpone costituisce la sua rivincita sull'immedicabile arbitrarietà dei casi dell'esistenza. Nel nome di Perec, ma anche con l'autoesegesi del *Castello* e di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Calvino conclude la sua «apologia del romanzo come grande rete»³⁷. *Rapidità* e *Molteplicità*, dunque, non sono valori o qualità o specificità della letteratura tra loro opposti, né si negano a vicenda: «la regola dello "scrivere breve" viene confermata anche dai romanzi che presentano una struttura accumulativa, modulare, combinatoria»³⁸. Al contrario: il senso e l'idea delle innumerevoli potenzialità può trovare maggiore espressione in combinazione col rigore geometrico di una solida struttura. Sulla stessa lunghezza d'onda della aleatoria vocazione mercuriale assistita dalla concretezza vulcaniana.

³⁴ *Ivi*, pp. 717-720, *passim*.

³⁵ *Ivi*, p. 727.

³⁶ *Ivi*, p. 730.

³⁷ *Ivi*, p. 733.

³⁸ *Ivi*, p. 730.

LA RETE BUCATA DELLA MEMORIA CALVINO E L'AUTOBIOGRAFIA IMPOSSIBILE¹

«D'int'ubagu», dal fondo dell'opaco io scrivo,
ricostruendo la mappa d'un aprico che è solo un in-
verificabile assioma per i calcoli della memoria.

(I. Calvino, *Dall'opaco*)

Il primo volume dei *Romanzi e Racconti* di Italo Calvino nell'edizione dei Meridiani Mondadori, secondo il consueto *format* della collana, presenta una *Cronologia*, registrazione annalistica della vita e della carriera dello scrittore ligure, frequentemente citato a testimone diretto. Il lettore, tuttavia, si trova spiazzato dalle due epigrafi che la precedono, scelte non a caso dai curatori come invito alla cautela. Nella prima, da una lettera a Germana Pescio Bottino (9 giugno 1964), Calvino conferma la propria abitudine di non fornire «dati biografici», se mai a darli «falsi» o ancora a «cambiarli da una volta all'altra», aggiungendo: «Mi chiedo pure quello che vuol sapere e glielo dirò. *Ma non le dirò mai la verità*, di questo può star sicura»². La stessa confessione di mendacità premeditata o istintiva ricorre nella corrispondenza con altri interlocutori in occasioni diverse, come quando oppone un garbato rifiuto a Edoardo Fea che gli chiede notizie biografiche per un suo studio: «Aggiunga che l'interessato è sempre la fonte meno attendibile. Ciascuno quando parla di sé, mente sempre. Io poi non ripeto mai la stessa notizia due volte di seguito nella stessa maniera, perché sarebbe troppo noioso. Quindi di me è meglio non fidarsi»³. Di uno scrittore, poi, scriverà Calvino al critico Gian Carlo Ferretti nel 1965, conta veramente

¹ *La rete bucata della memoria. Calvino e l'autobiografia impossibile*, in *Letteratura ed oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*, a cura di P. Ponti, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2012.

² I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1991, p. LXIII. Il corsivo è nel testo.

³ I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura dei L. Baranelli, Mondadori, «I Meridiani», Milano 2000, p. 852.

solo il «curriculum», ovvero le opere, storicizzabili come documenti nell'accidentato e contraddittorio percorso creativo, prefigurando la centralità dell'opera e il protagonismo del lettore nella vita letteraria come corollario della «scomparsa dell'autore» di lì a poco (1967) teorizzata nella conferenza torinese *Cibernetica e fantasmi*. Impossibile storicizzare una vita, sia che si tenti di violarne l'intimità, sia che si cerchi di rilevarne la dimensione pubblica, morale e civile: «La biografia anche se pubblica, resta una cosa interiore, chi l'acchiappa?»⁴. L'assioma della inaffidabilità dell'io che parli del sé (ogni confessione è una menzogna) si salda all'esplicita intenzione di rielaborare ad ogni nuova occasione i dati del vissuto in un racconto sempre diverso, per risparmiarne la noia a chi legge ma anche a chi scrive. La giustificazione dal tono minimale copre una reticenza originata da un disagio ben più radicato. Ne rende conto la seconda epigrafe, dalla lettera a Claudio Milanini del 27 luglio 1985: approvando senza riserve il commento del critico all'edizione scolastica del *Cavaliere inesistente*, Calvino annuncia però di aver riscritto la prima pagina della presentazione biografica e non perché «ci fosse qualcosa di sbagliato ma perché ridicendo le stesse cose con altre parole» spera «sempre di aggirare il suo rapporto nevrotico con l'autobiografia»⁵. È dunque l'angoscia di rivedere la propria vita «fissata e oggettivata, soprattutto quando si tratta di notizie che egli stesso ha fornito»⁶ a trattenere Calvino sulla soglia di quell'asistemico, eppure caparbio progetto autobiografico che periodicamente tenta di riemergere dall'officina dello scrittore, sempre risospinto nell'ombra? Dopo il primo e unico tentativo pubblicato in tal senso, il volumetto dei «Gettoni» *L'entrata in guerra* (1954)⁷, «incursione che l'autore ha compiuto nel territorio a lui fundamentalmente estraneo della letteratura della memoria, per misurarsi – da avversario che non teme gli scontri a corpo a corpo – col lirismo autobiografico, e cercare anche laggiù le vie di quella narrativa di moralità e d'avventura che gli sta a cuore»⁸, si contano numerose le «incursioni» occasionali e disomogenee (raccontini, interviste, risposte ad inchieste, brevi saggi,

⁴ *Ivi*, p. 884.

⁵ *Ivi*, p. 1538.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *L'entrata in guerra* «libriccino dignitoso [...] ma non indispensabile» (I. Calvino, Lettera a Domenico Rea, 15 marzo 1954, in *Nota ai testi*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. 1317), comprendeva *Gli avanguardisti a Mentone*, in «Nuovi Argomenti», maggio-giugno 1953; *L'entrata in guerra*, in «Il Ponte», agosto-settembre 1953, e *Le notti dell'UNPA*, inedito.

⁸ Scheda editoriale d'autore, *ibidem*.

autoritratti e profili da quarta di copertina)⁹, elaborate e sparsamente pubblicate su quotidiani, settimanali o riviste. Tanto che nel 1979 dichiara che prima o poi si sarebbe deciso a «scrivere un libro direttamente autobiografico, o almeno a raccontare schegge di “vissuto”»¹⁰. Le tracce di questa progettualità, rimasta nel limbo delle intenzioni anche per la morte prematura dello scrittore, ripercorse sulle carte di casa Calvino da Claudio Milanini, nella sezione *Ricordi Racconti per «Passaggi obbligati»* delle *Note e notizie sui testi*¹¹, lasciano intuire due possibili direzioni. Una, di natura aneddotica e testimoniale, occhieggia da una cartelletta arancione intitolata *Pagine autobiografiche*, contenente una dozzina di prose nate in occasioni diverse tra il 1953 e il 1980, edite ma disperse in varie sedi, accompagnate da *N.d.A.* a conferma della volontà dello scrittore di farne un libro. Sarà Esther Calvino a editarlo, postumo, con l'aggiunta di altri sei pezzi dello stesso tenore, tra i quali *Eremita a Parigi*, eponimo dell'intero volume¹², sottotitolato appunto come l'intestazione della cartelletta, più l'inedito *Diario americano 1959-1960*, giudicato dalla moglie documento autobiografico «essenziale» e «autoritratto, il più spontaneo e diretto»¹³.

⁹ Gustoso l'autoironico «curricolo» riprodotto nella grafia d'autore nel volume *I Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Franco Maria Ricci, Parma 1969, con la prima edizione di *Il castello dei destini incrociati*. Vedi *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., Mondadori, Milano 1992, p. 1372.

¹⁰ Calvino: *Ludmilla sono io*, in «Tuttolibri», 28 luglio 1979, in *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. III, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1994, p. 1200. Il «direttamente autobiografico» indica una idea di genere ben precisa, che naturalmente esclude le presenze nella narrativa calviniana dell'autore *en travesti*, da *Il sentiero dei nidi di ragno* a *La giornata di uno scrutatore* e *La speculazione edilizia*, «autobiografico al 95%» (I. Calvino, Lettera ad Alberto Asor Rosa, 21 maggio 1958, in Id., *Lettere*, cit., p. 549).

¹¹ *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., pp. 1199-1204.

¹² I. Calvino, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Mondadori, Milano 1994.

¹³ *Ivi*, p. 9. Il *Diario americano* raccoglie le esperienze, gli incontri, le impressioni del soggiorno statunitense dello scrittore (sei mesi, dal novembre 1959, da New York alla California e al South West), sul modello della prosa odepórica illuminista, nella forma di lettere indirizzate all'amico e collega all'Einaudi Daniele Ponchiroli, ma da far leggere a chiunque della redazione ne avesse la curiosità. Dal viaggio era nato anche un libro, *Un ottimista in America*, «distretto», dopo un lavoro di diversi mesi, già in seconde bozze, per non «indulgere a un costume di facilità» scegliendo «la strada di quelli che fanno i libri di viaggio» (I. Calvino, Lettera a Mario Socrate, 23 aprile 1961, in Id., *Lettere*, cit., p. 680), ma rimpianto quasi venticinque anni dopo, sebbene ancora sentito come «troppo modesto come opera letteraria e non abbastanza originale come reportage giornalistico», per un suo valore documentario e dell'epoca e di una fase del proprio itinerario di scrittore (I. Calvino, Lettera a Luca Baranelli, 24 gennaio 1985, *ivi*, p. 1530).

Tra le opere rimaste in cantiere anche l'altro progetto autobiografico, concepito sul finire degli anni '70, un libro di memorie non cronachistico ma selettivo, «una specie di autobiografia per capitoli, ma non di fatti, piuttosto di riflessioni»¹⁴. L'indice autografo rubrica sotto il titolo *Passaggi obbligati* pezzi editi, come *La strada di San Giovanni* (1962), *Autobiografia di uno spettatore* e *Ricordo di una battaglia* (1974), *La poubelle agréée* (1977), e prose ancora da scrivere, potenziali tasselli sparsi di un percorso esistenziale «obbligato». È ancora Esther a realizzare il libro con i soli materiali scritti, rinunciando al probabile titolo d'autore per un più neutro *La strada di San Giovanni*¹⁵. Le tentazioni di Calvino di risistemare in un insieme, per quanto non organico, le rare e tormentate ma ricorrenti concessioni all'autobiografia diretta, si concentrano quindi in due momenti, diversamente testimoni di un punto di arrivo nel suo percorso culturale letterario ed esistenziale. Circa vent'anni prima del progetto dei *Passaggi obbligati*, infatti, nel volume antologico dei *Racconti* (1958) aveva riunito, non senza tentennamenti e perplessità¹⁶, i racconti autobiografici dell'*Entrata in guerra* e di *In ultimo viene il corvo*¹⁷ nella sezione *Le memorie difficili*, titolo assai significativo nel merito, per quanto simmetrico ad altre sezioni della raccolta. A rendere «difficili» le «memorie» calviniane allo scadere degli anni Cinquanta sono il timore dell'autocompiacimento narcisistico e del coinvolgimento emotivo, e l'acuta percezione del rischio di una letteratura intellettualistica e moralistica o, all'opposto, cronachistica.

¹⁴ Calvino: «Sto scrivendo quindici libri e un libretto d'opera», in «Tuttolibri», 30 settembre 1978, in *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. 1200.

¹⁵ I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, Mondadori, Milano 1990, poi in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., pp. 7-26. Ai quattro testi citati e inseriti nell'indice calviniano originale, Esther aggiunge arbitrariamente in ultimo *Dall'opaco* uscito in *Adelphiana* 1971, Adelphi, Milano 1971.

¹⁶ «Resterebbero fuori allora di mie narrazioni di una certa importanza solo i tre racconti dell'*Entrata in guerra*. Forse è un peccato [...] Però c'entrano come i cavoli a merenda. Potrei ficcarli nella *Vita difficile* [...]. Oppure creare un altro libro, *Le memorie difficili*, e metterci anche *Pomeriggio coi mietitori*, *I figli poltroni* e *Pranzo con un pastore*, tre racconti del *Corvo* abbastanza buoni di tipo autobiografico. Ma dove lo ficco questo libro delle *memorie difficili*? [...] Tutto risulta troppo complicato e pasticciato. Forse è meglio non metterli, tenerli per un'eventuale altra raccolta, se scriverò ancora racconti autobiografici di quel tipo» (I. Calvino, Lettera a Piero Citati, 2 settembre 1958, in Id., *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, Einaudi, Torino 1991, pp. 262-264).

¹⁷ I tre racconti dell'*Entrata in guerra* ricompaiono senza titolo complessivo e con stacco tipografico insieme a *Uomo nei gerbidi* (1946), *I fratelli Bagnasco* (1946), *L'occhio del padrone* (1947), *I figli poltroni* (1948), *Pranzo con un pastore* (1948), pubblicati su «L'Unità», poi in *Ultimo viene il corvo* (Einaudi, Torino 1949).

Così, a Niccolò Gallo che aveva recensito favorevolmente *L'entrata in guerra*, e gli suggeriva di continuare su quella linea di scrittura nutrita di «memoria e moralità, controllata da vigile misura lirica e coscienza intellettuale», lontana dalle «sortite più chiosose del neorealismo», alla Bassani o Cassola, Calvino risponde il 12 luglio 1954 confessando una qualche «soddisfazione» di quella sua prima prova autobiografica, in sintonia con quanto di più serio stava esprimendo la letteratura contemporanea in quella direzione, al di là delle sortite più chiosose del neorealismo», ma anche una sorta di «smarrimento»:

Con questo libro mi sono venuto affiancando a questa linea, e tu me la indichi come la strada da seguire. Non so dire fino a che punto ti darò retta [...]. A un certo punto tutto può essere riportato e utilizzato in questa chiave riflessa e moralistica e si ritorna ad una letteratura chiusa, puramente intellettuale anche se più robusta, a un atteggiamento diaristico che è quello contro il quale mi sono sempre mosso. Se ci si mette sulla strada dell'autobiografismo, dove ci si ferma? A un certo punto tutto può essere riportato e utilizzato in questa chiave riflessa e moralistica e si ritorna ad una letteratura chiusa, puramente intellettuale anche se più robusta, a un atteggiamento diaristico che è quello contro il quale mi sono sempre mosso¹⁸.

Il disconoscimento dell'autobiografia, diretta o *en travestì*, come sintomo terribilmente decadente di «introspezione e egocentrismo» coinvolge, nella lettera ad Alberto Asor Rosa del luglio 1958 il volume del '54 e *La speculazione edilizia*, qualificati entrambi come «*cedimenti*» alla scrittura del sé, sebbene di segno opposto: il primo «in chiave di autoesaltazione», «in chiave di autodenigrazione» il secondo. Per questa strada non si sa dove si va a finire: «l'autobiografismo è materia mal padroneggiabile, i confini del poetico e del significativo s'allargano, l'uomo si arrende alla corrente delle cose accadute, perde le sovrane prerogative dell'arte: la scelta e l'esclusione»¹⁹. Il che significa confrontarsi con il padre di tutti i problemi della letteratura moderna: «il rapporto tra esperienza soggettiva e rappresentazione del

¹⁸ I. Calvino, *Lettere*, cit., pp. 407-408.

¹⁹ *Ivi*, pp. 548-549. Nel gennaio del 1959 Calvino ribadiva a Michele Rago di non amare molto i racconti dell'*Entrata in guerra*, che per un verso gli apparivano troppo legati «a una formula di "osservazione di costume"», per un altro gli sembravano indulgere ai *topoi* della «memorialistica adolescenziale» (*ivi*, p. 578). Non meno drastico nei confronti della deriva «bassaniana» del '54, in una lettera del 1968 a Guido Fink, ne ribadiva il carattere di «piccola letteratura [...] fatta di sufficienza moralistica, facile saggezza, liricità nostalgica», una involuzione insomma, sua e della letteratura italiana di quegli anni (*ivi*, pp. 1004-1005).

mondo»²⁰. «Autobiografarsi», praticare la scrittura dell'io come genere letterario, «sia se ci si propone l'assoluta verità secondo l'arduo esempio di Rousseau, sia se si sceglie (come fanno i più) una qualche forma di mistificazione (che sarà sempre un modo di dir la verità anche quello)»²¹, per Calvino presenta una doppia difficoltà: evitare le trappole della registrazione diaristica totalizzante del proprio vissuto, e limitare l'invasione di un autoreferenziale egotismo. «Al contrario, la sua pratica letteraria si fonda, fin dagli esordi narrativi e dalle prime discussioni di poetica, sul perseguire quella "distanza" che stabilisca una tensione conoscitiva tra Io e Mondo, frutto di uno sguardo «spaesante», rischiosamente assente nella narrazione autobiografica, che permette di guardare al quotidiano con «occhio mutato»²². D'altra parte, metodo narrativo raccomandato sarà la prassi dello «scarto»: imboccare, scollinato l'*incipit*, una tra le tante possibili vie del racconto, implica rifiutarne altre, col rimpianto per tutte le storie potenzialmente narrabili, finite magari nel cesto della carta straccia, a riempire il bidone della spazzatura domestica. «Scrivere è dispossessarsi non meno che il buttar via, è allontanare da me un mucchio di fogli appallottolati e una pila di fogli scritti fino in fondo, gli uni e gli altri non più miei, deposti, espulsi»: così Calvino in *La poubelle agréée*²³, uno degli ultimi «esercizi di memoria», elaborato a Parigi tra il 1974 e il 1976. Il «passaggio obbligato» del metter fuori l'immondizia, faccenda domestica umile ma decisiva per la convivenza collettiva, conduce, dalla rivisitazione memoriale della San Remo dell'infanzia (lo spazzino ne percorreva a piedi le strade col sacco sulle spalle), dai ricordi del soggiorno americano, dal presente degli *éboueurs* parigini e del *broyeur* (il trituratore), dal futuro auspicabile della raccolta differenziata e dell'incenerimento o riciclaggio, per via metaforica, al «passaggio obbligato» della scrittura: la scelta, quello che rimane, e dunque lo scarto, ciò che si butta. In quel secchio accuratamente foderato di carta di giornale, cornucopia alla rovescia della società dei consumi, con i residui della cucina si gettano appallottolati anche i numerosi fogli testimoni ruscanti delle peripezie della scrittura. Con l'*escamotage* funzionale del foglio d'appunti superstiti, Calvino elenca in chiusura le idee annotate nel corso del tempo sotto il titolo *Poubelle*, tra le quali spicca una equiva-

²⁰ *Ibidem*.

²¹ I. Calvino, Lettera a Luigi Mastronardi, 6 aprile 1966, in Id., *I libri degli altri*, cit., pp. 561-562.

²² I. Calvino, Lettera a Paolo Valesio, 1 febbraio 1970, in Id., *Lettere*, cit., p. 1068.

²³ I. Calvino, *La poubelle agréée*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., p. 79.

lenza bifronte: «*spazzatura come autobiografia*» e «*autobiografia come spazzatura*». L'autocostruzione della propria identità nasce dal separarsi dal «limone spremuto del vivere», dalla buccia o crisalide del sé, per riconoscersi in una sostanza senza residui: «si è ciò che non si butta via». Solo eliminando quanto è estraneo si può essere sicuri che quello che resta forse non sarà da buttare. Per altro verso, l'autobiografia come scrittura del sé è opera di una memoria selettiva, che trattiene una parte del vissuto, lo fissa sulla pagina per conservarlo e trasmetterlo, lasciando che il resto «discenda in un al di là senza ritorno»²⁴. Dalla «*autobiografia come spazzatura*» si transita ad una sequenza tematica centrale nel meta-autobiografismo calviniano: «*tema della memoria espulsione della memoria memoria perduta*»²⁵. I conti con la fallacia del ricordo, le assenze, le imprecisioni e i buchi della memoria, il casuale depositarsi delle immagini lungo i giorni e gli anni, la frattura insanabile tra l'«allora» del vissuto e l'«ora» della scrittura, la difficile sincerità, il rimpianto per un mondo perduto, Calvino aveva cominciato a farli in *La strada di San Giovanni*²⁶, nell'evocare la figura paterna a dieci anni dalla scomparsa, misurando il profondo «crepaccio» tra sé e il padre sul sentiero che da casa Calvino conduceva per ponti e mulattiere al podere di famiglia, a San Giovanni, percorso di mala voglia, a turno, dai fratelli Calvino adolescenti nei giorni di vacanza per riportarne le ceste cariche di frutta e verdura, nel ricordo di una giovinezza caratterizzata dalla «ribellione alla “botanica”»²⁷:

Insignificanti *allora* queste ceste ai miei occhi distratti, come sempre al giovane appaiono banali le basi materiali della vita, e, invece, *adesso* che al loro posto c'è soltanto un liscio foglio di carta bianca, cerco di riempirle di nomi, stiparle di vocaboli, e spendo nel ricordare e ordinare questa nomenclatura più tempo di quanto non facessi per raccogliere ed ordinare le cose, più passione... – non è vero: credevo mettendomi a descrivere le ceste di toccare il punto culminante del mio rimpianto; invece, niente, ne è uscito un elenco freddo e previsto: invano cerco di accendergli dietro un alone di commozione con queste frasi di commento: tutto rimane come *allora*, quelle ceste erano già morte *allora* e lo sapevo, parvenze d'una concretezza che non esisteva già più,

²⁴ *Ivi*, p. 65, *passim*.

²⁵ *Ivi*, p. 79.

²⁶ Omaggio di Calvino alla memoria del padre, deceduto il 25 ottobre 1951, il racconto fu pubblicato su «Questo e altro» n. 1 (1962) poi in *I maestri del racconto italiano*, a cura di E. Pagliarani e W. Pedullà, Rizzoli, Milano 1964, infine in I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, cit.

²⁷ I. Calvino, Lettera a John R. Woodhouse, in *Id.*, *Lettere*, cit., p. 951.

e io ero già quello che sono, un cittadino delle città e della storia [...], però cos'era questo rovello mattutino di allora, il rovello che *ancora* continua in queste pagine *non completamente sincere*? Forse tutto avrebbe potuto essere diverso [...] se quelle ceste non mi fossero state già talmente estranee, se il crepaccio tra me e mio padre non fosse stato così fondo?²⁸

Il tessuto della scrittura autobiografica dei «passaggi obbligati» calviniani prende forma da questa tensione continua che intreccia l'«allora» con l'«adesso», pescando le immagini dal privato magazzino mentale, con inevitabili imprecisioni ed omissioni, anche reticenze e perfino qualche intenzione polemica e parodica, a svelare, nelle fratture parentetiche del discorso²⁹, l'artificio stesso della scrittura memoriale:

continuavo a seguire in silenzio mio padre, che additava certe foglie di là da un muro e diceva «Ypotoglaxia jasminifolia» (ora invento dei nomi: quelli veri non li ho mai imparati), «Photophila wolfoides» diceva (sto inventando; erano nomi di questo genere) oppure «Crotodendron indica» (certo adesso avrei potuto pure cercare dei nomi veri, invece di inventarli, magari riscoprire quali erano in realtà le piante che mio padre andava nominandomi: ma sarebbe stato barare al gioco, non accettare la perdita che mi sono io stesso inflitto, le mille perdite che c'infliggiamo e per cui non c'è rivincita. (Eppure, eppure, se avessi scritto qui dei veri nomi di piante sarebbe stato da parte mia un atto di modestia e di pietà, finalmente un far ricorso a quell'umile sapienza che la mia gioventù rifiutava per puntare su carte ignote e infide, sarebbe stato un gesto di pacificazione col padre, una prova di maturità, e invece non l'ho fatto, mi sono compiaciuto di questo scherzo dei nomi inventati, di quest'intenzione di parodia, segno che ancora una resistenza è rimasta, una polemica, segno che la marcia mattutina verso San Giovanni continua ancora, con il suo dissidio, che ogni mattina della mia vita è ancora la mattina in cui tocca a me accompagnare nostro padre a San Giovanni)³⁰.

Se la memoria personale si incontra con la memoria collettiva le cose si complicano. Nel ripubblicare (1964) *Il sentiero dei nidi di ragno*, in prossimità dell'uscita dal labirintico percorso della *Prefazione*, la riflessione di Calvino sia sulle proprie scelte narrative, sia sul «clima generale dell'epoca» definito dalla «corrente involontaria» del

²⁸ I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., pp. 23-24. Corsivi miei.

²⁹ Si veda l'uso analogo delle parentetiche anche in *Autobiografia di uno spettatore* (*Romanzi e racconti*, vol. III, cit., pp. 27-49) e in *La poubelle agrée* (cit., pp. 59-79). L'uso metanarrativo delle parentesi scompare in *Ricordo di una battaglia* (*Romanzi e racconti*, vol. III, pp. 50-58), assorbita nella tessitura del racconto di per sé meta-autobiografico.

³⁰ I. Calvino, *La strada di San Giovanni*, cit., pp. 12-13.

neorealismo, coinvolge il rapporto tra vissuto individuale e collettivo e scrittura, tra esperienza non più solo personale (la guerra partigiana) e sua proiezione letteraria, per approdare ad una confessione di depauperamento, di irrimediabile perdita. La scrittura, creando una prepotente «memoria altra» di carta, solida e per sempre fissata, ha esercitato una «violenza» selezionatrice e trasfigurante sulla memoria «globale», dilapidando quello che invece bisognava custodire come un tesoro, senza avere fretta «d'imporre una gerarchia arbitraria tra le immagini che aveva immagazzinato, di separare le privilegiate, presunte depositarie d'una emozione poetica, dalle altre, quelle che sembravano riguardarlo troppo o troppo poco per poterle rappresentare». Col risultato di rendere definitivamente opaca, lontana e nebbiosa una «stagione che *gli* si presentò tanto gremita d'immagini e di significati», di «volti e ammonimenti e paesaggi e pensieri ed episodi e parole e commozioni». Da quella violenza la memoria non si riavrà più: le immagini scelte, consegnate alle pagine scritte del *Sentiero*, alla loro sfacciata ma ingannevole sicurezza, resteranno «bruciate», proprio perché promosse precocemente a motivi letterari. Quelle scartate, serbate magari a future elaborazioni, rapidamente deperiranno, tagliate via dall'«integrità naturale della memoria fluida e vivente»³¹:

La memoria – o meglio l'esperienza, che è la memoria più la ferita che ti ha lasciato, più il cambiamento che ha portato in te e che ti ha fatto diverso –, l'esperienza primo nutrimento anche dell'opera letteraria (ma non solo di quella), ricchezza vera dello scrittore (ma non solo di lui), ecco che appena ha dato forma ad un'opera letteraria insecchisce, si distrugge. Lo scrittore si ritrova ad essere il più povero degli uomini³².

Così, quando negli anni Settanta Calvino manifesta il desiderio di tornare a raccontare quella stagione, senza l'autoimposto filtro straniante della trasposizione letteraria realizzato dalla regressione al punto di vista di un ragazzino, Pin, fino a bandire dalla pagina quello personale, ma piuttosto inseguendo le pieghe mobili dei propri ricordi, l'operazione memoriale più che «difficile»³³ appare impossibile:

³¹ I. Calvino, *Prefazione 1964 a Il sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., pp. 1203-1204, *passim*.

³² *Ivi*, p. 1203.

³³ Si veda la risposta di Calvino al questionario *La generazione degli anni difficili*, a cura di E. Antonini e R. Palmieri, in «Il paradosso», settembre-dicembre 1960, in *Note e notizie sui testi, Romanzi e racconti*, vol. III, cit., p. 1205): «Mi è sempre stato difficile raccontare in prima persona i miei ricordi di guerra partigiana. Potrei farlo secondo varie

È solo ora che ho passato i cinquant'anni che mi è tornato il desiderio di raccontare quell'epoca seguendo fedelmente i ricordi. Ma molti fatti si sono cancellati, molti volti si sovrappongono e cancellano nella memoria; mentre quando avevo la memoria fresca le cose che ho scritto d'ambiente partigiano erano tutte trasfigurate, con personaggi immaginari o quasi, e ora non servono a questo mio bisogno di precisione³⁴.

Se vivissima è la memoria emotiva di allora, l'impossibilità di una precisa messa a fuoco dei ricordi, dei particolari acustico-visivi, della consecuzione reale delle cause e degli eventi, dei volti e delle avventure, degli stati d'animo e dei paesaggi, condanna ora alla rinuncia e all'afasia:

Ho provato anch'io a rimettermi a scrivere di allora, ma sentire sbiadire la memoria, – cioè non riuscire a nutrire la memoria emotiva, sempre vivissima, di particolari visivi precisi, – insomma la paura di cadere nel generico – mi ha fatto smettere³⁵.

Il desiderio di colmare la distanza tra il vissuto e la sua messa per iscritto, ricercata programmaticamente ai tempi del *Sentiero*, ora naturalmente dilatata dal tempo, quasi per risarcire la perdita di quanto allora è stato scartato, di medicare le deformazioni letterarie, di dar concretezza alle emozioni sempre vive inseguendo l'esattezza, la precisione, la particolarità di un ricordare finalmente in prima persona, si scontra con la refrattaria opacità della memoria, che lascia trasparire nitidi come sono precisamente stati solo alcuni momenti, sfuggenti ad una visione d'insieme, ad una ricomposizione ordinata, magari anche fittizia, del passato in una "storia", un racconto che aiuti a trarne il senso. Ed è forse per questo che nell'unico racconto in cui si raffigura senza schermi come giovane combattente, *Ricordo di una battaglia* (1974), Calvino trasforma l'avventura partigiana nell'avventura della memoria che tenta di srotolare all'indietro la spirale del tempo, partendo da un «punto» preciso: l'alba della giornata della battaglia³⁶. Ma nel tentativo di riportare in superficie ricordi che fissano attimi di vita

chiavi narrative tutte egualmente veritiere: dal rievocare la commozione degli affetti in gioco, dei rischi, delle ansie, delle decisioni, delle morti, al puntare invece sulla narrazione eroicomica delle incertezze, degli errori, dei disguidi, delle disavventure in cui incappava un giovane borghese, impreparato politicamente, privo d'ogni esperienza di vita, vissuto in famiglia fino allora».

³⁴ I. Calvino, Lettera a Anna Secchi Porta, 21 giugno 1974, in Id., *Lettere*, cit., pp. 1244-1245.

³⁵ I. Calvino, Lettera a Marcello Venturi, 12 marzo 1975, *ivi*, p. 1270.

³⁶ È la battaglia di Baiardo, paese sulle colline a nord di San Remo, che si svolse il 17 marzo 1945.

incancellabili eppur seppelliti come granelli di sabbia sul fondale dei pensieri, o anche «rintanati come anguille nelle pozze della memoria», la rete della memoria si svela piena di strappi e di buchi, così da tratte-nerne alcuni dettagli, magari marginali, invece di altri, fors'anche più decisivi, inspiegabilmente:

Gli obiettivi che ci sono stati assegnati me li ricordo: tagliare i fili del telefono appena sentiamo che comincia l'attacco, sbarrare la strada ai fascisti se cercano di scappare giù per i campi, tenerci pronti a salire in paese di rinforzo all'attacco appena ci sarà dato l'ordine.

Quello che vorrei sapere è perché la rete bucata della memoria trattiene certe cose e non altre: questi ordini che non sono mai stati eseguiti li ricordo punto per punto, ma ora vorrei ricordarmi le facce e i nomi dei miei compagni di squadra, le voci, le frasi in dialetto, e come abbiamo fatto coi fili, a tagliarli senza tenaglie³⁷.

La distanza temporale tra il sé che ha vissuto e il sé che scrive è annullata e appiattita in un costante presente, con un trasferimento sul piano metaforico dei momenti e delle azioni stesse del combattimento, tanto che la battaglia di Baiardo, dalla marcia di avvicinamento verso il paese alla ritirata, diventa figura del corpo a corpo dello scrittore ligure con i propri ricordi:

Invece adesso che, passati quasi trent'anni, ho finalmente deciso di tirare a riva le reti dei ricordi e vedere cosa c'è dentro, eccomi qui ad annaspere *nel buio*, come se *il mattino* non volesse più cominciare, come se non riuscissi a spicciare gli occhi dal sonno, e proprio questa imprecisione magari è il segno che il ricordo è preciso, quel che ora mi sembra mezzo cancellato lo era anche *allora*, *quel mattino* la sveglia era stata alle quattro e subito il distacco di Olmo era in marcia giù per il bosco *nel buio* [...], e qui siamo ancora all'inizio della *marcia d'avvicinamento*, così come *ora* è una *marcia di avvicinamento nella memoria* che sto cercando di compiere sulla traccia di *frananti ricordi*, non ricordi visivi perché era una notte senza luna né stelle, ricordi del *corpo franato nel buio* [...]. Forse di tutta la *discesa* sono rimaste nella memoria solo queste cadute, che potrebbero essere quelle anche d'un'altra notte o mattina. I risvegli per andare in azione si somigliano tutti [...] ma in questo ricordo le imprecazioni mie e di quelli che vengono dietro si smorzano in uno scoppietto sottovoce [...].

L'aria tarda a schiarirsi. Eppure già dovrebbe essere marzo, cominciare la primavera, l'ultima (ma sarà vero?) primavera di guerra o anche l'ultima (per quanti ancora di noi?) della vita. *L'incertezza del ricordo* è ben quella della luce e della stagione e del poi. L'importante è che *questa discesa* nell'*incerta* memoria formicolante d'*ombre* mi porti a toccare qualcosa di *saldo*, come quando ho

³⁷ I. Calvino, *Ricordo di una battaglia*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., p. 54.

sentito sotto i piedi il *pietrisco* battuto della carrozzabile, e ho riconosciuto quel pezzo dello stradone verso Baiardo [...]. Adesso che ho strappato dal *grigio* della dimenticanza un luogo preciso e a me familiare fin dall'infanzia, ecco che il *buio* comincia a diventar trasparente e filtrare le forme e i colori: tutt'a un tratto non siamo più soli, la nostra colonna sta marciando affiancata ad un'altra colonna...³⁸

In questo reticolo meta-autobiografico non possono trovar posto le informazioni, i dati e le spiegazioni spicciole e cronachistiche, presenti nella prima stesura del testo ed energicamente potate, per non correre il rischio di ricoprire i ricordi con il sedimentarsi dei discorsi di dopo:

Ecco che dovrei aprire una parentesi per informare che questo paese delle Prealpi marittime, arroccato come un antico castello, era allora tenuto dai bersaglieri repubblicani [...] e che da mesi tra noi partigiani delle «Garibaldi» e questi bersaglieri dell'esercito di Graziani c'era guerra continua e feroce. Molte cose dovrei ancora aggiungere per spiegare com'era questa guerra in quel luogo e in quei mesi, ma anziché risvegliare i ricordi tornerei a ricoprirli con la crosta sedimentata dei discorsi di dopo, che mettono in ordine e spiegano tutto secondo la logica della storia passata, mentre adesso ciò che voglio riportare alla luce è il momento in cui abbiamo piegato per un sentiero che gira giù in basso intorno al paese [...]³⁹.

Ma è proprio il concentrarsi su un «dettaglio ingrandito», quella discesa verso Baiardo, senza gli scarponi da montagna per non far rumore, attento a schivare o a togliersi dai calzettoni sfondati le spine dei cardi selvatici o i ricci delle castagne, è indice di «quanti strappi ci sono nella *sua* memoria»⁴⁰, che non si sgomitola affatto lineare e completa da quel dettaglio. Può continuare a «scrutare nel fondo valle della memoria» ma la sua paura adesso: «è che appena si profila un ricordo, subito prenda una luce sbagliata, di maniera, sentimentale [...], diventi un pezzo di un racconto con lo stile di allora, che non può dirci come erano davvero le cose, ma solo come credevamo di vederle e di dirle»⁴¹. D'altra parte, se il ricordo del vissuto personale resta incerto frammentario e confuso, un ordine e un senso più precisi, addirittura immagini più definite, volti e dettagli, emergono nitidi dalla messa a fuoco di quanto Calvino ha saputo più tardi sull'esito sfortunato dello scontro tra partigiani e repubblicani, con la morte del partigiano Cardù. La «memoria dell'immaginazione» interviene a colmare gli spazi bianchi della storia e della scrittura:

³⁸ *Ivi*, p. 51 e p. 52. Corsivi miei.

³⁹ *Ivi*, p. 53.

⁴⁰ *Ivi*, p. 54.

⁴¹ *Ivi*, p. 55.

Il mio ricordo della battaglia è finito. Ora non mi resta che ripescare il ricordo della fuga nel fondo del torrente [...].

Oppure posso mettere a fuoco tutto quello della battaglia che ho saputo più tardi: come i nostri sono entrati in paese correndo e sparando e ne sono stati respinti lasciando tre morti. Ecco che se provo a descrivere la battaglia come io non l'ho vista, la memoria che si è attardata finora dietro le ombre incerte prende la rincorsa e si slancia [...] Nella battaglia il ricordo di ciò che non ho visto può trovare un ordine e un senso più preciso di ciò che ho veramente vissuto, senza le sensazioni confuse che ingombrano tutto il ricordo. Certo anche qui restano degli spazi bianchi che non posso riempire⁴².

Alla fine la battaglia coi ricordi si risolve, come la battaglia vera, in una ritirata, la memoria si rassegna alla sua opacità e chi scrive alle intermittenze del senso:

Tutto quello che ho scritto fin qui mi serve a capire che di quella mattina non ricordo più quasi niente, e ancora più pagine mi resterebbe da scrivere per dire la sera, la notte. La notte del morto nel paese nemico vegliato da vivi che non sanno più chi è vivo e chi è morto. La notte di me che cerco nella montagna i compagni che mi dicano se ho vinto o se ho perso. La distanza che separa quella notte di allora da questa notte in cui scrivo. Il senso di tutto che appare e scompare⁴³.

⁴² *Ivi*, p. 56.

⁴³ *Ivi*, p. 58.

«ABRIGU» E «UBAGU»: LA LUCE E L'OPACO¹

Nel novembre del 1964 su «Il Caffè politico e letterario» Calvino pubblica *Sul far del giorno*, il secondo dei dodici raccontini che nominerà, a partire dall'aprile del '65, in occhietto a quelli comparsi su «il Giorno», *Cosmicomiche*, primo punto fermo di una sperimentazione narrativa destinata a protrarsi nel tempo. Il neologismo che li definiva, passato poi nel titolo delle diverse sillogi edite per cura dello stesso autore^{2, 3}, identificava l'assoluta novità sperimentale del loro statuto narrativo, nella realizzazione di una specie di «nuova alleanza» tra fantasia e teoria scientifica. Dove «comico» era da intendersi, come precisava Calvino, più che come riferimento alle classiche distinzioni retorico-stilistiche, oltre che a modelli letterari come Leopardi, Beckett, Lewis Carroll, Landolfi o Borges, ai comics di Braccio di F. alla pittura di Matta, alle incisioni di Grandville; dunque, come risposta ad un *input* creativo letterario trasmesso da una figuratività stilizzata e visionaria. E del resto è lo stesso scrittore ligure in diverse occasioni a testimoniare la

¹ *La luce e l'opaco*, in *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, scienza*, a cura di M. Graziani, Florence University Press, Firenze 2016.

² La silloge definitiva delle cosmicomiche licenziata da Calvino nel 1984, *Cosmicomiche vecchie e nuove*, comprende trentuno racconti scritti tra il 1963 e il 19678, e due del 1984. In precedenza, erano usciti *Ti non zero* (1987) e *La memoria del mondo e altre cosmicomiche* (1968).

³ Nel 1962 Calvino scrive una nota per la mostra *Matta. Un trittico ed altri dipinti*, Galleria L'Attico, Roma 10 novembre 1962. Del pittore cileno Roberto Sebastian Matta Calvino apprezza la «energia visionaria» che si esprime nella «ripresa di una narrativa per immagini» e nel «ciclo di grandi tele dalle prospettive cosmiche» (I. Calvino, *Per Sebastian Matta*, in Id., *Saggi*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, vol. II, p. 1966) che esprimono un «prepotente senso della commedia». Le pitture quasi monocrome sono animate da figure «tra il preistorico, il totemico e il fantascientifico» (*ibidem*). Significativa anche la scelta per l'immagine di copertina di *Cosmicomiche* della xilografia di M.C. Escher, *Altro Mondo II*, nella quale finestre di un edificio immaginario si aprono ad una visione dello spazio interplanetario in diverse proiezioni prospettiche, mettendo in crisi la percezione ordinaria dello spazio-tempo.

vocazione a tradurre nel possibile della scrittura la immagini percepite dal suo «occhio-mente»⁴, fino a tematizzarla narrativamente nel *Castello dei destini incrociati* e a dedicare alla *Visibilità* il quarto *memo* delle *Lezioni Americane*, dopo *Leggerezza*, *Rapidità* ed *Esattezza*, nel lascito postumo di valori, qualità e specificità della letteratura quasi alle soglie del terzo millennio. *Visibilità* è parola da intendersi in duplice accezione: fisico-scientifica, vale a dire la possibilità di qualcosa di essere percepito dall'occhio; e cognitivo-letteraria: il "pensare per immagini". Per incipit della sua *Lecture* Calvino sceglie la citazione di un verso dal *Purgatorio* di Dante: «Poi piove dentro a l'alta fantasia», ovvero, chiosa: «La fantasia è un posto dove ci piove dentro»⁵. Se per Dante – e per Tomaso d'Aquino – l'immaginazione, straniata dalle occorrenze del mondo esterno, riceve i messaggi visivi da «un lume che in ciel l'informa», secondo il volere di Dio; se per gli scrittori del Novecento le "emittenti" sono più terrene (l'inconscio individuale e collettivo, il riaffiorare delle sensazioni dal tempo perduto, le epifanie), per quanto comunque dotate di una certa trascendenza, per lo scrittore ligure delle *Cosmicomiche* la fantasia figurale è messa in moto da un enunciato estratto da un testo scientifico di cosmologia, e il discorso della scienza, anodino e impersonale, si ribalta immediatamente nella parola colloquiale e confidenziale, nella teatrale affabulazione quotidiana di una voce narrante che proviene dalle immensità siderali del cosmo o dalle remote ere geologiche terrestri. Qfwfq, proteiforme entità senza identità entra in scena in ogni racconto con l'autorità del testimone, di «colui che c'era». La scommessa della parola e l'avventura della scrittura consisteranno allora nella sfida all'indicibile e all'inimmaginabile: «rappresentare antropomorficamente un universo in cui l'uomo non è mai esistito, anzi dove sembra estremamente improbabile che l'uomo possa mai esistere»⁶: e avvicinare l'ignoto della vita cosmica universale e della terra primordiale all'orizzonte noto del contemporaneo, in una vertiginosa congiunzione spazio-temporale. Si tratta di un antropomorfismo assolutamente e dichiaratamente non antropocentrico, che si avvale delle potenzialità metaforiche del linguaggio, *logos* che dà voce a ciò che *logos* non è, trasforma il mondo non scritto in mondo scritto. Lo sforzo di conoscere e possedere qualcosa che sfugge, di liberare dal silenzio «la mobile complessità» del mondo di fuori che batte colpi sul

⁴ Cfr. M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996.

⁵ I. Calvino, *Lezioni americane*, in Id., *Saggi*, vol. I, cit., p. 697.

⁶ *Ivi*, p. 706.

muro delle parole come su un muro di prigione⁷, si realizza a partire dall'immaginazione visuale che si genera spontanea, si sviluppa in racconto secondo la propria logica intrinseca, ma finisce per essere catturata nella logica del pensiero e della costruzione verbale: alla fine, è la «parola scritta che conta» e resta «padrona del campo»⁸ e allora sarà l'immaginazione a tenerle dietro. Nelle *Cosmicomiche* il procedimento è inverso (dalla parola alla visione) ma resta fermo il proposito di «unificare la generazione spontanea delle immagini e l'intenzionalità del pensiero discorsivo»⁹. L'occhio-mente di Calvino è strumento di recupero del discorso per immagini tipico del mito, inteso come primaria forma di conoscenza scientifica, sulla suggestione del pensiero del filosofo della scienza Giorgio De Santillana, conosciuto durante il soggiorno negli USA e ascoltato in una conferenza a Torino, del quale recensisce il volume *Il mulino di Amleto* (1983; *Hamlet's Mill*, 1969). Alle due possibili definizioni dell'immaginazione proposte da Jean Starobinski in *L'empire de l'imaginaire* (1970), l'immaginazione come comunicazione con l'anima e la verità del mondo, in una sorta di *Naturphilosophie*, da un lato, e l'immaginazione come strumento di conoscenza non incompatibile con la scienza, dall'altro, Calvino ne affianca una terza, nella quale dice di riconoscersi pienamente, recuperando una metafora da Giordano Bruno: «l'immaginazione come repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere un mondo o un golfo mai saturabile di forme e di immagini»¹⁰. Il procedimento associativo d'immagini, comune alla mente del poeta come dello scienziato, rappresenta il «sistema più veloce di collegare e scegliere tra le infinite forme del possibile e dell'impossibile»¹¹.

Veloce come è veloce la luce, il fenomeno fisico che rende possibile l'atto primo della visibilità, cioè lo svelamento delle cose. Il mondo si rende visibile e conoscibile, addirittura dichiara di essere, attraverso l'occhio, in un processo al tempo fisiologico, cerebrale e mentale, reso possibile dall'interazione tra l'organo della vista e le onde elettromagnetiche che formano la luce. Il paradigma conoscitivo della vista si è imposto, nel pensiero occidentale, con tutte le implicazioni filosofiche, epistemologiche ed etiche che la catena metaforica luce-sole/giorno *vs*

⁷ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in Id., *Saggi*, vol. II, cit., p. 1874.

⁸ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 704.

⁹ *Ivi*, p. 705.

¹⁰ *Ivi*, p. 706.

¹¹ *Ivi*, p. 707.

oscurità/notte-buio include fin dal platonico *Mito di Er*¹². In quell'esercizio di autoesegesi che sono, fra le altre cose, le *Lezioni americane*, la *Visibilità* è riferita a *Cosmicomiche* e dunque non sorprende che quasi in avvio della nuova avventura narrativa Calvino abbia costruito il suo mito del primordiale farsi della luce, un *fiat lux* senza suggestioni trascendentali o filosofiche, a partire dall'ipotesi scientifica di G.P. Kuiper sul processo di solidificazione dei pianeti e del sole per condensazione dell'informe nebulosa originaria, restituita alla dimensione familiare del linguaggio metaforico quotidiano nella parola del testimone, Qfwfq. Il farsi del giorno è descritto da un occhio straniato, sorpreso da fenomeni sconosciuti e improvvise metamorfosi. In un universo costituito da nebulose formate da una materia fluida e granulosa, da particelle vorticanti senza posa e senza tempo, nel buio pesto di un universo freddo e avvolto nelle tenebre, la materia giunge progressivamente ad una concentrazione estrema in quel corpo celeste che sarà nominato Sole, sviluppando altissime temperature e cominciando ad emettere radiazioni nello spazio. La placida consuetudine di vita di Qfwfq e della sua famiglia viene stravolta dalla nascita dei pianeti e del loro moto rivoluzionario intorno al Sole:

Stavamo scrutando questo buio attraversato da voci, quando avvenne il cambiamento: il solo vero grande cambiamento cui mi sia capitato d'assistere, e in confronto al quale il resto è niente. Insomma, questa cosa che cominciò all'orizzonte, questa vibrazione che non somigliava a quelle che allora chiamavamo suoni, né a quelle dette adesso del "si tocca!", né ad altre; una specie d'ebollizione certamente lontana e che nello stesso tempo avvicinava ciò che era vicino; insomma a un tratto tutto il buio fu buio in contrasto con qualcosa che non era buio, cioè la luce. Appena si poté fare un'analisi più attenta di come stavano le cose, risultò che c'erano: primo, il cielo buio come sempre ma che cominciava a non essere più tale; secondo, la superficie su cui stavamo, tutta gibbosa e incrostata, d'un ghiaccio sporco da far schifo che si andava sciogliendo rapido perché la temperatura cresceva a tutt'andare; e, terzo, quella che poi avremmo chiamato una sorgente di luce, cioè una massa che stava diventando incandescente, separata da noi da un enorme spazio vuoto, e che sembrava provasse a un a uno tutti i colori con sussulti cangianti [...]. Il più dunque era fatto: il cuore della nebula, contraendosi, aveva sviluppato calore e luce, e adesso c'era il Sole. Tutto il resto continuava a ruotare lì intorno diviso e raggrumato in vari pezzi, Mercurio, Venere, la Terra, altri più in là, e chi c'era c'era. E oltre tutto faceva un caldo da crepare¹³.

¹² Cfr. A. Carrera, *La consistenza della luce. Il pensiero della natura da Goethe a Calvino*, Feltrinelli, Milano 2010.

¹³ I. Calvino, *Sul far del giorno*, in *Cosmicomiche*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1992, pp. 97-107.

Il racconto calviniano della genesi del sistema solare si affida alla consueta cosmicomica risoluzione antropomorfa delle immagini, nella scommessa di rendere “visibile” quanto l’occhio umano non può aver visto, e “dicibile”, dunque conoscibile, quanto non può dirsi se non per parola umana e con metafore del *sermo cotidianus*. La progressiva condensazione della nebula nel pianeta Terra è assimilata al familiare “rassodarsi” di un uovo: «La Terra che ci sosteneva era ancora un ammasso gelatinoso e diafano, che diventava sempre più sodo ed opaco, a cominciare dal centro dove si stava addensando una specie di tuorlo»¹⁴. E alla fine si «crepa dal caldo». Quando torna il buio, non è più la tenebra primordiale poiché la Terra ha appena compiuto uno dei suoi soliti giri, ma è la notte, compagna inseparabile del giorno. Buio e luce, notte e giorno: è l’inizio di tutto:

Ritornò il buio, Credevamo ormai che tutto ciò che poteva accadere fosse accaduto, e – Ora sì che è la fine – disse la nonna, – date retta ai vecchi –. Invece la Terra aveva appena dato uno dei suoi soliti giri. Era la notte. Tutto stava solo cominciando¹⁵.

Se la luce solare è dunque un secondo inizio, dopo il Big Bang, rappresentato nella cosmicomica *Tutto in un punto*, nell’immaginare il formarsi dello spazio dall’esplosivo desiderio di «fare le tagliatelle», l’interazione con l’atmosfera terrestre delle radiazioni e dei raggi ultravioletti che la compongono è all’origine della percezione visiva dei colori. La teoria scientifica secondo la quale la micidiale luce ultravioletta, filtrata dall’atmosfera terrestre, ha reso multicolore il volto della Terra, in precedenza di un grigio smorto uniforme come la superficie lunare, nella quinta cosmicomica, *Senza colori*, pubblicata su «Il Giorno» nell’aprile del 1965, si riveste degli echi del mito di Orfeo e Euridice, per raccontare la delicata storia di un amore impossibile. Su quella palla cinerina, monotona e piatta, non ancora modellata dall’orogenesi e dai movimenti tettonici o dalle eruzioni vulcaniche, né dalle masse d’acqua dei mari, si fa incontro Qfwfq, a raccontarci delle sue velocissime corse senza attrito d’aria, in quel paesaggio *tone sur tone*, grigio su grigio, dove l’occhio si perde in una uniformità ugualmente incolore che rende invisibili le cose tra loro, a meno che non siano in movimento. Solo un lampo improvviso di luce, due «bagliori appaiati», in quell’assenza di colore, rivelano la presenza altrimenti indistinguibile

¹⁴ *Ivi*, p. 106.

¹⁵ *Ivi*, p. 107.

di Ayl. Ma la neonata storia d'amore tra Qfwfq e Ayl, nonostante la reciproca attrazione e il gioco amoroso del desiderio e della seduzione, è insidiata da una latente incrinatura. Qfwfq è alla strenua ricerca di un mondo diverso al di là della scialba patina grigia che imprigiona tutte le cose, e ne spia ogni possibile segno rivelatore. Ayl è «abitante felice del silenzio che regna dove ogni vibrazione è esclusa: per lei tutto ciò che accenna a rompere un'assoluta neutralità visiva era una stonatura stridente»¹⁶. Allo sguardo attonito e straniato di Qfwfq tutto improvvisamente comincia a mutare sulla superficie della Terra, sotto la spinta delle eruzioni vulcaniche e dei terremoti, fenomeni mai prima sperimentati: «Era una storia che non s'era mai vista, un'immensa bolla fluida si andava gonfiando intorno alla Terra, la avviluppava tutta. Presto ci avrebbe coperto dalla testa ai piedi con chissà quali conseguenze»¹⁷.

Dai crepacci e dalle voragini che si aprono emerge allora un'enorme massa liquida, insieme ad una miscela di azoto e ossigeno, che improvvisamente si illumina di qualcosa mai visto prima, un colore azzurro, e tutto il mondo si accende di colori che frantumano il grigiore in un meraviglioso caleidoscopio di fronte agli occhi entusiasti di Qfwfq, ansioso di condividere con l'amata quello «sfarzo multicolore» di colori sempre nuovi che il mondo sciorina uno dopo l'altro (nuvole rosa, cumuli violetti, fulmini dorati, arcobaleni, muschi e felci verdi, il fuoco rosso, i ghiacci bianchi, la terra bruna, il cielo celeste...) e soprattutto ansioso di scoprire i colori di Ayl:

Il grande cambiamento da tanto tempo atteso era avvenuto. Sulla Terra adesso c'era l'aria e c'era l'acqua. E sopra quel mare azzurro appena nato, il Sole stava tramontando, colorato anche lui e d'un colore assolutamente diverso e ancor più violento. Tanto che io sentivo il bisogno di continuare le mie grida insensate, tipo: – Che rosso è il Sole, Ayl, che rosso! Calò la notte. Anche il buio era diverso. Io correvo cercando Ayl, emettendo suoni senza capo né coda per esprimere quel che vedevo. – Le stelle sono gialle! Ayl! Ayl!¹⁸

Ma Ayl è scomparsa: è fuggita, si è rifugiata nella profondità oscura della terra dove la luce non arriva e dove tutto quel disordine di colori si spegne nel buio. Quando Qfwfq, primordiale Orfeo, dopo affannosa ricerca, trova la sua Euridice nascosta nel buio, tenta con l'inganno di strapparla dal regno delle tenebre, assicurandola che tutta quella barabanda di colori è stato solo un fenomeno temporaneo

¹⁶ I. Calvino, *Senza colori*, in *Cosmicomiche*, cit., p. 138.

¹⁷ *Ivi*, p. 130.

¹⁸ *Ivi*, p. 131.

ormai esaurito, fiducioso che, alla fine, anch'essa sarà conquistata dalla bellezza del mondo a colori. Lei, primordiale Euridice¹⁹, promette di seguirlo purché non si volti a guardarla. Ma, quando giunti all'imboccatura del crepaccio oltre il quale si intravede la Terra soleggiata e verde, Qfwfq non resiste alla tentazione di voltarsi per conoscere i colori di Ayl, fa solo in tempo a udirne il grido di raccapriccio e a vederla ritrarsi verso il buio, persa per sempre, consegnata per sempre ad un ideale di bellezza perfetta e intangibile, senza colori. E in quello stesso attimo Qfwfq si rende conto «con dolore e spavento» di essere rimasto per sempre *di qua* dalla fredda parete di roccia oltre la quale è scomparsa Ayl, separato da quel suo mondo ideale di perfezione e armonia senza contrasti, mentre egli non avrebbe più potuto sottrarsi alla vista del mondo colorato e instabile, molteplice e discreto. Esattamente come Calvino scrittore che fin dall'esordio si è sempre sentito chiamato a confrontarsi con la molteplicità, le contraddizioni, le impurità, i labirinti, l'intricato groviglio, le ombre e le luci del mondo non scritto, nello sforzo mai negato né redento di restituirlo "visivamente" nelle geometrie cristalline del suo mondo scritto. Il mondo a colori, e dunque della luce, è il mondo del divenire, della mutevolezza, dei contrasti²⁰ è il regno polimorfo; dell'effimero, del discontinuo, del cangiante ma per questo «più permeabile alla nostra conoscenza»²¹. Esattamente come il Sole che ha rivelato molto più di sé, dei propri ritmi vitali, dei sonni e dei risvegli, da quando, grazie alla scoperta di Galileo delle macchie solari, non è stato più considerato, per una malintesa forma di rispetto, immutabile e incorruttibile.

Se, come sostiene in *Mondo scritto e mondo non scritto* (1983), la spinta a scrivere è sempre stata legata alla «mancanza di qualcosa che si vorrebbe conoscere e possedere»²², pur nell'avvertimento che

¹⁹ Vedi anche il racconto *L'altra Euridice*, apparso su «Gran Bazar», 10 settembre-ottobre 1980, che ripropone la cosmicomica *Il cielo di pietra* (1968), dal volume *La memoria del mondo e altre cosmicomiche*, ora in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 1216-1223.

²⁰ In una intervista su «Avanti!» il 16 dicembre 1965, poco dopo la pubblicazione delle *Cosmicomiche*, Calvino considerava meglio riuscite, tra le storie scritte fino ad allora, specialmente quelle «dove c'è il non essere contrapposto a quel che c'è, il vuoto o il rarefatto contrapposto al pieno o al denso, il rovescio contrapposto al diritto», rilevando una linea di continuità tra quelle storie e i racconti degli anni Cinquanta nelle dinamiche funzionali del discorso narrativo.

²¹ I. Calvino, *Noi alunni del sole*, recensione a Giovanni Godoli, *Il Sole. Storia di una stella*, in «La Repubblica», 15 maggio 1982, in I. Calvino, *Saggi*, vol. I, cit., I, p. 2057.

²² I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, cit., p. 1875.

nessuna frase può contenere o esaurire la mobile complessità del mondo, la strada più semplice da percorrere per rinnovare il rapporto tra linguaggio e mondo è forse quella di «fissare l'attenzione su un oggetto qualsiasi, il più banale e familiare, e descriverlo minuziosamente come se fosse la cosa più nuova e interessante dell'universo»²³. Ed è qui che entrano in gioco i cinque sensi, la vista in modo assolutamente predominante, e la descrizione-conoscenza dell'estremamente lontano si salda con quella dell'estremamente vicino, consueto e quotidiano. Qfwfq, l'improbabile voce narrante dal nome palindromo, quasi gioco enigmistico, col suo racconto mitico-scientifico del farsi del giorno, altro non è se non un antenato "al rovescio" di Palomar, il narratore con il nome di un osservatorio astronomico, titolare immaginario della rubrica «L'osservatorio del signor Palomar» su «Il Corriere della Sera», tra il 1975 e il 1977, poi eletto a protagonista seriale dell'ultima silloge narrativa uscita nei tipi Einaudi. Palomar racconta l'esperienza della «spada del sole», il riflesso della luce solare sul mare, quando il sole s'abbassa all'orizzonte, in *La spada del sole*, racconto anticipato su «La Repubblica» del 29 luglio 1983, con il titolo *Nuotare nella spada*. Mentre fa il morto durante la sua consueta tardiva nuotata serale, Palomar/Calvino affronta il paradosso cruciale della gnoseologia moderna, da Cartesio in avanti: esistono le cose senza di noi, senza l'occhio che le vede? Quella lama di luce solare, in fondo, da secoli e secoli, si è posata sul mare al tramonto, prima che esistessero occhi per vederla:

Il signor Palomar nuota sott'acqua, emerge, ecco la spada! Un giorno un occhio uscì dal mare e la spada, che era già lì ad attenderlo poté finalmente sfoggiare tutta la snellezza della sua punta acuta e il suo fulgore scintillante. Erano fatti l'uno per l'altro, spada e occhio: e forse non la nascita dell'occhio ha fatto nascere la spada, ma viceversa, perché la spada non poteva fare a meno di un occhio che la guardasse al suo vertice²⁴.

E che cosa è avvenuto, avviene o potrebbe avvenire della spada del sole nel mondo prima degli occhi o privato degli occhi, reso cieco magari da una catastrofe o da lenta consunzione? Il signor Palomar prova ad immaginare il mondo senza di lui, addirittura privo della presenza umana, come quello testimoniato da Qfwfq, se la luce non incontrasse/creasse un occhio che la vede:

²³ *Ivi*, p. 1873.

²⁴ I. Calvino, *La spada del sole*, in *Palomar*, in *Id.*, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 887.

Il signor Palomar pensa al mondo senza di lui: quello sterminato prima della sua nascita, e quello ben più sterminato di dopo la sua morte; cerca di immaginare il mondo prima degli occhi, di qualsiasi occhio; e un mondo che domani per catastrofe o lenta corrosione resterà cieco. Che cosa avviene (avvenne, avverrà) mai in quel mondo? Puntuale un dardo di luce parte dal sole, si riflette sul mare calmo, scintilla nel tremolio dell'acqua, ed ecco la materia diventa ricettiva alla luce. Si differenzia in tessuti viventi, e a un tratto un occhio, una moltitudine d'occhi fiorisce, o rifiorisce²⁵.

Quando Palomar esce dall'acqua appare rassicurato: «si è convinto che la spada esisterà anche senza di lui»²⁶. Il mondo non ha bisogno dell'uomo per essere, come il riflesso della luce del sole al tramonto sul mare non ha bisogno del signor Palomar per esistere. Ma ha bisogno del signor Palomar come interpretante nella catena degli interpretanti, necessario ma non indispensabile²⁷, per rappresentarsi metaforicamente come “spada del sole”. Ma anche in questo caso nella fantasia o immaginazione calviniana è “piovuto”. Nel luglio del 1982 su «La Repubblica» Calvino aveva pubblicato sotto il titolo *Il segreto della luce* (poi in *Collezione di sabbia* col titolo *La luce negli occhi*) alcune riflessioni in margine al libro di Ruggero Pierantoni, *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione* (Bollati Boringhieri 1981). Il saggio trattava la storia delle teorie sul funzionamento degli occhi nel processo visivo e sulla natura della luce: se la visione provenga da “dentro”, grazie ad un fascio di raggi che dall'occhio muove incontro agli oggetti, come ipotizzavano Pitagora ed Euclide, o da “fuori”, come nell'atomismo di Lucrezio, o si origini da un fenomeno di riflessione sugli oggetti di raggi provenienti dall'occhio, che si incontrano con raggi emessi dal sole. Dai Greci e dagli Arabi, attraversando il Medioevo, gli studi sull'ottica di Leonardo, fino a Keplero e alla modernità, la domanda è sempre stata la stessa, almeno fin quando gli studi sulla fisiologia dell'occhio non hanno scoperto la natura della retina simile al tessuto della corteccia cerebrale: dove si forma la visione nell'occhio o nel cervello? Quando la luce diventa immagine? Una lettura così stimolante da suscitare immediatamente in Calvino il desiderio di scriverne, ma così densa da trattenerlo dallo scriverne nell'immediato. Intorno a quel libro si erano poi successivamente coagulate altre letture e riletture, tra cui *Zur Farbenlehre* (1810, *La teoria dei colori* 1979) di Goethe e le *Bemerkungen über die Farben* (1977, *Osservazioni*

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. A. Carrera, *op. cit.*, pp. 152 e sgg.

sui colori, 1981) di Wittgenstein. Moderatamente attratto dalla filosofia e dalle teorie della percezione – nomina la *Phénoménologie de la perception* (1945, *Fenomenologia della percezione* 1965) di Merleau-Ponty solo nella sua lettura “mnemonica” del poemetto montaliano *Forse un mattino andando in un'aria di vetro* – Calvino è molto più affascinato dalla scienza, e in modo particolare dal paradigma conoscitivo della visione, privilegiato rispetto a quelli alternativi offerti dagli altri sensi, e soprattutto dai modelli gnoseologici derivati dalle diverse risposte agli interrogativi sul “segreto della luce”, sull’interazione luce-occhio, sulla percezione dei colori. Modelli nei quali è possibile riconoscere delle costanti mitiche. Per il Calvino lettore di *Il mulino di Amleto* e di *Fato antico e fato moderno* di Giorgio De Santillana, diversamente da Pierantoni che le considera polemicamente come impedimento alla reale comprensione dei processi naturali, queste rappresentano l’approccio più «giusto e necessario» alla storia della scienza e della cultura:

La conoscenza procede sempre attraverso modelli, analogie, immagini simboliche, che fino a un certo punto servono a comprendere. E poi sono messe da parte, per ricorrere ad altri modelli, altre immagini, altri miti. C’è sempre un momento in cui un mito che funzioni veramente esplica tutta la propria forza conoscitiva²⁸.

Può accadere che una concezione liquidata come mitica a distanza di tempo si ripresenti «feconda a un nuovo livello di conoscenza, assumendo un nuovo significato in un nuovo contesto»²⁹, dato che la mente umana «nella scienza come nella poesia, nella filosofia come nella politica e nel diritto – è solo a base di miti che funziona»³⁰. In altre parole, non esiste conoscenza al di fuori di un qualsiasi codice, e decisiva è dunque la scelta di adottare uno o l’altro, evitando quelli che ostacolano la conoscenza o possono risultare deleteri per la convivenza umana. Così, in conclusione dell’articolo, lo scrittore ligure utilizza in modalità mitica la fisiologia dell’occhio, per descrivere come “funziona” la mente umana.

Usando “miticamente” l’immagine della struttura della retina, la mente umana mi appare come un tessuto di “mito ricettori” Che si trasmettono l’un l’altro le loro inibizioni ed eccitazioni, a somiglianza dei fotoricettori che

²⁸ I. Calvino, *La luce negli occhi*, recensione a R. Pierantoni, *L’occhio e l’idea. Fisiologia e storia della visione*, in Id., *Saggi*, cit., p. 531.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

condizionano la nostra vista e fanno sì che guardando le stelle le vediamo raggiate mentre “in realtà” dovrebbero apparire puntiformi³¹.

I nodi tematici, cognitivi e immaginari ruotanti intorno al *leitmotiv* della luce, fin qui rintracciati nelle loro occorrenze più dirette, si intrecciano in modo indistricabile in una prosa apparsa nel 1971 su Adelphi, pubblicazione permanente della casa editrice Adelphi, e riproposta solo dopo la scomparsa dell'autore nel postumo *La strada di San Giovanni*: si intitola *Dall'opaco* e porta in una copia del dattiloscritto, aggiunta a penna da Calvino, la notazione «Paesaggio ligure». Si tratta di un *personal essay* [«a short, flexible autobiographical work»] sul tema della definizione della «forma del mondo», a partire dalla diretta osservazione e visione del familiare e discontinuo paesaggio della propria regione, la Liguria, aperta sul mare, con alle spalle i digradanti e irregolari dislivelli delle città e dei monti: come «tanti balconi che irregolarmente s'affacciano su un unico grande balcone che s'apre sul vuoto dell'aria, sul davanzale che è la breve striscia del mare contro il grandissimo cielo»³². Proprio come se fosse affacciato a un balcone, rivolto verso mezzogiorno in direzione del mare, l'occhio di Calvino percorre le sei dimensioni dello spazio soggettivo (avanti indietro sopra sotto destra e sinistra) di quella specie di “teatro” naturale, per rivelare il gioco di opposti che lo definisce, non pacificabile però nella metafora teatrale di un “palcoscenico” e di un “fondale”. È un mondo all'aperto che dà il «senso di essere chiusi stando all'aperto»:

dove tutto si vede e non si vede al medesimo tempo, in quanto tutto spunta e nasconde e sporge e scherma, le palme si aprono e chiudono come un ventaglio sulle alberature delle barche da pesca, s'alza il getto d'una manica e inaffia un campo d'invisibili anemoni, mezzo autobus svolta nella mezza curva della carrozzabile e sparisce tra le spade dell'agave, il mio sguardo è frantumato tra piani e distanze diverse³³.

Quando dalla percezione visiva, che implica la complicità luce-occhio sullo schermo del visibile, si passa alla percezione uditiva, poiché lo spazio è «formato da punti visibili ma anche da punti sonori», ugualmente franti e spezzati, alla solarità e ai rumori del giorno si contrappone la notte e il silenzio del buio. Allora i suoni e i rumori trovano il loro posto tanto da disegnare una più precisa mappa dello spazio sulla

³¹ *Ibidem*.

³² I. Calvino, *Dall'opaco*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., p. 89.

³³ *Ivi*, p. 94.

«lavagna del buio»³⁴, perché, alla «luce del giorno», quando si risvegliano le attività quotidiane, «non c'è più un suono che arrivi sapendo da che parte viene», le percezioni uditive si imbrigliano le une nelle altre e il «mondo si sfalda di continuo alla vista e all'udito, nella frana dello spazio e del tempo»³⁵. L'unico elemento continuo resta allora l'arco disegnato in cielo dal sole, che consente di leggere il mondo e lo spazio attraverso l'interferenza, diretta o riflessa, dei suoi raggi con le superfici del mondo. Anzi il sole stesso è una sorgente di raggi 'ipotetica', «la quale se la guardi fisso ti acceca, e le basta uno straccio di nuvola per nascondersi dietro»³⁶, la cui esistenza è verificabile solo da come i raggi cadono sulle superfici terrestri. Ma è altrettanto possibile, per contro, leggere il mondo attraverso le macchie d'ombra, i luoghi dove la luce del sole non arriva, conferendo all'ombra consistenza e nettezza proporzionali alla forza stessa dell'irraggiamento solare:

L'ombra mattutina d'un fico da tenue e incerta diventa col salire del sole un disegno in nero del fico foglia per foglia che s'allarga al piede del fico in verde, quel concentrarsi del nero per significare il lucido verde che il fico contiene foglia per foglia sulla faccia che dà verso il sole, e più il disegno per terra concentra il suo nero più si rattrappisce ed accorcia come succhiato dalla radici inghiottito dal piede del tronco e restituito alle foglie, trasformato in lattice bianco nelle nervature e nei gambi, finché nel momento del sole più alto l'ombra del tronco verticale è sparita e l'ombra dell'ombrello di foglie s'accuccia lì sotto [...] ad attendere che l'ombra del tronco rispunti e la spinga dalla parte opposta allungandosi come se il dono di crescere, a cui il fico ha abdicato in quanto pianta produttrice di fichi, passasse a questo fantasma di pianta disteso sul suolo, fino all'ora in cui gli altri fantasmi di piante non crescono fino a coprirla, il poggio la collina la costa dilagano in un unico lago le ombre³⁷.

Luce ed ombra sono gli opposti dialetticamente complementari nella percezione cognitiva del mondo non scritto, come il pieno e il denso sono contrapposti e complementari al vuoto e al rarefatto, il diritto al rovescio; esattamente come, nel mondo scritto, per Calvino, la leggerezza mercuriale e metamorfica si coniuga con la faticosa pesantezza artigiana di Vulcano, la mobile fiamma con le geometrie perfette e statiche del cristallo, la rapidità del delfino con la solidità dell'ancora, immagine ossimorica figurale del motto *Festina lente*, marchio

³⁴ *Ivi*, p. 95.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ivi*, p. 96.

³⁷ *Ivi*, p. 97.

dell'editore veneziano Aldo Manuzio, e quindi metafora stessa della scrittura³⁸. Ogni luogo dunque può essere «definito in base a una scala intermedia tra i posti in cui non batte mai il sole» e sono quelli «int'ubagu» in dialetto, nell'opaco o «a bacio», e «quelli esposti alla luce dall'aurora al tramonto»³⁹, «a solatio», nell'"aprico", in dialetto «abrigu». Verso l'aprico sembra tendere con massimo sforzo il mondo, come una lucertola che cerchi la più ampia esposizione del proprio corpo al sole, quasi se la conquista della luce coincida con la lotta per l'esistenza stessa. Eppure, basta volger lo sguardo nelle valli, o nei contrafforti delle montagne che stanno alle spalle, per entrare nell'ombra, «int'ubagu», nell'"opaco rovescio del mondo»⁴⁰, e percepire l'esile e misterioso confine che lo separa dall'"abrigu». Luce e ombra producono una bipartizione dello spazio analoga, ma non coincidente, a quella tra il campo visuale davanti ai nostri occhi e il campo invisibile alle nostre spalle, bipartizione naturale, biologica, comune a tutti gli esseri viventi, dal momento in cui, nella storia evolutiva, hanno cominciato a svilupparsi secondo una simmetria bipolare. Ne deriva un'esperienza limitata al mondo compreso nel campo anteriore della vista, al quale corrisponde una zona retrostante, un 'non-mondo' o anche un 'mondo altro', non visibile: a meno che non ci si volti. Ma in questo caso, il problema conoscitivo si ripresenta al rovescio. Insomma, la mancanza di un occhio sulla nuca – scrive Calvino – rende problematico l'atteggiamento conoscitivo dell'uomo «che non può mai essere sicuro di cosa c'è alle sue spalle, cioè non può verificare se il mondo continua tra i punti estremi che riesce a vedere»⁴¹. Anche se gira su se stesso «ha di fronte sempre il suo campo visuale [...] mentre alle sue spalle c'è sempre un arco complementare in cui in quel momento il mondo potrebbe non esserci»⁴². La percezione dello spazio bipartito anteriore/posteriore, in relazione al campo visivo, consente la costruzione di possibili modelli conoscitivi. È la poesia di Montale *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, che offre a Calvino lo spunto per questa serie di riflessioni: «si definisce il primo come schermo di inganni e il secondo come un vuoto che è la vera sostanza del mondo». Nel *Manuale di zoologia fantastica* di Borges l'invisibile e inconoscibile altre realtà è lo *hide-behind*, animale

³⁸ Cfr. I. Calvino, *Rapidità*, in *Lezioni americane*, in Id., *Saggi*, vol. I, cit., p. 670.

³⁹ I. Calvino, *Dall'opaco*, cit., p. 98.

⁴⁰ *Ivi*, p. 99.

⁴¹ Eugenio Montale. "Forse un mattino andando", in I. Calvino, *Saggi*, vol. II, cit., pp. 1179-1189.

⁴² *Ibidem*.

fantastico che sta sempre alle spalle, ma si dilegua non appena l'uomo si volta. La spazialità percorsa dall'occhio di Calvino in *Dall'opaco* accoglie invece, come detto, dimensioni e direzioni plurime (avanti indietro sopra sotto destra sinistra), ed è definita nella sua consistenza oggettuale e fenomenica, dalla dinamica complementare delle zone di luce o d'ombra, compresenti nelle cose, ma diversamente percepite a seconda della posizione dell'osservatore, la cui esperienza conoscitiva si fa ambigua e controversa: l'occhio rivolto verso la luce vede il lato in ombra di ogni cosa (ponte albero tetto), mentre alle sue spalle tutto è in piena luce solare. L'opacità non è dunque negazione o limitazione della visibilità, secondo una consueta metafora, impedimento cognitivo ed ostacolo ad illuminare la verità delle cose: tutt'altro. È l'annuncio che il mondo presuppone un resto del mondo, ha un rovescio, si prolunga nell'opaco e spinge l'occhio di chi guarda verso un altrove, un *aprico* assoluto o un assoluto *ubagu*. Ogni passo avanti verso l'aprico può essere un ritrarsi nell'opaco: il paradosso conclusivo del personal *essay* approda alla percezione che il solo mondo che esiste è l'opaco, mentre l'aprico è il suo rovescio. Dal fondo dell'opaco muove la scrittura: «D'int'ubagu io scrivo», per creare la "luce", come atto di significazione nato dalla tensione tra *ubagu* ed *abrigu*: perché l'uomo, per Calvino, è lo strumento di cui il mondo si serve per rappresentare se stesso, in una sorta di identità tra soggetto e oggetto della visione, e la scrittura, muovendo proprio dalla macchie d'ombra, permette di ricostruire una mappa dell'*abrigu*, rintracciare il filo d'Arianna del labirinto o navigare il mare dell'oggettività senza far naufragio. La luce del sole ha bisogno dell'occhio umano per vedere se stessa, il mondo verifica la propria esistenza attraverso l'esistenza dell'io e della sua parola:

«D'int'ubagu», dal fondo dell'opaco io scrivo, ricostruendo la mappa d'un aprico che è solo un inverificabile assioma per i calcoli della memoria, il luogo geometrico dell'io, di un me stesso di cui il me stesso ha bisogno per sapersi me stesso, l'io che scrive solo perché il mondo cerca continuamente notizie dell'esistenza del mondo, un congegno di cui il mondo ha bisogno per sapere se c'è⁴³.

⁴³ I. Calvino, *Dall'opaco*, cit., p. 89.

LETTERATURA “INQUIRENTE”

GIALLO E NOIR

DALLA TRADIZIONE AL POSTMODERNO¹

Per una “definizione di territorio”

Nella confusione postmoderna dei linguaggi e degli stili, nella dominante contaminazione dei modelli e delle scritture, tentare, per il *giallo*, quella che Calvino avrebbe definito una «definizione di territorio» sembra un'operazione quanto meno anacronistica. Per evitare di trasformare la consueta etichetta cromatica tutta italiana in un indicatore di tutto e del contrario di tutto, Cesare Garboli, nella *lectio magistralis* tenuta all'Università di Bari nel giugno 2003 e intitolata, con ironia citazionale, *Grandezza e decadenza del romanzo giallo*, proponeva una serie di punti cardinali per orientarsi in una produzione di «genere» ormai dilagante ed eterogenea, disseminata in innumerevoli specie e sottospecie. I suoi *distinguo* puntavano, più che sul persistere nella *fiction* della tradizionale sequenza crimine/indagine/soluzione/punizione, innanzitutto sulla nozione di responsabilità della colpa. L'assassino deve risultare capace di intendere e di volere, non può essere uno psicopatico e, soprattutto, anche se legato ad una organizzazione malavitosa, deve compiere l'atto individualmente. Il secondo imprescindibile requisito andrebbe ricercato nella definizione del metodo investigativo: gli indizi sparsi sullo *staging* del delitto, magari sfuggenti o contraddittori o apparentemente irrilevanti, sono raccolti e coordinati da un *detective*, non necessariamente istituzionale, anzi spesso in concorrenza con la polizia, abile a collocarsi all'interno della logica dell'assassino. Per finire, Garboli individuava in un preciso connotato sociologico, l'omogeneità del sospetto, l'ultima *conditio sine qua non* del romanzo poliziesco: l'accertamento della verità risulta drammaticamente difficile in una società dominata dall'*auri sacra fames* che renderebbe chiunque capace di uccidere. Su questi parametri sarebbe possibile disegnare la fisionomia di

¹ *Giallo e noir. Dalla tradizione al postmoderno*, in «Paragone Letteratura», 78/79/80, agosto-dicembre 2008.

un'«epoca classica» del giallo, non ancora esaurita ma con una data di nascita abbastanza precisa, da utilizzare per un esame a confronto della produzione giallistica antica e moderna.

La modellizzazione proposta da Garboli può essere discussa, e, per alcuni tratti, è forse discutibile, ma certamente le va riconosciuto il merito di superare, prescindendo dal discorso del racconto e dalle variabili dell'intreccio, il pregiudizio diffuso di una «classicità» troppo datata del *crime novel*, magari anche circoscritta in senso geografico e sociologico, e riferita in modo quasi esclusivo al romanzo ad enigma di marca anglosassone. D'altro canto, Garboli resiste alla tentazione di estendere i confini del genere fino a snaturarne e deformarne i connotati riconoscibili in una sorta di romanzesco “pasticcio con delitto”, cucinato con i più eterogenei e disparati ingredienti, così da renderlo abbastanza saporito agli smaliziati ed esigenti palati dei lettori contemporanei. Tentazione non infrequente nella letteratura critica contemporanea sul poliziesco, dopo i pionieristici (per l'Italia) acuti interventi di Giuseppe Petronio (*Sulle tracce del giallo*, 2000), come riflesso, appunto, di una presenza fin troppo invadente nell'odierno mercato librario internazionale e nazionale, della «letteratura del mistero». Questa formula “globale”, proposta da Raffaele Crovi nella sua ampia ricognizione su *thriller* italiani e stranieri, intitolata appunto *Le maschere del mistero* (2001), consente, in una prospettiva sincronica, di declinare il canone del romanzo d'indagine nella sua attuale molteplicità casistica, dalla *detective story* e dal *procedural novel* alla *spy-story*, dal *legal novel* al *thriller*, dal *noir* al *real novel*, perfino ad incursioni nel passato storico e a proiezioni fantascientifiche. Nella stessa direzione si muove la riflessione sulla narrativa di «genere» di uno scrittore come Carlo Lucarelli, affermata firma del «giallo» italiano dagli anni Novanta ad oggi, che ha attraversato i diversi modelli della narrativa d'indagine con un sostanziale rispetto per le regole essenziali del gioco, senza rinunciare al gusto di sorprendenti infrazioni o alla contaminazione di tonalità diverse: poliziesco neostorico, thriller metropolitano, storie di assassini seriali, *real novel*. In varie occasioni² e recentemente nel volume che raccoglie articoli e interviste, *Il mistero a piccole dosi* (2007), lo scrittore emiliano si dichiara appunto come «scrittore del mistero», riconoscendosi tuttavia in una identità di “gruppo” (non solo il bolognese *Gruppo*

² Si veda in particolare *Conversazione con Carlo Lucarelli*, in E. Bacchereti, *Carlo Lucarelli*, Cadmo, Firenze 2004.

13)³, meglio, in una tendenza diffusa che preferisce qualificarsi nelle tonalità del «nero». Intanto «mistero» indica qualcosa di non spiegato che suscita interrogativi, solleva dubbi e genera sospetti. Un mistero, per meritarsi di essere raccontato, deve essere inquietante, insoluto, emotivamente coinvolgente e, soprattutto, secondo Lucarelli, «imperdonabile»: non si può permettergli di esistere, bisogna sapere, aprire un'indagine, cercare ciò che è nascosto oltre le evidenze ingannevoli e le facili certezze. Può essere un fatto di sangue, una serie di delitti, oppure, semplicemente, una inspiegabile frattura nel tessuto della "normalità" che precipita il vissuto quotidiano in una dimensione inquietante e inusuale. Ha a che fare con la metà oscura delle coscienze o della società, si alloca nel «lato sinistro del cuore»⁴, nel cuore di tenebra delle nostre città, nelle pieghe sonnacchiose della vita di provincia, nelle stanze segrete del Potere: dove logica, razionalità, causalità non sembrano più strumenti sufficienti ad assicurare il successo pieno dell'indagine, la Verità stenta ad affermarsi, oppure si "moltiplica" in parziali e mutili verità (quando non fittizie) e la giustizia sembra aver smarrito ogni residua possibilità. Alla fine, il percorso investigativo finalizzato alla scoperta del «chi è stato» (il «whodunit», interrogativo fondante del *crime novel* delle origini) si dilata in direzioni multiple, tanto da relegare in secondo piano la «soluzione», per lasciare sul proscenio preferibilmente atmosfere torbide, personaggi ambigui, emozioni forti, morbosità e violenze ai limiti del patologico. Per questa strada si sconfinava proprio nello spazio del *noir*, francesismo adottato in funzione sostantivale per qualificare una narrativa dagli ingredienti abbastanza riconoscibili e distinti da quella poliziesca, che, a partire dal secondo dopoguerra, si è venuta affiancando al giallo per dir così tradizionale, fino a consolidarsi in una identità anch'essa cromatica, appunto, consacrata dalla fondazione nel 1945 della *Série noire* in seno alle collane narrative della casa editrice parigina Gallimard. È vero che nel calderone postmoderno (o nella cultura della globalizzazione

³ Del «Gruppo 13» nato nel 1990 per iniziativa dello stesso Lucarelli e del giallista bolognese Lorian Machiavelli, concepito come laboratorio di «scrittura del mistero», momento di discussione e scambio d'idee, facevamo parte, oltre ai già citati, Pino Caccucci, Massimo Carloni, Nicola Ciccoli, Marcello Fois, Lorenzo Narzaduri, Gianni Matarazzo, Danila Comastri Montanari, Sandro Toni, più due illustratori giallo/noir, Mannes Laffi e Claudio Lanzoni. Il primo prodotto collettivo del Gruppo è stata la raccolta di racconti *I delitti del Gruppo 13*, Bologna 1992.

⁴ *Il lato sinistro del cuore* è il titolo dato da C. Lucarelli alla antologia d'autore della propria narrativa breve (Einaudi Stile Libero, Torino 2003).

massmediatica), la contaminazione, l'intertestualità, la caduta dei vari "muri" tra alto e basso⁵, la multidiscorsività mediale (parola, immagine, scrittura, cinematografia, pubblicità) e la plurigenericità, oltre alle esigenze del mercato editoriale, se una definizione di territorio per il giallo contemporaneo poteva apparire problematica, per il *noir* rischia di essere disperata, a meno che non si eluda la questione appellandosi ad una molto vaga «tendenza dell'immaginario» o coloritura d'effetto, accettando il rischio di una conseguente dispersione di senso. Forse è possibile tracciare tuttavia alcune coordinate essenziali, per orientarsi nello specifico territorio del *noir*, divergenti da quelle per il *giallo*, anche, anzi soprattutto, in presenza degli elementi paradigmatici (delitto, indagine, detective...) del «genere».

I romanzi noir, o i *noir*, raccontano cupe storie criminali (private o malavitose), sullo sfondo di scenari metropolitani svelati nei loro angoli bui, nascosti o degradati, nei quartieri-ghetto, nelle tentacolari periferie suburbane. Oppure anche ambientate in ordinate e pulite zone di provincia, a sorprendere con una insospettabile e sconvolgente smagliatura dell'apparente "normalità". La violenza e il delitto spesso non trovano soluzione, quasi mai risarcimento o espiazione, anche quando l'ordinaria giustizia si afferma, lasciano sempre un retrogusto amaro e inquietante. E poi, in diverso dosaggio: atmosfere torbide, soffocanti, senza un discrimine certo tra buoni e cattivi, con labili e aleatori confini tra legalità e abuso di potere; protagonisti ambigui quando non perversi o psicopatici, o sbandati, eroi negativi in un mondo senza ideali, quando non veri criminali o poliziotti corrotti e violenti. A racconti di prevaricazione del Potere, politico ed economico, di trame occulte, rivisitazioni *politically incorrect* della Storia, nei casi migliori aggressive demistificazioni degli inganni e delle falsità costruite e divulgate dalle stesse istituzioni, o proiezioni negli anfratti oscuri dei sistemi politici, si affiancano perturbanti viaggi nel *dark side* delle coscienze, a scavare oltre la logica prevedibile della banalità quotidiana dell'omicidio (denaro interesse passione potere), fino al buio assoluto delle perversioni e alle ossessioni omicide di spietati *serial killer*, magari assumendo il punto

⁵ Lo "sdoganamento" del giallo dalle secche della letteratura d'intrattenimento e d'evasione in Italia come si sa passa dalle pagine di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda e soprattutto dai romanzi di Leonardo Sciascia, per arrivare a *Il nome della rosa* di U. Eco che all'inizio degli anni Ottanta segna il definitivo superamento di ogni pregiudiziale di letterarietà aprendo la strada al giallo problematico postmoderno. Il noir italiano invece ha una storia più recente, dagli anni Novanta in poi, sia nella narrativa che nel cinema.

di vista di Caino. *Noir* è un colore che sporca, esaspera l'interconnessione tra cronaca nera e immaginario, già attiva nel romanzo poliziesco, radicalizza e porta alla luce – paradossalmente – contraddizioni e ambiguità, più che esercitare la logica. Alla fine, nel *noir* sono confluiti in un unico “pasticcio” gli ingredienti di altri generi narrativi, dal *detective novel* al thriller, dal romanzo d'avventura a quello sentimentale ed erotico, dal romanzo neostorico a quello di costume o al romanzo sociale. Così il termine ha ripreso la sua funzione di aggettivo per qualificare una tendenza dell'immaginario contemporaneo che punta alla rappresentazione aggressiva delle paure e delle angosce del vivere, a mettere in scena l'epifania del male nelle società occidentali⁶, che sembrano poter essere raccontate con più efficacia e successo soprattutto con il suo particolare stile di racconto, fortemente chiaroscurale, rapido e diretto, linguisticamente mobile e plurale, cinematografico nelle sincopate strutture di montaggio e nei tempi del narrare. Come se il nero fosse il colore dell'oggi, e il *noir* – come anche il poliziesco – la naturale tessitura narrativa di un realismo estremo, critico e analitico, spinto fino ai limiti della forzatura iperrealistica, che si qualifica, in alcuni casi, come tensione ad una rinnovata forma di «impegno», quasi novello romanzo sociale. In alcuni casi la narrativa *noir* può rappresentare una vera forma di «controinformazione», ma anche, in altri, si risolve in una rappresentazione, disperata e pessimistica ai limiti di un nichilismo assoluto, della contemporaneità.

Se in area anglofona le definizioni sottogeneriche (*detection novel*, *procedural novel*, *detective story*, *spy story*, *legal thriller*) si sprecano, mentre in Francia prevale l'iper-etichetta del *polar*, in Italia resiste la tradizionale identificazione cromatica del «giallo» (variante: «poliziesco»), in tutte le sue sfumature⁷, e l'unica linea di confine sembra dunque essere quella tracciata a delimitare il territorio del *noir*. Non bisogna poi dimenticare – anche se la questione è stata da tempo affrontata in sede critica⁸ – l'appropriarsi nella modernità letteraria del modello

⁶ «Il noir è la lettura della società attraverso le epifanie del male. Soprattutto in Europa, dove il rapporto tra il crimine e i mali della democrazia è più stretto» è la definizione di Giancarlo De Cataldo nell'*Intervista* concessa ad E. Marrese, in «Il Venerdì di Repubblica», n. 1036, 25 gennaio 2008. De Cataldo è autore, tra l'altro, di *Romanzo criminale*, ispirato alle vicende della cosiddetta «banda della Magliana», uno dei massimi e “canonici” esempi del *noir* italiano contemporaneo.

⁷ Cfr. Luca Crovi, *Tutti i colori del giallo*, cit.

⁸ Dai citati studi di Giuseppe Petronio ed anche da Antonio Pietropaoli, nel volume *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1986.

narrativo «popolare»⁹ del poliziesco da parte di scrittori non «di genere», in funzione di un progetto letterario di impostazione epistemologica e cognitiva. Senza scomodare *Delitto e castigo* di Dostoevskij, né entrare nel particolare, basterà ricordare, per limitarci a fatti di casa nostra, soltanto un poliziesco «paradossale»¹⁰ come *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* (1957) di Carlo Emilio Gadda o l'esalogia gialla (*Il giorno della civetta, A ciascuno il suo, Todo modo, Il Contesto, Il Cavaliere e la Morte, Una storia semplice*) di Leonardo Sciascia¹¹, il quale, più di ogni altro in Italia, ha contribuito allo sdoganamento del *crime novel* dal ghetto della cosiddetta «paraletteratura» o «letteratura di consumo», aprendo la strada ad una narrativa di «contrabbando», per dirla con Andrea Camilleri, che propone temi profondi là dove non ci si aspetterebbe di trovarli. Del resto, un romanziere, per Sciascia, altro non sarebbe che uno «sbirro mancato» e la letteratura non può che riconoscersi in una funzione inquirente, creativa e congetturale, perfino profetica. A Sciascia si richiama anche Antonio Tabucchi, che scrittore di genere non è, ma apprezza le potenzialità del romanzo poliziesco, specie nelle sfumature “notturne” del *noir*, come discorso di racconto fondato sulla ricerca e l'interrogazione, buono per una *quête* esistenziale (come in *Il filo dell'orizzonte o Sostiene Pereira*) o per una indagine nel lato oscuro della storia (come ancora in *Sostiene Pereira* e in alcuni racconti di *L'Angelo nero*), o della contemporaneità (*La testa perduta di Damasceno Monteiro*)¹². Inoltre il riconosciuto atto di nascita del romanzo italiano «postmoderno», plurigenerico e multidiscorsivo, *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco, esibisce la paternità del romanzo poliziesco tradizionale, coniugata al romanzo storico (ma anche al romanzo d'idee, psicologico, di formazione), addirittura mettendo in campo e facendo reagire due modelli d'investigazione, quello probatorio (il padre francescano Guglielmo da Baskerville)¹³ e quello inquisitorio (il domenicano Grande Inquisitore).

⁹ Senza dimenticare le origini, per dir così, nobili del genere, nato dalla immaginazione «matematica» di Edgar Allan Poe.

¹⁰ Cfr. G. Guglielmi, *I paradossi di Gadda*, in Id., *La prosa italiana del Novecento. Umorismo Metafisica Grottesco*, Einaudi, Torino 1986.

¹¹ Mi permetto di rimandare al mio studio *Il “razionale mistero”. Il poliziesco di Sciascia tra Poe, Gadda e Pirandello, Da un paese indicibile*, a cura di R. Cincotta, in «Quaderni Leonardo Sciascia», n. 4, Edizioni La Vita Felice, Milano 1999.

¹² Cfr. E. Bacchereti, *Tabucchi “almost noir”*, in *I notturni di Tabucchi*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2008, e in questo volume alle pp. 315 e sgg.

¹³ Non sfugga l'esplicito riferimento a *Il mastino dei Baskerville*, di A. Conan Doyle e quindi a Sherlock Holmes.

Ma, al di là dei connotati del *plot* e dei canoni tematici, sembra legittimo sostenere che il «giallo», con i suoi derivati o affini, si identifica anche in una tecnica narrativa, sinteticamente individuabile nella *suspense*, quell'effetto che impedisce al lettore di lasciare a metà un romanzo, ed è il presupposto – come sosteneva ancora Leonardo Sciascia – per una ricezione efficace, emotiva ed intellettuale ad un tempo, da parte del lettore. La formula lucarelliana del «mistero a piccole dosi», il mistero e la sua sintassi, dunque, sulla scia delle riflessioni dello scrittore siciliano, sembra così riassumere l'essenza stessa della narrativa d'indagine, nel perfetto bilanciamento chimico tra il “che cosa” interessa raccontare (quali storie) e il “come” o si racconta, risolvendosi in una indiretta evasione dai confini territoriali di «genere».

Certo non si può negare che si siano tanto moltiplicate le strade dalla parigina Rue Morgue, la prima percorsa dallo specialissimo Auguste Dupin di Edgar Allan Poe, progenitore assoluto del *detective* che, in questo caso, indaga su un crimine misterioso per puro gusto del giuoco intellettuale di restituire verosimiglianza all'impossibile. Per verificare l'ipotesi dell'esistenza di una presunta zona classica del giallo, stabilire una sorta di canone del genere alle soglie del terzo millennio può essere utile risalire alle radici storiche del romanzo d'indagine, in un percorso diacronico dalla sua primaria modellizzazione nelle varie specifiche storico-geografiche: all'inglese, all'americana, alla francese e anche, perché no, all'italiana.

In principio fu Edgar Allan Poe

Per gli ingredienti e la sequenza costitutiva dell'intreccio, per la tecnica narrativa del raccontare, tassativamente *a rébours*, per la presenza nel racconto di personaggi con ruoli fissi, il *detection novel* trae origine da tre racconti dello scrittore americano, risalenti ai primi anni Quaranta dell'Ottocento, *L'assassinio della Rue Morgue*, *Il mistero di Marie Roget*, e *La lettera rubata*, ambientati a Parigi, con protagonista il cavalier Charles Auguste Dupin. Se dobbiamo credere alla nota d'autore preposta alla ristampa del *Mistero di Marie Roget*, il racconto s'ispirava ad un fatto di cronaca newyorkese, il brutale assassinio di Mary Rogers, e lo ricostruiva da lontano, per via indiretta, sulla base della cronaca giornalistica. Poe si vantava tuttavia di essere arrivato, solo tramite la logica deduttiva, ad intuire ed anticipare la soluzione ufficiale del caso. Che si tratti di un puro giuoco dell'intelligenza, di

exemplum della potenzialità rivelatrice del vero che risiede nell'analisi razionale, pura ed astratta, applicata ai dati di un problema, lo dimostra lo scarso peso concesso dall'autore-narratore al crimine in sé: si può fare a meno del morto, come nella *Lettera rubata*, del movente e di ogni presupposto psicologico, addirittura della nozione stessa di colpa e di responsabilità, come nell'*Assassinio della Rue Morgue*. Tutti e tre i racconti si snodano come una lunga affabulazione dell'«investigatore», indirizzata ad un ammirato e ammutolito interlocutore (il narratore medesimo), che ricostruisce minuziosamente il procedimento mentale a distanza che lo ha portato alla soluzione dell'enigma. E il procedimento si basa su una capacità d'osservazione analitica estrema, che mette in moto una serie di induzioni e deduzioni lucide e visionarie al tempo stesso: meno «matematiche» di quanto di solito si creda, e più «poetiche» di quanto si sia disposti a concedere. «Immaginazione a forza di analisi», annotavano i fratelli De Goncourt nel 1856, nel loro *Journal*, dopo aver letto i racconti di Poe nella prestigiosa traduzione di Baudelaire: deduzioni al posto delle passioni, la testa al posto del cuore, la soluzione al posto del dramma¹⁴. La razionalità di Dupin, infatti, non era quella che si sviluppa dallo studio matematico, anzi polemicamente irriso come scienza limitata al calcolo e alla misura delle forme e delle quantità, ma quella della logica astratta, visionaria e creativa, in grado di vedere oltre il limite del senso comune dell'esperienza, nonché di immedesimarsi nell'intelligenza dell'altro, dell'avversario. Per Poe è nella creatività logica metaforicamente espressa dal giuoco della dama, diversamente dalla comune opinione che tende a privilegiare la strategia deduttiva degli scacchi, che si affermano i poteri più alti della riflessione. Nella «frivolezza complicata» dei movimenti dei pezzi degli scacchi, infatti, prevarrebbe la complessità più che la profondità, mentre nella dama, dove il movimento concesso è unico, occorrerebbe, per vincere, acume e immaginazione invece della semplice attenzione a non commettere errori e della capacità di concentrazione, doti del buon giocatore di scacchi¹⁵.

¹⁴ Cfr. J. et E. Goncourt, *Journal*, II, Fasquelle et Flammarion, Monaco 1956, pp. 17 e sgg.

¹⁵ Cfr. E.A. Poe, *Il delitto della Rue Morgue*, in Id., *Tutti i racconti e le poesie*, Sansoni, Firenze 1974 (1953), pp. 827-828 e sgg.

Delitti per diletto

La strada verso una progressiva definizione del nuovo genere letterario, nell'ultimo ventennio del XIX secolo, procede di pari passo con l'affermarsi della società borghese e capitalistica, dopo le rivoluzioni industriali, con il dilagare dello scientismo positivista e della fiducia nelle magnifiche sorti e progressive delle scienze naturali e dei loro metodi d'indagine, applicabili a tutte le discipline, perfino trasferibili in letteratura. Incubatrice non casuale l'Inghilterra vittoriana, intrisa di un borghese perbenismo morale di superficie, sotto il quale celare i propri lati oscuri. Chi si è avvicinato allo studio del romanzo poliziesco da un punto di vista sociologico, attrezzato soprattutto da una metodologia marxista, come Narcejac o Kracauer o Mandel, non ha mancato di sottolinearne l'omogeneità e l'organicità strutturale e ideologica con il sistema produttivo e sociale tipico della società capitalistica, che opera una reificazione e una disumanizzazione di ogni aspetto della vita, ridotta ad oggetto sottoposto alle leggi del mercato. Nel romanzo poliziesco innestato nella società vittoriana, non si rappresentano in verità passioni reali, né conflitti di volontà, neanche interessano le intricate e complesse dinamiche psicologiche di bene e male. È un conflitto di intelligenze, quella criminale e quella investigatrice, se si vuole la concorrenza tra due capacità d'analisi astratta, omologa alle leggi di concorrenza del mercato, ad esercitarsi intorno a questi «crimini di carta», e l'assolutamente necessaria sconfitta della prima lascia nel lettore un senso di appagata serenità e fiducia nelle istituzioni. D'altra parte, il romanzo poliziesco registra anche il progresso storico realizzato dalla borghesia sulla spinta del razionalismo illuminista: la scienza giuridica e la giustizia penale fondate su procedimenti razionali d'inchiesta, sulla ricerca di prove formali accettabili da un tribunale come fondamento di un verdetto, nate dalla rivoluzione democratica borghese, si sono sostituite ai processi sommari di tipo inquisitorio, e al sistema delle confessioni estorte sotto tortura. Il *detection novel* sarebbe inconcepibile in epoca medievale o secentesca: lo scontro tra il metodo investigativo inquisitorio e il probatorio è stato ben rappresentato, con un voluto anacronismo storico, nel citato *Il nome della rosa* di Eco. Bisogna poi tener conto dello sviluppo delle città in metropoli industriali, con le loro topografie in nero del vizio e della miseria, rappresentate dai quartieri malfamati dove il delitto trova un fecondo terreno di coltura, descritte intanto nella prolifica letteratura popolare e feuilletonistica dei «misteri», a partire dai *Misteri di Parigi* di E. Sue. E della conseguente

istituzione della polizia metropolitana, con il compito di salvaguardare la sicurezza personale, della nascita dell'antropologia criminale grazie ai primi studi di Cesare Lombroso, dei progressi decisivi e sorprendenti nella scienza dell'indagine, primo fra tutti la scoperta delle impronte digitali, che rivoluzionano le tecniche investigative e arricchiscono il bagaglio degli strumenti per l'accertamento oggettivo della colpa.

In questo quadro non va sottovalutato l'interesse che la gente nutre, in bilico tra morbosità e timore, in ogni tempo, per i fattacci di cronaca nera, e quindi per i resoconti giornalistici di delitti e di processi, che, sempre più presenti sulle colonne dei quotidiani (oggi anche in televisione, con contorno di dibattiti tra esperti e vari *maître à pensée*, con indici di ascolto sempre elevati), allora stimolarono e favorirono la nascita, dall'incubatrice del romanzo d'appendice, di una specifica narrativa criminale, giudiziaria e, appunto, poliziesca, incentrata sulla figura di un investigatore superdotato, dilettante o poliziotto, il quale, da sparsi indizi, per lo più sfuggenti agli altri, risale con un processo logico-scientifico alla scoperta del delinquente, e risarcisce il tessuto sociale lacerato, ricomponendo l'ordine violato della legge, rassicurando il lettore medio borghese sulla stabilità del proprio sistema sociale, nonostante le intrusioni laceranti del male. Nascono così i «crimini di carta», o, per citare il titolo dello studio sociologico di Ernst Mandel, i «delitti per diletto»¹⁶. E il «diletto» ovvero il piacere intellettuale ricavato dalla lettura di una storia criminale e dalle speculazioni sul *whodunit* (chi è stato?), rilevato da Thomas De Quincey fin dal 1827 nel suo provocatorio *Il delitto considerato come una delle belle arti*, si combina, agli albori del giallo, con la tranquillizzante rassicurazione, nel lettore, in merito ai suoi crescenti timori sul mantenimento dell'ordine sociale, sulla sicurezza personale e del patrimonio. O, inconsciamente, equivale a una sorta di esorcismo verso il fantasma pauroso della morte, sempre più terrificante e ossessivo all'interno di una società che ha perso la dimensione naturale, per fondarsi sui valori individualistici del successo. Il poliziesco renderebbe dicibile la morte, nuovo tabù della società moderna, nella dimensione della morte violenta, accidentale, imprevista, non destino o tragedia, ma crimine, dunque evento imprevisto, spersonalizzato oggetto di indagine e risarcibile, quanto meno vendicabile con la cattura e la punizione del colpevole. E fa riflettere il fatto che nel romanzo poliziesco delle origini il delitto e l'atto criminale sia sottratto al

¹⁶ E. Mandel, *Delitti per diletto. Storia sociale del romanzo poliziesco*, Interno Giallo, Milano 1996.

contesto abietto e purulento dei «misteri», ai fatiscanti e maleodoranti vicoli suburbani, per allocarsi nei saloni aristocratici o nei buoni salotti medio-alti di una vittoriosa classe borghese, depauperato anche di ogni possibile implicazione etica che lo trasformi in specchio rovesciato dell'ipocrisia e del marcio nascosto sotto le parvenze di un costume di rigida onorabilità. L'assassinio è un fattaccio puramente individuale, dai moventi il più delle volte banali e risaputi (denaro, passione, vendetta), i cadaveri non puzzano e il sangue non scorre: c'è un rebus da interpretare o un cruciverba da riempire, mentre si sa che la sottile inquietudine che sempre pervade i lettori di fronte all'enigma o al mistero troverà la sua rassicurante e riposante spiegazione, magari anche deludente, dopo il tortuoso e complicato percorso di avvicinamento alla verità, presi per mano da un onnisciente investigatore, esperto conoscitore dei più astrusi veleni tropicali come dell'animo umano. Tutto tornerà a posto, come deve essere tra persone perbene e civili. Questi crimini di carta offrono al lettore un'ulteriore piacevole distrazione, seducono la sua intelligenza e il suo intuito, impegnandolo quasi in una sfida con l'investigatore, ma senza un particolare stress, se non quello derivante dai meccanismi della suspense, perché, comunque il lettore sa che alla fine il detective gli offrirà la soluzione su un piatto d'argento, con tutte le necessarie spiegazioni logiche, col pretesto narrativo della più o meno sprovveduta "spalla" di turno: «elementare, Watson, elementare».

Il modello anglosassone

In quest'orizzonte ideologico, in epoca vittoriana, si afferma il poliziesco, quello «ad enigma» o «all'inglese», inaugurato da Arthur Conan Doyle, creatore dell'investigatore per antonomasia, Sherlock Holmes, affiancato dal dottor Watson, in una perfetta combinazione chimica tra genio e mediocrità, nello stesso *humus* positivistic. *Uno studio in rosso* (1887) inaugura la lunga serie dei romanzi incentrati su Holmes, fino al 1894, con tentativo di eliminazione del personaggio da parte del suo autore e sua resurrezione a furor di popolo, e può senz'altro essere indicato come il paradigma del giallo all'inglese: un delitto in interni chiusi e aristocratici e un'inchiesta per via deduttiva e razionale che fa dell'osservazione dei dettagli e della criminologia una scienza esatta. È noto l'assioma holmesiano: una volta scartato l'impossibile, quello che resta, per quanto improbabile, deve essere la verità. Holmes – che non è un poliziotto, anzi mette in ridicolo l'insufficienza dei metodi di una polizia

intellettualmente poco attrezzata – deve qualcosa al Monsieur Lecocq, il poliziotto protagonista dei *feuilleton* di Emile Gaboriau¹⁷, per la serialità delle storie, così come alla monomania analitica del cavalier Dupin di Poe e al sergente Cuff, protagonista della *Pietra lunare* di Wilkie Collins (1868). Il sergente Cuff aveva un hobby stravagante, coltivava rose, e dopo di lui tutti i detective avranno un hobby eccentrico, quasi a soddisfare un desiderio estetico mortificato dalle brutture del male: chi ama la letteratura o l'arte, chi colleziona porcellane cinesi o libri rari, chi coltiva orchidee o alleva pesci tropicali, chi ama la buona tavola, o, come Holmes, suona il violino. Il personaggio di Conan Doyle, sullo sfondo di una morbosa *pruderie* vittoriana, con i suoi cadaveri accuratamente nascosti nell'armadio, è un cavaliere del positivismo, esemplato, a dire dell'autore, sulla figura del professor Bell, suo insegnante alla Facoltà di Medicina dell'Università di Edimburgo, e campione della diagnostica deduttiva. Ma in lui si riflettono anche le tensioni irrazionalistiche ed estetizzanti di quegli stessi anni, percorsi dal dandysmo e dall'estetismo, da ricerche in campo spiritistico e magico, dal superomismo nicciano. Certo Holmes è un uomo fuori dal comune, estraneo al «grigio diluvio democratico moderno», avversato dallo Sperelli dannunziano: è un dilettante di genio, cui le condizioni economiche agiate consentono piena libertà dalle miserie del quotidiano e tempo per costruirsi un sapere enciclopedico di seconda mano ma efficace, che esibisce con solennità e sufficienza nel risolvere i casi che una modesta polizia ufficiale non sa sbrogliare. Il topos della “doppia indagine” è destinato a diventare un classico, specialmente nelle *detective stories*, nelle quali l'investigatore è appunto un *private eye*, che si muove spesso su piste alternative rispetto alle indagini istituzionali, raccogliendo tracce o indizi trascurati o male interpretati, per superficialità, disattenzione o incompetenza, ma anche, talvolta, per pregiudizi sociali o per tentativi di insabbiamento di scomode verità. A volte il contrasto tra ipotesi investigative diverse si colloca all'interno degli organi inquirenti medesimi (tra commissario e giudice, tra ispettore e questore per esempio)¹⁸, oltre ad essere la struttura portante del *legal thriller*, «sottogenere» del poliziesco nel

¹⁷ Emile Gaboriau è autore di una serie di romanzi (il primo, *L'affaire Larouge*, è del 1863) spesso indicati come precursori del poliziesco. A lui viene attribuita la prima definizione del genere: «Compito del lettore è quello di scoprire l'assassino, compito dell'autore è di mettere fuori strada il lettore».

¹⁸ Tra i tanti possibili esempi ricordo i romanzi polizieschi storici di Carlo Lucarelli, da *Indagine non autorizzata* alla serie del commissario De Luca (*Carta bianca*, *L'estate torbida*, *Via delle Oche*) a *L'isola dell'angelo caduto*.

quale un avvocato protagonista riesce a demolire il castello probatorio dell'accusa e a far assolvere il proprio cliente¹⁹.

I romanzi di Conan Doyle preludono al giallo anglosassone degli anni venti e trenta, più volte indicata come l'epoca d'oro del romanzo poliziesco, quella dei vari S.S.: Van Dine, Agatha Christie, Dorothy Sayers, Rex Stout, Ellery Queen, Dickinson Carr..., per giungere fino alla inquietante balzachiana commedia umana del crimine e alle ambigue radiografie dell'anima e del costume britannico contemporaneo, costruite, dagli anni sessanta in poi, da Phyllis Dorothy James, intorno al sovrintendente di Scotland Yard Adam Dalgliesh o alla giovane *private eye* Cordelia Gray: una delle rare donne detective in un universo prevalentemente maschile. La codificazione del genere si deve alle regole autoimpostesi dal londinese *Detection Club*, simposio dei maggiori autori inglesi di polizieschi, ricalcate nelle *Venti regole per il romanzo poliziesco* di S.S. Van Dine, pseudonimo del giornalista, critico d'arte e studioso di filosofia William Hungton Wright. Dorothy Sayers, presidentessa del *Club*, una delle prime donne a laurearsi ad Oxford in filologia medievale, studiosa e traduttrice di Dante, in una conferenza letta ad Oxford nel 1935, fondava l'intreccio poliziesco sulla poetica aristotelica e sul rispetto delle famose tre unità (tempo, luogo ed azione), definendo il romanzo giallo «l'arte di raccontare il falso»: come dire l'essenza stessa della *fiction*.

Gli elementi essenziali di quel giallo anglosassone, al quale genericamente si attribuisce la qualifica di «classico», esperiti in prima battuta da Conan Doyle, possono così riassumersi: un detective dilettante o professionista in pensione, di intelligenza e cultura superiore alla media, è chiamato ad indagare su un omicidio misterioso, al quale possono collegarsene altri, e arriva alla soluzione con un procedimento del tutto intellettuale, mentre il poliziotto ufficiale, uomo di routine e di media intelligenza e cultura, non risulta mai all'altezza. La soluzione c'è sempre ed è gratificante. Generalmente tutto si svolge in un ambiente ristretto, nel quale si raccoglie una ben identificata cerchia di sospetti, tutti assassini in potenza, con moventi plausibili e verosimilmente in grado di compiere l'atto criminale. Il percorso narrativo si snoda in sette

¹⁹ Il «padre» del *Legal thriller* è considerato l'avvocato statunitense Erle Stanley Gardner, autore della serie di romanzi e racconti con protagonista l'avvocato Perry Mason, dai quali le fortunate serie televisive di telefilm (a partire dal 1957). Tra i suoi eredi di maggior successo oggi, Scott Turow e John Grisham. In Italia il genere si è affacciato in ritardo, nei romanzi di Nino Filastò e soprattutto di Gianrico Carofiglio con l'esalogia dell'avvocato Guerrieri, 2002-2019: *Testimone inconsapevole, Ad occhi chiusi, Ragione-voli dubbi, Le perfezioni provvisorie, La regola dell'equilibrio, La misura del tempo*.

tappe canoniche: problema, prima soluzione (depistaggio), confutazione, confusione, illuminazione, soluzione, spiegazione. Le regole fissate dagli aderenti al *Detection club* prevedevano inoltre un'assoluta lealtà dello scrittore nei confronti del lettore: la soluzione deve essere intrinseca ai dati forniti all'impostazione del problema, si esclude l'intervento di un *deus ex machina*, o l'inserimento nell'intreccio di elementi estranei, imprevedibili, imprevisi o inverosimili, come, per esempio, nel caso del classico delitto in una camera chiusa, non è ammissibile l'inopinata scoperta di un passaggio segreto, così come non sono tollerate agnizioni, intrusioni di personaggi o scoperte di particolari indiziari dell'ultim'ora. L'effetto di *suspense* non si realizza a spese del lettore, ma con un sottile *fair play* che nasconde i sotterfugi narrativi per dilazionare ed occultare fino all'ultima pagina la rivelazione del colpevole. L'«onestà» e la disciplina del discorso narrativo del romanzo poliziesco sono richiamati ancora oggi per esempio da Andrea Camilleri come connotati essenziali di una letteratura d'indagine, estesa in direzione storico-civile.

Il geometrico edificio del romanzo di Conan Doyle, così scienziata e vittoriano, non poteva tuttavia restare impermeabile alla temperie culturale del primo Novecento, con il crollo delle certezze scientifiche e positiviste, le innovazioni della fisica, la rivoluzione epistemologica, l'avvento della psicanalisi, il relativismo. I segni di una sua destabilizzazione dall'interno si registrano già nei romanzi di Van Dine, in apparenza così vicino a quel modello da far apparire il suo detective, Philo Vance, addirittura più holmesiano di Sherlock Holmes medesimo. Philo Vance è fin troppo dandy, troppo colto, troppo raffinato, troppo ricco, come, del resto, tutti colti, aristocratici e perversamente intelligenti sono gli assassini con cui si misura. In un mondo sempre più percorso da una diffusa criminalità, la sua idea del crimine è ancora ottocentesca: «il delitto non è un istinto di massa, è cosa del tutto individuale». Ma romanzi come *La Canarina assassinata* (1927) o *La morte del signor Benson* (1926) si muovono in una dimensione nuova, che a Leonardo Sciascia, nel tracciare la sua *Breve storia del romanzo poliziesco*, parve di particolare morbosità, come se «il suo giuoco razionale si svolgesse ai confini dell'irrazionale e quei confini, lui, qualche volta, segretamente, fosse capace di varcare»²⁰. Così nelle sue «lezioni» all'amico procuratore generale Markam, Vance comincia col negare validità, intanto, alle teorie lombrosiane del criminale congenito, e via via a tutta l'antropo-

²⁰ L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in Id., *Opere* III, Bompiani, Milano 1989, p. 1188.

logia criminale fondata sui dati di fatto e su quei particolari (impronte, tracce, particolari analizzati scientificamente) che erano stati l'orgoglio e la fortuna di Holmes. Alle ceneri di tabacco e al fango appiccicato sotto la suola delle scarpe si sostituisce la conoscenza dell'uomo «che è sempre uguale a se stesso» e sempre diverso, per cui esiste una «scienza dei caratteri individuali», un temperamento particolare che conduce ad agire in modo speciale e caratteristico, dunque riconoscibile. Sono queste le «impronte» da ricercare e studiare, le impronte psicologiche, fino ad immedesimarsi con gli assassini possibili e individuare chi tra loro avrebbe potuto lasciare quelle impronte. Philo Vance parla ancora di logica e deduzione, ma comincia ad entrare in giuoco ora anche l'intuizione, sorretta dalla scienza dell'animo umano. *La canarina assassinata* si chiude con una sorprendente, forse involontaria, eco pirandelliana: «I tuoi preziosi fatti, eh! Togli loro la bell'apparenza così ben accomodata e dimmi che cosa sono!». La logica dell'intuizione si sostituisce a quella della deduzione, induzione o abduzione, mentre la caduta delle illusioni positivistiche si registra dalla scarsa fortuna del filone del giallo scientifico sviluppato dall'inglese Austin Freeman che coinvolgeva direttamente il lettore nell'esercizio di valutazione e di scoperta sulla base di presunte prove oggettive. In realtà l'investigatore deve essere dotato, si passi il termine pirandelliano, da una speciale «doppia vista» che sappia superare l'apparente configurazione degli indizi e sia capace di costruire certezze sui dubbi. Il richiamo a Pirandello non sembri peregrino: a lui, scrittore per molti versi "inquirente", devono molto sia Leonardo Sciascia per la sua esalogia gialla (dal *Giorno della civetta* a *Una storia semplice*) sia Andrea Camilleri, con la fortunata serie del commissario Montalbano: si pensi anche solo al titolo del primo romanzo della serie del commissario di Vigata, *La forma dell'acqua*, che tematizza appunto l'estrema duttilità e relatività interpretativa dei dati fattuali. Perché l'acqua non ha una forma per sé, ma assume quella del recipiente nel quale si raccoglie: come la verità, come la presunta oggettività dei fatti, sacchi vuoti – diceva ancora Pirandello – che non si reggono in piedi da soli.

La regina del giallo

Agatha Christie introduce nel giallo anglosassone una inesauribile creatività variantistica, a partire dalla figura dell'investigatore, che si sdoppia in due serie narrative, quella del detective maschile, Hercule Poirot, e quella del detective femminile, Miss Marple. Poirot, di

origine belga, dunque straniero (il che favorisce una distanza emotiva), è un ometto coi baffi impomatati, calvo, vanitoso e un po' eccentrico, ex agente dei servizi segreti alleati durante la Prima guerra mondiale. La bassa statura contrasta con l'altezza dell'ingegno delle sue «celluline grigie», ma il fisico non aiuta (nonostante il nome) e un insieme di comiche abitudini (l'applicazione notturna del piegabaffi, la degustazione dello sciroppo di cassis) operano un ironico rovesciamento del suo protagonismo invadente e un po' narcisista. È capace di risolvere i più ardui problemi polizieschi, senza troppo puntare sulla deduzione logica o su conoscenze scientifiche, ma piuttosto affidandosi all'intuizione del caso nel suo insieme, da inverare poi con paziente incastro dei dettagli, come tessere di un *puzzle*, esposto nel disegno completo nel finale, in presenza di tutti i sospetti, assassino compreso: il quale, alla fine, non sarà assolutamente l'"insospettabile", ma proprio colui sul quale fin dall'inizio si addensavano naturalmente i sospetti, e che, per abilità personale o per insipienza investigativa, finiva per essere escluso. Così il romanzo della Christie si risolve nel racconto di un depistaggio, di un tranello del quale lo stesso investigatore sembra vittima. Il ripetersi dello schema è compensato dall'imprevedibilità di certe soluzioni narrative che animano i romanzi più riusciti: così i "tutti colpevoli" in *Assassinio sull'Orient Express*, o i "tutti morti" in *Dieci piccoli indiani*, o l'"assassino è il narratore" in *L'assassinio di sir Roger Acroyd*, fino all'inquietante *Sipario*, con la morte di un Poirot trasformatosi da investigatore in giustiziere.

E miss Marple? La petulante zitella inglese, progenitrice della statunitense "signora in giallo" Jessica Fletcher²¹, appare nei romanzi della Christie già nel '30 a sciogliere enigmi e risolvere casi criminali sullo sfondo della provincia inglese, grazie alla conoscenza della natura umana acquisita dall'esercizio della curiosità sui fatti altrui in un piccolo villaggio rurale. Da analogie intuitive o sorprendenti corrispondenze stabilite tra un fatto e l'altro, tra un tipo umano e l'altro, la Marple estrae illuminanti indicazioni per risolvere il caso. Per lei funziona ancora, molto di più di qualsiasi dato oggettivo e di qualsiasi analisi scientifica, l'assioma di Philo Vance: l'uomo è sempre uguale a se stesso nel bene come nel male, L'osservazione, punto di partenza essenziale del

²¹ Jessica Fletcher è il personaggio protagonista della serie televisiva statunitense di grande successo internazionale *Murder, she wrote* (*La signora in giallo*) creata dagli scrittori e sceneggiatori Richard Levinson, William Link, Peter S. Fischer, e interpretata magistralmente da Angela Lansbury. La serie è andata in onda dal 1984 al 1996, per un totale di 264 episodi, oggetto di continue repliche televisive e tuttora (2023) disponibile su alcune piattaforme.

percorso investigativo, consiste però nel «vedere con gli occhi della mente» che, come spiega la stessa Miss Marple in *Morte al villaggio*, il primo romanzo della serie, s'identifica con l'intuizione: «Intuire significa in realtà leggere una parola senza bisogno di compilarla. I bambini non ci riescono perché mancano di esercizio, ma i grandi riconoscono subito la parola, per averla vista molte volte nel corso della loro vita»²². La soluzione di un caso si fonda sulla capacità di ricollegare l'ignoto al noto, riconoscere in un delitto quell'impronta che consenta di inserirlo nella casistica mentale delle azioni umane, fino ad individuare tra tutti i sospetti quello la cui psicologia si adatta allo schema del crimine: sarà lui il colpevole a dispetto di tutte le apparenze e di tutti i falsi alibi. Miss Marple è un personaggio totalmente nuovo: non ha niente dello snobismo e del dandismo del detective alla Conan Doyle e alla Van Dine, così legati ad un modello tardo ottocentesco, ma neppure dell'ostentata sicurezza nelle proprie «celluline grigie» di Poirot. Con questo personaggio la Christie, sempre fedele alle regole e rispettosa dei limiti e dei mezzi del genere, opera in direzione di un imborghesimento del delitto, adattandolo all'orizzonte mentale del pubblico piccolo e medio borghese, senza tuttavia rinunciare al giuoco intellettuale della *detection*. A ben vedere un simile processo di umanizzazione e interiorizzazione era stato già operato venti anni prima da Gilbert Keith Chesterton nei romanzi a trama poliziesca con protagonista Padre Brown, che, tuttavia, rappresentano un caso a parte, e non possono essere inseriti in una storia del genere in sé, un po' come accade per i racconti gialli di Sciascia, collocandosi in una zona intermedia di confluenza tra letteratura alta e popolare. Così in Chesterton l'attenzione verso il poliziesco era un aspetto del suo cattolicesimo irlandese, un mezzo letterario per l'analisi del cuore umano, dell'intrico nella coscienza di bene e male, delle tematiche cattoliche della colpa.

La 'rivoluzione' simenoniana

Intanto nel 1929, in Francia, George Simenon pubblicava il primo romanzo della serie delle inchieste di Jules Maigret, commissario della Surété di Parigi, in forza al Quai des Orfevres. Il commissario, destinato ad una lunga e felice vita di personaggio amatissimo dai lettori, «pensionato» da Simenon nel 1979, con una lettera aperta di congedo

²² A. Christie, *Morte al villaggio*, Mondadori, Milano 1980, p. 65.

affettuoso dell'autore alla sua creatura, si distingue dalla tradizione giallistica all'inglese, fin dalla sua prima inchiesta, *Pierre le Letton*, ambientata nel piccolo porto olandese di Delfzijt, dove gli è stata perfino eretta una statua. Maigret si presenta come una persona comune, con le sue debolezze borghesi e precisi gusti culinari. Conduce una vita privata semplice e serena, governata da una moglie dall'aspetto dimesso ma energica, all'occorrenza. A quel suo mondo ordinato e pantofolaio, stabile negli affetti familiari, fa da contrappunto il disordine della grande *Ville lumière*, «popolata da esseri inafferrabili che s'incontravano solo raramente nel corso di una tragedia». Immune da avventure erotiche e alieno alla violenza, anche legalizzata, Maigret è un personaggio, non solo un tipo o una funzione narrativa. Ha una storia, una memoria, un'infanzia, dei crucci; è mutevole negli umori e col passare degli anni, con quella positiva ambiguità dell'animo umano che ha reso possibile, sul piccolo e grande schermo, una quindicina di interpretazioni diverse, tra le quali sono da ricordare due, ugualmente plausibili e vitali, entrambe patrimonio dell'immaginario collettivo: quella italiana, bonariamente familiare, di Gino Cervi, e quella francese, più introversa e tormentata, ma altrettanto indimenticabile, di Jean Gabin. Di quest'uomo in fondo banale, Simenon fa un commissario di polizia, destinato a scontrarsi con la frantumazione delle regole del vivere civile e sociale rappresentata dal crimine, investito quindi del ruolo istituzionale di ristabilire l'ordine violato tramite l'accertamento della verità e l'arresto del colpevole. L'appartenenza dell'investigatore protagonista alle forze dell'ordine, registrabile in molti autori, costituisce un elemento di identità del *roman policier* o *polar* francese, sintomo forse di un diverso rapporto – più fiducioso di quanto non lo sia in area angloamericana – tra il cittadino e le istituzioni. Maigret procede esaminando con pazienza e acume torbide atmosfere, interni familiari problematici, sentimenti confusi e ambigui, dai quali alla fine scocca il corto circuito illuminante della verità. Combatte la delinquenza e scopre i colpevoli non per amore d'avventura, né per curiosità intellettuale, neanche per un più o meno retorico sentimento di giustizia, ma per un senso del dovere profondamente introiettato, per onestà verso se stesso e verso il proprio mestiere, senza perdere mai la misura di un'umanità votata alla comprensione e magari alla compassione, che non esclude il rigore etico. La curiosità, se mai, si rivolge verso le ragioni profonde e misteriose dell'atto criminale: più che risolvere il caso come fosse un rebus, prima ancora di consegnare il colpevole alla giustizia, a Maigret interessa capire, per lo meno cercar di capire, l'enigma del

cuore umano. Le sue facoltà intuitive si basano sulla disponibilità ad immedesimarsi, a aderire simpateticamente alle cose e alle persone, e su una capacità di vedere con gli occhi dell'animo più che con quelli della mente, che, talvolta, si scontra anche con l'ottusità farisea di certi magistrati, che conoscono solo la lettera della legge, ma ignorano la complessa originalità della vita reale, sordi a quella umana *pietas* che imporrebbe di valutare, in alcuni casi, anche le ragioni di Caino. Per questi suoi connotati Maigret, come sottolinea Corrado Augias nel suo ricordo di Simenon nel centenario della nascita su «La Repubblica» del 22 gennaio 2003, è il prototipo di tanti detective “mediterranei”, come il Pepe Carvalho di Manuel Vasquez Montalban o il commissario Salvo Montalbano di Andrea Camilleri o il maresciallo Salvatore Guarnaccia di Magdalen Nabb²³, ma anche dell'ispettore Derrick, nell'omonima fortunata serie televisiva tedesca. Con Maigret il giallo acquista i colori molteplici della realtà, esce dalle camere chiuse e dagli interni borghesi o aristocratici, respira l'aria cittadina, l'atmosfera dei quartieri, delle strade e dei vicoli, si incontra con la miseria e il vizio, per affermare la persistenza di valori modesti ma necessari. E l'incontro con il delitto non è più una partita a scacchi o a dama, ma una partita con la vita e con la morte. Per aver introdotto una vera svolta nell'evoluzione del romanzo poliziesco, Giuseppe Petronio affianca Maigret al pur diversissimo Philip Marlowe, per il loro essere personaggi, non stereotipate maschere che improvvisano variazioni su un canovaccio prestabilito, Arlecchino o Pulcinella di una moderna commedia dell'arte, come sembravano a Giuseppe Prezzolini gli investigatori dei gialli all'inglese, che non cambiano mai e non sono mai sfiorati dal dubbio. Non sposano, non invecchiano, non hanno né figli né discepoli, raramente una moglie, occasionalmente una donna. Ad ogni vicenda ricominciano da capo, così come le loro “spalle” o i collaboratori. L'umanizzazione della figura del detective, del resto, diventerà una costante nel poliziesco a firma italiana, a partire dai romanzi delle serie del commissario Montalbano di Andrea Camilleri, inaugurata da *La forma dell'acqua* (1994) e conclusa dal postumo *Riccardino* (2020). Il commissario di Vigata invecchia, immalinconisce, soffre del rapporto sentimentale con Livia, entra in crisi di identità dopo i fatti del G8 di Genova, è tormentato da incubi e dubbi, si innamora come un adolescente.

²³ La Nabb, inglese di nascita fiorentina d'adozione, ha pubblicato numerosi romanzi polizieschi (in madrelingua poi tradotti – non tutti – in italiano) ambientati nei quartieri fiorentini d'Oltrarno.

Quasi non importa dire che con Simenon prende forma la tradizione del romanzo poliziesco francese, più ricca di quanto forse si è soliti credere, che ha trovato attualmente una interpretazione originale, per esempio, nei romanzi di Fred Vargas²⁴, pseudonimo dell'archeozoologa e medievista Frédérique Audouin-Rouzeau, per la quale il *polar* rappresenterebbe una sorta di mitologia del contemporaneo, fondata sulla rivisitazione del modello della *quête* come ricerca della conoscenza che si origina da un «enigma» e mette in campo le risorse di una complessa *circonsience*, sintesi di razionalità e intuizione: un po' Maigret, un po' Dupin (e nipotini, Holmes compreso), come nella complementare coppia investigativa di alcuni suoi romanzi, Jean Baptiste Adamsberg, intuitivo commissario del 13° arrondissement, e il metodico e coltissimo vice, Adrien Dangelard.

Quando il gioco si fa duro

Nel 1930 esce negli United States *Il falcone maltese*, il primo romanzo di Dashiell Hammett, con l'esordio di Sam Spade, *detective* privato che più di ogni altro incarna la fisionomia della cosiddetta «scuola dei duri» statunitense, in lingua originale *hard boiled*, poliziesco d'azione e violento, realistico riflesso della criminalità estesa nel tessuto delle metropoli statunitensi, prototipo del *thriller*. Sam Spade, cinico e disincantato, protagonista di avventure urbane tra sesso e crimine, dista anni luce dall'asettico dandy dell'Inghilterra vittoriana di Conan Doyle, così come dall'imperturbabile Poirot e dalla provinciale miss Marple, dall'esteta Philo Vance, dall'inamovibile coltivatore di orchidee Nero Wolfe, dal poeta Adam Dalgliesh, dalla fragile ma determinata Cordelia Gray, ma, per certi aspetti, anche dal tormentato collega Philip Marlowe, protagonista di nove romanzi (da *Il grande sonno* del 1939) dell'altro alfiere dell'*hard boiled*, Raymond Chandler. Petronio assimila la burbera, silenziosa, pietà di Maigret al cinismo amaro che nasconde il disperato bisogno di fede di Philip Marlowe. Lo sfondo è una Los Angeles realisticamente rappresentata nella cupa violenza del tessuto della malavita organizzata metropolitana, tra gangsterismo, proibizionismo e depressione economica. Il personaggio di Chandler – interpretato sullo

²⁴ Nelle edizioni Einaudi si possono leggere in traduzione *Io sono il tenebroso, Chi è morto alzi la mano, Parti in fretta e non tornare, Sotto i venti di Nettuno, Nei boschi eterni, Un po' più in là sulla destra.*

schermo da Humphrey Bogart e da Robert Mitchum (non i soli ma certo i più memorabili) – è un professionista dell'indagine, un *private eye*, abituato a ficcare il naso nella dimensione intima del quotidiano per estrarne i lati più oscuri e nascosti. Ed è pagato per questo mestiere, per il quale riconosce come vincolo unico una personale deontologia professionale che lo lega al cliente e lo obbliga ad arrivare fino in fondo al problema, utilizzando tutti i possibili mezzi, leciti e illeciti. Non ha bisogno di permessi o autorizzazioni a procedere e se deve utilizzare il modo di agire violento dei delinquenti sa farlo senza scrupoli, né più né meno dei suoi colleghi della «scuola dei duri». Alla staticità narrativa del cerebrale giallo all'inglese, si sostituisce il dinamismo muscolare dell'azione (inseguimenti, sparatorie, scazzottature, erotismo), con al centro un eroe solitario, che si muove tra mafiosi, poliziotti corrotti e politici ambiziosi, ambigue e fasciose *dark-ladies*, certamente poco incline al garantismo, violento quando serve, pronto a menar le mani come ad infilarsi nel letto della bella di turno, ma cocciutamente intenzionato a ricostruire un ordine in un mondo caotico, nel quale è sempre più indistinto il confine tra buoni e cattivi. I romanzi di Chandler ed Hammett sono in realtà avventure personalizzate di un eroe impuro ma in fondo integro e romantico, imperfetto ma al tempo stesso eccezionale: «lungo la strada dei malviventi – scrive Chandler – deve passare un uomo che non è un malvivente, che non è bacato e che non ha paura. Nel giallo realistico quest'uomo deve essere l'investigatore. È l'eroe, è tutto. Deve essere un uomo completo, un uomo comune, eppure un uomo che raramente s'incontra». E deve portare dentro di sé, sotto la scorza di duro cinismo e di disincanto, una profonda rabbia e disgusto per la corruzione dilagante, un desiderio inespresso di ribellione, un'irrisolta ansia di redenzione. Lo scontro con le istituzioni corrotte fa parte integrante di questa eterna, solitaria e romantica guerra, in cui mettere in giuoco anche la propria incolumità, e alla quale sacrificare il proprio privato. Nella *Semplice arte del delitto* è lo stesso Chandler a definire l'identità del nuovo poliziesco, irridendo, in blocco, il «classico» (Conan Doyle e Agatha Christie) e le sue reincarnazioni inattuali (S.S. Van Dine), come un falso manierismo melodrammatico, in nome di un irrinunciabile «effetto realtà»: «Hammett restituì il delitto alla gente che lo commette per ragioni vere e solide, e non semplicemente per provvedere un cadavere ai lettori e lo fece commettere con mezzi accessibili, non con pistole da duello intarsiate, curaro e pesci tropicali»²⁵.

²⁵ Recupero le citazioni da Chandler in G. Petronio, *op. cit.*, pp. 108-109.

La linea rossa tra bene e male, il discrimine manicheo tra buoni e cattivi operante nel poliziesco delle origini, appaiono sempre più sottili e sfocati, e il caso, l'imprevedibile originalità della vita, spesso incide nell'intreccio più di ogni ricostruzione logica, oltre le attese del senso comune. Un buon romanzo poliziesco, conclude Chandler, è una storia che si fa leggere anche senza la fine. Per queste ragioni, con buona pace di Leonardo Sciascia, che lo rifiutava come una «degenerazione» del poliziesco ad enigma, il giallo realistico «all'americana» non può non essere inserito nel «canone» di una «classicità» del genere. Inaugura un nuovo modello, non in contraddizione con i punti cardinali individuati da Garboli: la storia di un malinconico Don Chisciotte dei nostri giorni in lotta contro i concretissimi mulini a vento di un mondo corrotto e devastato, o una discesa agli inferi negli abissi della miseria o in quelli dell'anima, che, però, alla fine, ancora consente un approdo rassicurante, anche se amaro o doloroso o controverso, alla verità.

Nero americano

Il poliziesco statunitense degli anni Trenta apre dunque le porte al confronto con i complessi intrecci del vivere e della società postcapitalistica che caratterizzeranno, per esempio, autori come James Ellroy, con la sua visione in nero del costume americano contemporaneo, come in *American tabloid* o nella quadrilogia dedicata a Los Angeles, *L.A. quartet* (1987-1992: *Dalia nera*, *Il grande nulla*, *L.A. confidential*, *White Jazz*). Alla seduzione intellettuale si sostituisce il coinvolgimento emotivo e morale, al riposante esercizio intellettuale del «chi è stato?» l'ansia angosciata del «cosa sta accadendo?», così da meritarsi un nuovo marchio di fabbrica: *thriller* (dalla voce verbale *to thrill*: rabbrivire). Consente la progressiva intrusione di inquietanti aspetti della criminalità contemporanea: il delitto non sarà una «banale» questione di denaro o potere o passione o politica ma assumerà, per esempio, la fisionomia dei nuovi perturbanti «orchi» della società moderna, i *serial killers*, «i predatori di uomini»²⁶. Harris, con *Il silenzio degli innocenti* (1988), ha fatto scuola: il ruolo del protagonista, nell'indagine condotta dalla giovane detective Clarice Starling, è progressivamente conquistato dal

²⁶ *Sk. Predatori di uomini* è il titolo di una serie televisiva in cui il criminologo Massimo Picozzi ricostruisce e cerca di interpretare i più famosi casi di omicidi seriali della cronaca italiana.

dottor Hannibal Lecter, pluriomicida che cannibalizza le proprie vittime. Ma si pensi anche ai romanzi della statunitense Patricia Cornwell, costruiti intorno ad una figura femminile, l'anatomopatologa Kay Scarpetta, risolutiva, grazie alle sue osservazioni scientifiche sulle vittime, *post mortem*, per le indagini su un sempre sfuggente assassino seriale. Il thriller si permette anche di uscire dagli schemi tradizionali del romanzo ad enigma, trasformandosi in un agghiacciante viaggio, spesso senza redenzione, verso il lato malvagio, oscuro, amorale, cinico e smaliziato, occultato nel profondo di ciascun uomo, che magari emerge inopinatamente in un delitto, frutto di una ossessione fatale e distruttiva come in una tragedia greca. Anche erotica: è il caso dei due romanzi *cult*, indicati spesso come progenitori del poliedrico e sfuggente genere poi definito come *noir*, *Il postino suona sempre due volte* (1934) e *La morte paga doppio* (1936) di James M. Cain, costruiti sulla stessa drammatica dinamica di perdizione (l'ossessione erotica, il delitto, il tradimento) del protagonista maschile. Oppure frutto di uno smisurato narcisismo, come nei thriller-psicologici di Patricia Highsmith, specialmente quelli incentrati sulla figura di Tom Ripley (il primo, *Il talento di Mr. Ripley* è del 1955). Ma l'esplicita tematizzazione del *nero*, che qualifica storie impantanate senza redenzione nei bassifondi delle metropoli e nei sottosuoli delle anime, senza neppur quel barlume di speranza e riscatto che persisteva nell'*hard boiled* di Chandler o Hammett, appartiene alla "serie nera" del prolifico scrittore newyorkese Cornell Woolrich, dichiarata fin dai titoli (qui citati nella fedele traduzione italiana): *La sposa era in nero*, *L'alibi nero*, *Sipario nero*, *Angelo nero*, *L'incubo nero*, *Appuntamenti in nero*, pubblicati tra il 1940 e il 1948 (tradotti e pubblicati nei Gialli mondadoriani nei primi anni Cinquanta). Piccoli criminali, individui fragili vittime di minacce sconosciute, catturati in una spirale che precipita l'avvenimento più banale in un vortice di angoscia, incalzati dalla presenza della morte, trascinati spesso in una corsa contro il tempo: sono i protagonisti, le atmosfere, le storie nelle quali Woolrich sublimava i nodi irrisolti della sua stessa angoscia del vivere, e che, nelle pagine come sullo schermo, hanno consolidato il postumo riconoscimento come uno dei maestri del *noir*. Al quale si affiancano, per lo meno, negli anni Quaranta e cinquanta, altre due firme: David Goodis, il «cantore del fallimento» o del non ritorno, come è stato definito, e James M. (Jim) Thompson, con i suoi racconti in prima persona della follia criminale, nei quali la ferocia e il cinismo esplodono entro le apparenze della normalità, e il sadismo o la devianza coinvolgono gli stessi tutori della legge. Il risultato è quello di una analisi impietosa

e demistificatoria dell'*american way of life* anni Cinquanta, con il dilagare della corruzione e la corrosione interna di istituzioni come la famiglia e il matrimonio, centro di crudeltà ed efferatezze nascoste, di ambiguità e odi incrociati, senza possibilità di fuga.

Noir

La storia del francesismo *noir*, nella sua accezione sostantivale indicativa di un «genere» letterario nato dalla costola del *thriller*, nei confini propri che abbiamo cercato di individuare in apertura nella “definizione di territorio”, è molto affine a quella del termine Neorealismo in Italia, nato come definizione per una serie di prodotti cinematografici dell'immediato secondo dopoguerra, fortemente caratterizzati da una specificità tematica e tecnica, e di qui transitato a identificare una contemporanea corrente letteraria. L'aggettivo *noir*, infatti, fu riferito dal critico cinematografico francese Nino Frank ad alcuni film hollywoodiani degli anni quaranta, tratti dai romanzi *hard boiled* di Dashiell Hammett, Raymond Chandler e Mickey Spillane, per definirne sinteticamente non tanto o non solo i temi, gli ambienti, i personaggi o il *plot*, quanto soprattutto l'atmosfera, creata grazie ad una particolare tecnica narrativa e di montaggio, giocata sui contrasti del bianco e nero, il cosiddetto *visual style*, che fece scuola poi nella filmografia francese degli anni sessanta: basta ricordare la transcodificazione sullo schermo di romanzi come *La sposa in nero* di C. Woolrich o *Tirate sul pianista* di David Goodis, per la regia di François Truffaut, grande ammiratore di Alfred Hitchcock. Ma il capostipite della filmografia *noir* è riconosciuto proprio nella versione cinematografica del *Falcone maltese* di Hammett, diretta magistralmente da John Huston nel 1941, con Humphrey Bogart (da questo film in poi vera icona del *bad-good boy*) nella parte di Sam Spade, e Mary Astor, perfetta *dark lady*. Di qui l'estensione alla narrativa tipologicamente affine, appunto il *roman noir* o *polar* in Francia, anche solo semplicemente *noir* altrove. Sembra di poter dire che la promozione del *noir* come modo narrativo di lettura del contemporaneo a fianco della tradizione poliziesca, in Europa, transita forse più dagli schermi cinematografici che dalle pagine degli stessi romanzi transcodificati, e riadattati (in qualche caso anche traditi), creando un potente effetto di ritorno sulla scrittura letteraria, nella definizione di atmosfere personaggi e ambienti (e intenzioni), ma soprattutto nella ricerca di tecniche di racconto innovative, sia sul versante del discorso narrativo sia su quello

del linguaggio. E dunque negli anni quaranta Léo Malet affianca alla sua prolifica invenzione poliziesca, iniziata nel 1941 (sotto vari pseudonimi: era un affiliato del movimento surrealista) con le avventure tinte di giallo del reporter Johnny Metal, proseguita con la creazione della serie dell'investigatore privato Nestor Burma (e i suoi «nuovi misteri di Parigi»), la *Trilogie noire* (1969) che raccoglie *La vita è uno schifo* (*La vie est dégueulasse*, 1948), *Il sole non è per noi* (*Le soleil n'est pas pour nous* 1949), e *Nodo alle budella* (*Suer aux tripes*, contemporaneo agli altri due, ma pubblicato solo vent'anni dopo), definiti «il grado zero del noir»²⁷, assolutamente privi di ogni indagine poliziesca, dedicati piuttosto all'analisi delle dinamiche interne alla criminalità, del contesto socio-ambientale, dei vincoli familiari e territoriali particolarmente legati ad una identità «mediterranea», profondamente diversa dalle metropoli americane. Per questo si parla anche di un “noir mediterraneo”, trasversale tra Francia, Spagna e Italia, il cui alfiere negli anni Novanta è stato il marsigliese Jean-Claude Izzo. La città portuale di Marsiglia, multietnico crocevia di culture mediterranee, è la vera protagonista della trilogia romanzesca (*Casino totale*, *Chourmo*, *Solea*, 1995-1998) detta appunto «marsigliese», lo scacchiere sul quale il Bene e il Male giocano la loro partita, intelligente e muscolare ad un tempo, in un crescendo dalle dinamiche quasi personali della microcriminalità alle complesse trame dei collegamenti tra mafia e politica. L'azzurro del cielo e del mare e la luce di Marsiglia si incontrano con il nero della morte e dell'odio, come nella Sicilia di Sciascia e di Camilleri.

Marsigliese di nascita era anche Jean-Patrick Manchette, i cui romanzi, pubblicati nella *Série noire*, tra il 1971 e il 1981, tutti tradotti e pubblicati in Italia da Einaudi tra il 1998 e il 2007²⁸, hanno impresso una forte sterzata alla tradizione francese (e non solo) del *polar* (tanto che proprio Manchette si inventò la definizione di *neo-polar*) sulla strada della contestazione politica e della critica sociale, ponendo al centro del racconto la tagliente rappresentazione del lato oscuro della società capitalistica, percepita in un tempo di sovrastante controrivoluzione, dopo le illusioni e le delusioni postsessantottine, con la denuncia della degenerazione criminale del potere sociale e politico in nome del mercato e del profitto. Nessuna concessione allo psicologismo, recupero dello *style behavioriste* di matrice hammettiana, attenzione maniacale

²⁷ M. Minicangeli, *La Francia: il roman polar*, in *Roma noir 2006. Modelli a confronto: l'Italia, l'Europa, l'America*, a cura di E. Mondello, Robin, Roma 2007, p. 58.

²⁸ *Fatale*, *Nada*, *Piccolo blues*, *Un mucchio di cadaveri*, *Piovono morti*, *Pazza da uccidere*, *Posizione di tiro*, *Il caso N'Gustro*, *Principessa di sangue*.

per gli oggetti, secchezza estrema dello stile, montaggio cinematografico delle trame, assenza di ogni discriminante tra virtù e vizio: il neo polar di Manchette si risolve in una sorta di autopsia che disseziona il mondo contemporaneo, rovesciando la normalità in violenza e rivestendo la violenza della maschera dell'ordinario.

Italia in giallo e nero

Si sa che il romanzo poliziesco è stato per l'Italia un genere d'importazione novecentesca²⁹, grazie alle traduzioni dei "classici" anglosassoni, confinato all'inizio in collane dedicate, "di genere", (Sonzogno, Nerbini) per approdare nel 1929 alla celebre collana di Mondadori *I libri gialli*³⁰, dal colore della copertina, e il dibattito critico sul nuovo genere coinvolge intellettuali e scrittori prima ancora che si affermi una via tutta italiana, aperta negli anni Trenta da precursori come Attilio Varaldo (il suo *Scarpette rosse* è il n. 28 dei Libri gialli, 1931), Augusto De Angelis ed Ezio D'Errico, che esordiscono entrambi in collana nel 1936 (con, rispettivamente, *L'albergo delle tre rose*, e *Qualcuno ha bussato alla porta*), pur impacciato dalle restrittive norme della censura di regime. La cronaca nera e il crimine, come si sa, erano radicalmente minimizzati, quando non strumentalizzati a fini propagandistici, nella "perfetta" Italia mussoliniana, e dunque si raccomandava di ambientare i polizieschi in paesi stranieri (quelli di D'Errico per esempio in Francia), o di evitare che gli assassini fossero italiani o, quanto meno, di celebrare l'efficienza, l'acume e la rapidità nella risoluzione dei casi

²⁹ È stato fatto notare che anche in Italia era presente la tradizione letteraria dei *Misteri* (di Milano, Napoli, Firenze...) considerata quasi un incunabolo del *crime novel* e un progenitore autoctono del romanzo «giallo» italiano potrebbe essere *Il cappello del prete* di Emilio De Marchi, pubblicato a puntate nel 1887 sul milanese «L'Italia del popolo», poi in volume da Treves, con un successo anche internazionale: prima della fine del secolo era stato tradotto negli USA, e in Francia, Inghilterra, Germania, mentre da noi, nel 1913, era arrivato alla settima edizione.

³⁰ Dal 1946 la collana, con cadenza quattordicinale, prese il nome attuale *Il Giallo Mondadori*, con la sostantivazione metonimica dell'aggettivo. Al centro della copertina un marcato esagono rosso racchiudeva una illustrazione, poi sostituito da un cerchio delimitato da una sottile linea rossa. Il n. 1 dei Libri gialli fu *La strana morte del dottor Benson* (*The Benson murder case*, 1926) di S.S. Van Dine. È curioso notare come il n. 3 presentasse tre racconti di R.L. Stevenson, tra cui *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, mentre l'autore più gettonato risulta Edgar Wallace, Simenon compare a partire dal 1933 nella sottocollana *I gialli economici*.

da parte dei vari commissari italiani. Dei tre, Augusto De Angelis riesce a costruire storie ben architettate e tuttora godibili³¹, realistiche e intellettualmente raffinate ad un tempo, intorno al commissario De Vincenzi, umano come Maigret, intellettuale come Philo Vance, disincantato e romantico come Marlowe, ma anche caparbiamente italiano, sullo sfondo di una Milano riconoscibilissima nelle sue nebbiose atmosfere. Intanto fin dal 1928 Carlo Emilio Gadda apprezzava le qualità logico-razionali del romanzo conandoyliano, e ne valutava anche la popolarità, come indicazione per una narrativa capace di interessare il «pubblico grosso» ad argomenti di una certa profondità morale e filosofica, tanto da affidarsi proprio a quel modello di «genere» per *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (in rivista, incompleto, nel 1946-7, in volume nel 1957). D'altra parte, la profonda tensione etico-gnoseologica che investe la scrittura gaddiana, travolgendola nel *pastiche*, favorisce, in Gadda, una considerazione metaforica del romanzo investigativo, appunto come forma di una letteratura «inquirente», tesa alla ricerca delle molteplici «ragioni o irragioni» dei fatti, che, tuttavia, paradossalmente, appare vocata ad un'euresi inconclusa e inesauribile. Forse a quella scelta non era estranea la biliare avversione gaddiana al regime mussoliniano. Nel 1941 era stata proibita la pubblicazione di qualsiasi giallo e proprio con un giallo – coscientemente anomalo – Gadda tratteggiava lo sfondo della Roma 1927, a partire da un efferato delitto senza soluzione finale. Negli anni venti anche Massimo Bontempelli, impegnato dalle colonne della rivista "900" a disegnare le linee di una letteratura alta e popolare al tempo stesso, opera di buon artigianato e di professionisti seri, sottolineava nel giallo la continua e stretta interferenza tra nobiltà e facilità, tra altezza e popolarità, come nell'*Odissea*, come nei melodrammi di Verdi per profetizzare: «come atteggiamento di romanzo è più facile che il romanzo nasca magari dal romanzo giallo che non da Stendhal e Dostoevskij»³². Dei *Libri gialli* mondadoriani si occupa anche Umberto Saba, dedicando numerose delle sue *Scorcio-toie* al poliziesco³³, definito come «la sola letteratura contemporanea che sia stata veramente una letteratura popolare», equivalente, come «letteratura di consumo» ai romanzi cavallereschi. E il detective riceve

³¹ Ripubblicate negli ultimi anni da Sellerio, nella collana blu *La memoria*, dove trovano ospitalità oggi molte firme, italiane e non, più o meno conosciute, contemporanee o riesumate, del *detection novel*, generalmente di impianto "tradizionale".

³² M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1974, pp. 39 e 56.

³³ Cfr. E. Guagnini, *Saba e la modernità*, in «Il Portolano», a. XIII, genn.-sett. 2007, n. 40/50.

una sorta di investitura cavalleresca come protettore-tutore della società, vendicatore della verità: un cavaliere errante che ha letto Freud. Il giallo consentirebbe inoltre una lettura delle istituzioni sociali e del fondo oscuro che genera la violenza individuale e collettiva: l'augurio di Saba era che, come dai romanzi di cavalleria erano nati l'*Orlando Furioso* e il *Don Chisciotte*, «dallo sterminato materiale greggio dei romanzi polizieschi» potesse nascere «un'opera popolare e di stile»³⁴. Verranno poi le intuizioni sociologiche sul poliziesco appuntate da Antonio Gramsci nei *Quaderni dal carcere*³⁵, e gli interventi di Leonardo Sciascia, negli anni Cinquanta, su Maigret e il giallo all'inglese³⁶, diretti a recuperare proprio «allo stile» un genere confinato nel «sottobosco letterario», precedono di poco, nello scrittore siciliano, la scelta del modello narrativo del poliziesco, a partire da *Il giorno della civetta* (1961). Comunque, le strade per allora restavano anche editorialmente separate: tanto che, quando nel 1993, Maigret comparve tra i Classici Adelphi, si gridò scherzosamente allo «scandalo». *Maigret, cosa fa quel commissario in casa Adelphi? Giallo in biblioteca, Roth e Nietzsche indagano* è il titolo con cui sul «Corriere della sera» del 24 luglio 1993 si presentava l'operazione editoriale della casa editrice milanese.

È in questa condizione di separatezza, da B-novel, che il giallo italiano trova connotati identitari propri e il proprio indiscusso maestro, sul finire degli anni Sessanta. Giorgio Scerbanenco, con la serie ambrosiana di Duca Lamberti, ex-medico radiato dall'albo per un caso di eutanasia, scontato con tre anni di galera, investigatore per caso, poi per sopravvivere, infine per scelta. Duca Lamberti, con i suoi metodi non ortodossi, violenti e poco garantisti è un personaggio forte e problematico, con una sottile venatura sentimentale, ma carico di una rabbiosa insofferenza verso il cancro della malvagità criminale che ha trasformato la Milano del boom economico in una metropoli corrotta, invasa dal racket della prostituzione e del traffico di armi e dalla delinquenza minorile, dove anche un borghese piccolo piccolo può trasformarsi, per avidità o vendetta, in un feroce assassino. I romanzi di Duca, *Venere privata*, *Traditori di tutti*, *I ragazzi del massacro*, *I milanesi ammazzano al sabato*, pubblicati tra il 1966 e il 1969, così come i racconti scerbanenchiani di

³⁴ U. Saba, *Scorciatoia 59*, in Id., *Tutte le prose*, Mondadori, Milano 2001.

³⁵ Cfr. A. Gramsci, *Sul romanzo poliziesco*, in Id., *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1950, pp. 115-119.

³⁶ I saggi di Sciascia sul giallo risalgono agli anni Cinquanta sono: *Letteratura del "giallo"*, in «Letteratura», 3, 1953; *Appunti sul "giallo"*, in «Nuova Corrente», 1, 1954; *La carriera di Maigret*, in «Letteratura», 10, 1954.

criminalità urbana antologizzati da Oreste del Buono nel volume *Milano calibro nove*, segnano, nella storia del giallo all'italiana, un cambiamento di rotta radicale, paragonabile ed equivalente alla rivoluzione provocata dalla "scuola dei duri" americana nel panorama tradizionale della letteratura poliziesca ad enigma. Il romanzo poliziesco italiano, sottraendosi all'imitazione di modelli stranieri e a cervelottiche ambientazioni esotiche, si radica nel tessuto metropolitano dell'Italia contemporanea, e in una realtà di situazioni autenticamente italiane, riflesso creativo di una cronaca che spesso supera in perversa crudeltà ogni immaginazione letteraria. È da questo momento in avanti che la mappatura di un canonico giallo all'italiana finisce per identificarsi in una sorta di topografia in nero dell'identità nazionale, delimitante da nord a sud il tessuto urbano, dai centri storici alle periferie degradate. Milano, capitale degli affari, dell'editoria, della moda, dei mass-media, farà la parte del leone, naturalmente³⁷. E poi Torino, Napoli e naturalmente Roma e Palermo, ma anche Pavia, Padova, Genova, Bologna³⁸, Firenze, Siena, finanche alla città "che non c'è", (e per questo forse, nonostante la caratterizzazione linguistica, metafora assoluta della realtà), la siciliana Vigàta del commissario Montalbano di Andrea Camilleri. Ma anche la provincia più profonda, il Nord-est per esempio o la Barbagia sarda. Il panorama si fa così frastagliato e diversificato da non poterne render conto in poche pagine³⁹. Tra la metropoli moderna e il racconto giallo, del resto, esiste uno stretto rapporto biunivoco e reciproco. Scriveva Ernst Mandel, in *Delitti per diletto*, che si conosce molto meglio e molto di più una città da un romanzo giallo che da una guida turistica.

Nell'affermarsi della civiltà di massa anche il delitto non è più solo un fatto individuale o privato, ma diventa un fenomeno diffuso, si massifica, secondo il ramificarsi delle grandi organizzazioni malavitose, senza onore né regole che non siano quelle della mercificazione illegale, del profitto, della corruzione. Con Scerbanenco, sul finire degli anni Sessanta, si afferma nella letteratura di genere a firma italiana

³⁷ Negli anni Novanta si afferma una "Scuola dei duri" tutta italiana, anzi milanese (Andrea Pinketts, Carlo Oliva, Sandrone Dazieri, Sandro Ossola, Carlo Cippi e Raoul Montanari), che sottolinea la propria appartenenza meneghina con l'antologia di racconti *Crimine* (1993), pubblicata da Stampa Alternativa.

³⁸ Bologna rappresenta un centro importante, quasi una "scuola" del poliziesco contemporaneo, con al centro Lorian Machiavelli, "maestro" dei più giovani autori, come Lucarelli e i sodali del *Gruppo 13*.

³⁹ Rimandiamo senz'altro all'ottima e informata ricognizione di Luca Crovi nel capitolo intitolato alle *Le città del delitto* nel suo *Tutti i colori del giallo italiano*, cit.

il nuovo corso del poliziesco, una specie di *italian hard boiled* che, come rilevava Giuseppe Petronio, implicava in verità una sterzata realistica e attualizzante, in direzione problematica più che consolatoria, sicuramente più violenta, senza rinunciare del tutto al fascino del *puzzle*⁴⁰. Ogni città, ogni provincia ha i suoi misteri, il suo *dark side*, e il suo investigatore, per lo più un solitario, disincantato antieroe della quotidianità, spesso afflitto da disturbi psicosomatici, senza alcuna vocazione al machismo di certi eroi della filmografia poliziesca hollywoodiana⁴¹, ma profondamente onesto e caparbio nel perseguire la ricerca della verità come accertamento della responsabilità e della colpa. Come il sergente della Questura bolognese Antonio Sarti, protagonista dei romanzi di Lorian Machiavelli⁴², pigro e maniacale, senza stabili affetti (se si esclude la «biondina», una prostituta, dalla quale ogni tanto si rifugia), afflitto da una colite cronica di origine psicosomatica (i contrasti con l'ispettore capo), con la pistola d'ordinanza chiusa in un cassetto sotto i calzini, non particolarmente intelligente, tanto che spesso i casi glieli risolve Rosas, la «spalla», perenne studente anarchico tanto miope (Sarti lo chiama «il talpone») quanto lucido, razionale e dotato di un intuito fuori del comune. Del giallo tradizionale i romanzi machiavelliani mantengono la struttura seriale e la presenza della «spalla», ma con un rovesciamento dei ruoli, mentre cade il mito della «infallibilità» del detective. Aggiungono un *par-terre* di comprimari ben caratterizzati e riproposti di storia in storia, in un calibrato giuoco delle parti, secondo un meccanismo iterativo che cattura il lettore con la sua stessa prevedibilità, nel quale è maestro anche Andrea Camilleri, che ha circondato il suo Montalbano di «caratteri», dal *tombreur de femme* vicecommissario Augello, al serio Fazio, dalla quasi macchietta Catarella al dottor. Pasquano, l'anatomopatologo. Attraverso i casi di Sarti Antonio, mai troppo ingarbugliati, Machiavelli ha disegnato il ritratto della Bologna tra gli anni Settanta e Ottanta, prima dello *shock* devastante dell'attentato alla Stazione, indicando la strada alla nuova generazione di 'giallisti' o 'noiristi' degli anni Novanta, promovendo il citato *Gruppo 13*.

Le molteplici direzioni in cui si muove il giallo italiano anni Novanta in Italia possono essere testimoniate dalla poliedrica produzione di

⁴⁰ Cfr. G. Petronio, *Sulle tracce del giallo*, cit.

⁴¹ Una divertente parodia dei vari «ispettori Callaghan» hollywoodiani è presente nel personaggio del sovrintendente Coliandro della questura bolognese, sfigato protagonista di *Nikeita*, *Falange armata* e *Il giorno del lupo* di Carlo Lucarelli.

⁴² Il primo, *Le piste dell'attentato*, viene pubblicato da Garzanti nel 1974.

Carlo Lucarelli, uno dei giovani del *Gruppo 13*, che esordisce nel 1990 con *Carta bianca*, il primo della serie di romanzi polizieschi “storici” con protagonista il commissario De Luca (seguiranno *L'estate torbida*, 1991 e *Via delle Oche*, 1996), ambientati tra la fine della Repubblica di Salò e l'immediato dopoguerra); coloriture *noir* e visionarie caratterizzano invece i due romanzi *Guernica* (1996) e *L'isola dell'angelo caduto* (1999), mentre connotati da thriller metropolitano presentano *Falange armata* (1993), *Il giorno del lupo* (1994). Allo scrittore bolognese si devono inoltre le prime storie di *serial killer* a firma italiana (*Lupo mannaro*, 1994, *Almost blue*, 1997, *Un giorno dopo l'altro*, 2000), e la promozione a protagonista di una investigatrice donna, l'ispettrice Grazia Negro⁴³. Sullo schema investigativo prevalgono le atmosfere, gli interrogativi, il punto di vista straniante della follia, il «lato sinistro» del cuore, la tensione emotiva

Scenari internazionali, invece, per la *location* delle ossessioni omicide raccontate dal piemontese Giorgio Faletti, dal Principato di Monaco in *Io uccido* alla New York di *Niente di vero tranne gli occhi* all'Arizona di *Fuori da un evidente destino*. Il thriller d'esordio, *Io uccido*, rielaborazione di gusto manieristico degli stereotipi del serial killer, con tre milioni e mezzo di copie vendute, ha rappresentato il caso editoriale del 2002, occupando, forse proprio grazie alla scelta dell'ambientazione “altrove”, uno spazio dell'immaginario nero tradizionalmente meno frequentato dalle firme italiane del giallo, nonostante più o meno recenti episodi di cronaca nera (primo fra tutti la serie di delitti del “mostro di Firenze”).

Una modellizzazione più ‘classica’ caratterizza i romanzi del più volte citato Andrea Camilleri: il commissario Salvo Montalbano esordisce nel 1994 in *La forma dell'acqua* ed è giunto con *L'età del dubbio* alla quattordicesima avventura, attraversando con i suoi casi e le inchieste sempre brillantemente risolte, fatti e misfatti (da delitti familiari a traffici malavitosi) della seconda repubblica. In comune l'«Uomo che cerca»⁴⁴ di Lucarelli (il commissario De Luca o il sergente Marino o l'ispettrice Grazia Negro o il sovrintendente Coliandro) e il Montalbano di Camilleri hanno tuttavia l'appartenenza alle forze dell'ordine,

⁴³ Su Lucarelli mi permetto di segnalare la monografia, per quanto datata, da me pubblicata nella collana “Scritture in corso”: E. Bacchereti, *Carlo Lucarelli*, cit.

⁴⁴ In alcuni interventi in *Il mistero a piccole dosi*, Lucarelli sintetizza lo schema della narrativa noir nello scontro tra due tensioni: l'«uomo che cerca», colui che si pone dubbi e interrogativi e cerca risposte e «l'uomo che nasconde», che spesso non si incarna in un solo individuo, l'autore materiale del crimine, ma in sistema di potere (politico o economico) che a vario titolo tende all'occultamento o al depistaggio della verità.

anche se spesso in contrasto con i propri superiori. Non solo: tanto De Luca o Grazia Negro quanto Salvo Montalbano hanno una loro storia personale, che si evolve nel tempo: attraversano momenti di crisi e intime difficoltà, anche di relazione e sentimentali, talvolta sono tormentati da dubbi e non mancano di interrogarsi sui concetti di colpa e di giustizia. Nel giallo all'italiana, non mancano inoltre detective atipici e anomali, veri *ex-lege*, che sanno muoversi con disinvoltura negli ambienti globalizzati della malavita, tra trafficanti di droga, mafia albanese, maniaci violenti, naziskin e punkabbestia, anche con metodi poco ortodossi e poco rispettosi di quella che potremmo definire 'burocrazia investigativa' (come autorizzazioni o permessi dell'autorità giudiziaria). Personaggi da *noir*, appunto, come Marco Buratti, investigatore uscito di galera, soprannominato Alligatore, protagonista della seria omonima⁴⁵ creata da Massimo Carlotto, che accetta solo casi di torti e ingiustizie perpetrate nei confronti dei più deboli, diffida delle istituzioni, finisce per mettere a nudo con le sue indagini il groviglio tra criminalità e interessi economici, le contraddizioni della politica e del sistema giudiziario. O anche come Sandrone Dazieri, alter ego del suo autore, ex militante dei centri sociali, buttafuori da locale notturno, free lance di sistemi di sicurezza, che si trova costretto dalle circostanze e da un personalissimo senso di giustizia, a trasformarsi in un detective *sui-generis*, un "diverso" che nutre quindi una istintiva simpatia per tutti i "diversi". Perché Sandrone, il Gorilla appunto, è affetto da una forma di sdoppiamento della personalità: quando si addormenta entra in scena l'Altro, il Socio, lucidissimo ed elegante stratega quanto il Gorilla è impulsivo, violento e sentimentale. Nelle sue avventure da Bruce Willis della Bassa Padania confluiscono gli aspetti più inquietanti della società contemporanea, non solo criminale o malavitosa.

Ad essere messo in discussione, insomma, nei romanzi polizieschi di autori contemporanei (la generazione del Sessanta e oltre), in modo da suscitare inquietudine più che sollievo, riproporre domande e dubbi invece di dare risposte e fornire certezze, sarà proprio la certezza di un riposato e tranquillizzante approdo finale, così irrinunciabile nel poliziesco classico da far dire a Italo Calvino, a proposito del *Giorno della civetta* di Sciascia che, considerato il sistema omertoso, non solo siciliano, il giallo, come tensione razionale verso la verità e la giustizia, era impossibile in Italia. Il giallo e più ancora il *noir*, invece, si fa oltre che racconto, messaggio: raccontare il crimine, nella sua dimensione

⁴⁵ Il primo romanzo *La verità dell'Alligatore* esce nel 1993.

massificata ma anche negli aspetti intimi più sfuggenti, si trasforma in un allucinante viaggio di scoperta all'interno del delitto come metaforica esplorazione del cuore di tenebra della realtà contemporanea, nel pubblico come nel privato, in caccia di una razionalità sempre più sfuggente e aleatoria, di una verità insabbiata, misconosciuta, nascosta, manipolata, negata, per l'affermazione di valori sempre più irrisi e sempre meno attuali in una società massmediatica, omologata e omogeneizzata, è vero, dall'*auri sacra fames*, ma anche dal desiderio del potere, dalla narcisistica esibizione del successo.

Ed intanto non passi inosservato il fatto che Lucarelli pubblica per Sellerio e Einaudi, Camilleri per Sellerio che ripresenta i gialli di De Angelis, e dà fiducia ad esordienti come Sandro Piazzese e Gianrico Carofiglio, destinato ad affermarsi come autore di *legal thriller*⁴⁶, mentre Adelphi pubblica il Maigret di Simenon e *La donna della domenica* di Fruttero e Lucentini nella prestigiosa Biblioteca; Garzanti riedita tutto Scerbanenco negli Elefanti, Mondadori mette in cantiere prima l'Omnibus con tutto Marlowe, poi il Meridiano di Raymond Chandler. Nel 2000, all'interno della collana einaudiana Stile libero, fondata nel 1996, che accoglie la giovane narrativa emergente, è aperta la sezione Stile libero Noir, diretta da Luigi Bernardi. Il n. 1 è *Guernica* di Lucarelli, poi tra gli autori emergono i nomi di Jean-Patrick Manchette, Cornell Woolrich (che era entrato in Italia nei *Libri gialli*), Jim Thompson, Joe R. Lansdale, Edward Bunker, e tra gli italiani vengono riproposti i primi romanzi con il commissario Sarti di Lorian Machiavelli, mentre esordiscono Giampiero Rigosi (*Notturmo bus*) e Giampaolo Simi (*Il corpo dell'inglese*) destinati a diventare romanzi cult del noir italiano. A questi va affiancato *Romanzo criminale* (Einaudi Stile Libero Big, 2002) di Giancarlo De Cataldo, primo romanzo dell'Italia criminale, ispirato alla storia della banda romana della Magliana. Raccontando la parabola ascendente di tre giovani "eroi maledetti" dalla delinquenza di strada fino alla organizzazione di una vasta e ramificata rete criminale, e la storia parallela del commissario di polizia Scialoja, De Cataldo tratteggia un potente e cupo affresco corale delle zone d'ombra della società italiana tra il 1977 e il 1992, come anticipa il risvolto di copertina, nell'elenco dei personaggi: «quelli della strada», «le donne», «quelli del palazzo» e infine «il coro»: psichiatri, criminologi, periti balistici e tossicologi, pubblici ministeri, giudici, neofascisti, giocatori d'azzardo, attori, cantanti, cancellieri, corrieri, spacciatori, carabinieri, poliziotti,

⁴⁶ Vedi qui n. 18.

guardie del corpo, trafficanti, mafiosi, giornalisti, brigatisti rossi, turchi, produttori cinematografici, ragazze di vita, parroci.

Curioso, il destino: un genere letterario bollato fin dalle origini come romanzo d'evasione e intrattenimento, buono per ammazzare il tempo nell'anticamera di un gabinetto medico o durante un viaggio in treno, alle soglie del terzo millennio, presenta le credenziali, oltre che di fenomeno editoriale di straripante successo (in tutte le sue varianti), di una letteratura di rinnovato impegno etico e civile. È l'*Almanacco di letteratura* 3/2002 di «MicroMega» ad intitolare la sezione di narrativa Iceberg 1 *Il giallo e l'impegno*, presentando «L'Italia dei segreti di Pulcinella e dei misteri occulti, delle deviazioni di Stato e dei crimini eccellenti, delle vite sconosciute e dei noti desideri, narrata [...] attraverso i gialli di Andrea Camilleri, Carlo Lucarelli, Giampiero Rigosi, Sandrone Dazieri, Nicoletta Vallorani, Piero Colaprico, Davide Pinardi, Niccolò Ammanniti, Barbara Garlaschelli, Lidia Ravera, Marcello Fois e Antonio Tabucchi». In epigrafe compariva una citazione da Hannah Arendt: «Le probabilità che la verità di fatto sopravviva all'assalto del potere sono veramente pochissime»⁴⁷. A scorrere l'elenco degli autori risulta evidente e significativo il crollo del muro tra autori «di genere» e scrittori *tout court*, in direzione di un comune progetto narrativo di impostazione problematica e inquietante, capace di catturare il lettore e di tenerlo legato alla pagina senza respiro, per via intellettuale e per via emotiva, magari, rimescolando un po' le carte, per uscire dalle secche della logica astratta, per proiettarlo in una lettura-contro del proprio tempo. Gli scrittori di romanzi polizieschi contemporanei sembrano insomma aver fatto sempre più tesoro dell'esortazione che Friedrich Dürrenmatt mette in bocca al dottor H., ex comandante della polizia cantonale di Zurigo, protagonista-narratore del racconto *La promessa* (sottotitolo: *Un requiem per il romanzo giallo*, 1956): «I nostri metodi criminalistici sono insufficienti, e quanto più li perfezioniamo tanto più insufficienti diventano alla radice. Ma voi scrittori di questo non vi preoccupate. Non cercate di penetrare una realtà che torna ogni volta a sfuggirci di mano, ma costruite un universo da dominare. Questo universo può essere perfetto, possibile, ma è una menzogna, Mandate alla malora la perfezione se volete procedere verso le cose, verso la realtà, come si addice a degli uomini, altrimenti statevene tranquilli, e occupatevi di inutili esercizi di stile»⁴⁸. Nessun «requiem», allora, per il romanzo d'indagine, ma una

⁴⁷ «MicroMega», 3, 2002, p. 7.

⁴⁸ F. Dürrenmatt, *Un requiem per il romanzo giallo*, Einaudi, Torino 1992, p. 11.

nuova dirompente vitalità, conquistata magari a prezzo di infrazioni all'ortodossia narrativa del «classico» e di contaminazioni di generi e sottogeneri, fino alla conquista di un territorio multiprospettico come il *noir*, che sembra l'etichetta di genere vincente, anche se la proliferazione incontrollata delle proposte editoriali, non solo letterarie ma anche televisive, sostenuta anche da innumerevoli iniziative a promuovere questo genere narrativo (che, indubbiamente 'vende', incrementa l'*auditel* e gli incassi al botteghino), in questo settore accresce il rischio di una vera 'implosione'. I 'crimini di carta' di nuova generazione comunque non sono più «delitti per diletto», ma inquietanti proiezioni nell'immaginario delle irrisolte e contraddittorie tensioni del vivere contemporaneo, incursioni talvolta senza ritorno nel *dark side* della psiche umana, amare e spesso disilluse ricognizioni alla ricerca della verità e della giustizia, spietate autopsie del contemporaneo⁴⁹.

Nota 2023

Forse è superfluo, tuttavia mi preme ricordare che questo saggio è stato pubblicato nel 2008, quindici anni fa, e inevitabilmente la ricognizione dello stato dell'arte del romanzo poliziesco, in tutte le varianti e sottogeneri, è confinato a quell'altezza. Restano tuttora validi, a mio parere, il panorama complessivo sul genere (per quel poco di senso classificatorio e tassonomico che una definizione di genere può ancora avere) e l'orizzonte prospettico, certamente ancora illuminato dal consenso dei lettori e meno oscurato dalla diffidenza intellettuale e accademica. Inoltre, in questi tre lustri, si è fatto sempre più stretto, diretto e immediato il rapporto biunivoco tra romanzo poliziesco e fiction televisiva, per cui il lettore delle storie di Salvo Montalbano di

⁴⁹ Il *noir* italiano procede oggi verso una nuova frontiera, i crimini ambientali, proponendo una puntuale radiografia dell'illegalità ambientale in Italia e della rete di interessi e connivenze tra imprenditoria, amministrazione locale e organizzazioni criminali. È nata così la collana Verdenero, i *noir* di Ecomafia, pubblicati dalle edizioni di Legambiente, che ha sollecitato affermati "noiristi" contemporanei a immaginare e raccontare storie-inchiesta sui crimini contro l'ambiente e quindi la collettività, come i traffici di rifiuti tossici, l'abusivismo edilizio, gli incendi dolosi, l'inquinamento ambientale, la sicurezza sul lavoro. Tredici sono i titoli già in collana, a firma di Sandrone Dazieri, Giacomo Cacciatore et al., Eraldo Baldini, Piero Colaprico, Simona Vinci, Giancarlo De Cataldo, Wu Ming, Licia Troisi, Lorian Machiavelli, Leonardo Gori e Marco Vichi, Tullio Avoledo, Girolamo De Michele, Carlo Lucarelli. Ma al progetto hanno aderito anche Massimo Carlotto, Marcello Fois, Nicolò Ammaniti e altri.

Camilleri, per esempio, non poteva non seguirne (e valutare) anche la restituzione televisiva, mentre, viceversa, lo spettatore che non avesse letto i romanzi, poteva trovare lo stimolo nella visione dello sceneggiato per leggerli, contribuendo così al successo anche editoriale. Inoltre, come è naturale, tutti gli scrittori viventi che ho citato hanno continuato a produrre nuovi romanzi (alcuni anche di altro ‘genere’, come lo stesso Camilleri): ed altri si sono affacciati alla ribalta, scrittori e scrittrici. Ma un aggiornamento del saggio in questa direzione, a mio parere, non avrebbe aggiunto gran che da un punto di vista concettuale, risolvendosi in un *surplus* di informazione e dati, che chi fosse incuriosito o interessato può facilmente recuperare navigando sul web. Tuttavia, mi sento in dovere di fare alcune eccezioni. Intanto colmare una lacuna: nel 2007 la casa editrice Fandango pubblica *Il senso del dolore. L'inverno del commissario Ricciardi*, dello scrittore e drammaturgo napoletano Maurizio De Giovanni, primo romanzo di una serie poliziesca ai confini del paranormale, ambientata nella Napoli degli anni Trenta, giunta al quattordicesimo titolo (*Caminito*, Sellerio 2022). Il protagonista è il commissario Luigi Alfredo Ricciardi, barone di Malomonte, introverso e solitario, tormentato da un «marchio sull’anima», la facoltà di ‘vedere’ le presenze fantasmatiche dei morti di morte violenta, nei luoghi del «Fatto», negli ultimi istanti di vita, e di percepire le loro ultime parole o il loro ultimo pensiero, che restano un enigma fino alla fine dell’indagine e alla soluzione del caso, non senza aver lasciato nell’animo del commissario profonda traccia del loro dolore per la vita spezzata. Sull’intreccio delittuoso, sempre brillantemente dipanato da Ricciardi, nonostante l’ottusa ostilità del questore, prevale il ‘romanzo’ del commissario, il suo percorso esistenziale, la sua personale e difficile ‘educazione sentimentale’, inibita da quel “marchio”. Come consuetudine nella fiction ‘gialla’ contemporanea, non mancano i personaggi comprimari fissi: il brigadiere Mamone, il travestito Bambinella, preziosissimo informatore, il medico legale antifascista Bruno Modo. Insomma, si assiste ad una sorta di ‘marginalizzazione’ del ‘caso’ e dell’indagine, per cui i quattordici romanzi della serie si leggono come fossero un unico romanzo a puntate, il ‘romanzo di Ricciardi’, appunto, che include in ogni puntata, l’indagine su un delitto (per fame – d’oro o di potere – o per amore). Stessa struttura ‘a scatola’ per l’altra serie poliziesca di De Giovanni, *I bastardi di Pizzofalcone*, sempre ambientata a Napoli (11 romanzi, a partire dal 2013, *I bastardi di Pizzofalcone*, fino a *Angeli per i bastardi di Pizzofalcone*, 2021), ma qui il ‘romanzo unico’ è plurimo, perché costituito dalle storie di ciascun componente

una intera squadra investigativa, guidata dal vicequestore Luigi Palma e composta dall'ispettore Giuseppe Lojacono, dal vice commissario Giorgio Pisanelli, compresa anche la giovane PM Laura Piras, dal vice sovrintendente Ottavia Calabrese, dall'assistente capo Francesco Lojacono e dagli agenti scelti Marco Aragona e Alessandra Di Nardo. Sono i *Bastardi*, elementi 'problematici', dislocati da altre unità investigative, in un commissariato 'a perdere', dopo la rimozione di quasi tutta la prima squadra per corruzione. Alle storie personali si aggiunge così il tema del riscatto professionale collettivo, grazie ai brillanti risultati nelle indagini. Atmosfera più cupa e tendente al *noir* si respira nella serie creata dall'attore, sceneggiatore e scrittore Antonio Manzini, con protagonista Rocco Schiavone, vicequestore della Polizia romana, trasferito ad Aosta per motivi disciplinari. Scontroso, cinico, sarcastico, fumatore di spinelli, dai metodi spesso violenti e poco politicamente corretti, con alle spalle un passato controverso e ancora legato ad amicizie malavitose, e al ricordo immedicabile della moglie assassinata, ma dotato di un profondo senso di giustizia: anche in questo caso, i tredici romanzi da *Pista nera* (2013) al recente *ELP* (2023), non sono pensati come una 'serie': come ha dichiarato lo stesso Manzini sono immaginati come capitoli di un unico libro, sul vicequestore Rocco Schiavone. Ogni caso criminale riapre una finestra sul suo passato, non limpido, l'inchiesta di polizia diventa un affondo psicologico dentro di sé, e lui stesso diventa oggetto di sospetto e inchiesta. Si registra quindi una vera 'rivoluzione copernicana', procedendo oltre sulla strada aperta dal De Luca e Grazia Negro di Lucarelli, o dal Salvo Montalbano di Camilleri. Tutto ruota intorno alla 'storia' personale del detective, coinvolgendo anche i comprimari, con le loro vicende personali. Questa personalizzazione della struttura seriale, che coinvolge il lettore con l'affezione empatica per il/i personaggi più che stuzzicarne la curiosità intellettuale per la risoluzione del 'caso', non depotenzia tuttavia la rappresentazione di una Italia in nero, percorsa da oscure trame di corruzione, traffici illegali, torbide storie di passione e/o denaro, anche in una provincia apparentemente tranquilla e sonnacchiosa.

IL RAZIONALE MISTERO

IL POLIZIESCO DI SCIASCIA TRA POE, GADDA E PIRANDELLO¹

Assurdo e mistero in tutto, Giacinta: dice il poeta José Moreno Villa. In tutto è invece “razionale” mistero di essenze e risposdenze, continua e fitta trama – da un punto all’altro, da una cosa all’altra, da un uomo all’altro – di significati appena visibili, appena dicibili.

(L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*)

Il giorno della civetta, A ciascuno il suo, Il contesto, Todo modo, Il cavaliere e la morte, Una storia semplice: sono questi, nella definizione dello stesso Leonardo Sciascia, i suoi «racconti-racconti», per distinguerli dai «racconti-inchiesta», sul modello della *Colonna infame* manzoniana. Al di là delle varianti d’intreccio, di ambientazione, di temi motivi e personaggi, si modellano, come si sa, sulle dinamiche narrative del romanzo poliziesco. La scelta di affidarsi ad una impalcatura giallistica per la «rappresentazione di un fatto immaginato o inventato» che fosse comunque dimostrazione di una ‘idea’², derivava per lo scrittore di Racalmuto intanto dalla predilezione per un saper raccontare che coniugasse ‘serietà’ e ‘piacevolezza’, facendo leva sull’emotività del lettore, coinvolgendolo in un giuoco letterario che lo tenga legato alle pagine fino alla fine, grazie alla tecnica narrativa «in un certo senso più sleale nei riguardi del lettore, quella che impedisce al

¹ *Il razionale mistero. Il poliziesco di Sciascia tra Poe, Gadda e Pirandello*, in *Da un paese indicibile*, a cura di R. Cincotta, La vita felice, Milano 1999. Parzialmente rielaborato.

² L. Sciascia, *Nero su nero* (1979), in Id., *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 1989, p. 827. «Inventato» è da leggersi secondo l’etimologia e la retorica classica come “trovato” nella storia o nella cronaca. L’edizione Bompiani di tutte le *Opere* di Sciascia, curata da Claude Ambrosie, era l’unica edizione di riferimento al tempo di questo saggio, e come tale l’ho mantenuta per le citazioni. Segnalo la nuova edizione completa e con apparato storico-critico-filologico delle *Opere*, a cura di Paolo Squillaciotti: vol. I: *Narrativa Teatro Poesia*, Adelphi, Milano 2012; vol. II: *Inquisizioni Memorie Saggi*. Tomo I, *Inquisizioni Memorie*, Adelphi, Milano 2014; Tomo II, *Saggi letterari, storici, civili*, Adelphi, Milano 2019.

lettore di lasciare a metà un libro; la tecnica, voglio dire, del romanzo poliziesco»³. Ma è soprattutto, la sua struttura “inquirente”, valida sia per il racconto d’inchiesta, sia per il racconto finzionale, che si fa, per Sciascia, metafora della funzione di *detection* da lui affidata alla scrittura, con possibile restituzione di senso alla stessa pratica letteraria, intesa come strumento per decifrare il reale, per tentare di dipanare l’aggrovigliata matassa della storia, ritrovarne il filo o i fili dispersi, di restituire ordine al disordine:

Lo scrittore svela la verità decifrando la realtà e sollevandola alla superficie, in un certo senso semplificandola, anche rendendola più oscura per come la realtà spesso è. Prendiamo il caso di Raymond Russel, che è morto a Palermo. Tentando di mettere in ordine documenti sulla morte, cercandovi un filo conduttore e un chiarimento, temo di non aver reso le cose più chiare, ma anzi più oscure. C’è però una differenza tra questa oscurità e quella dell’ignoranza: non si tratta dell’oscurità dell’inespresso, dell’informe, ma al contrario dell’espresso e del formulato. Ecco perché utilizzo spesso il discorso del romanzo poliziesco, questa forma di resoconto che tende alla verità dei fatti e alla denuncia del colpevole, anche se non sempre il colpevole si riesce a trovarlo⁴.

L’opzione per il discorso narrativo del giallo, dunque, si iscrive nella problematico scrittura-letteratura-verità, solo in apparenza come elemento tecnico: si verifica infatti la collusione metaletteraria e metaforica tra il *detection novel* (quello classico, alla Edgar Allan Poe, per intendersi), dove alla capacità di deduzione logica di un investigatore è affidato il compito di ricostruire l’ordine razionale delle cose turbato dalla trasgressione del delitto, e la letteratura stessa, nella sua funzione di ricomporre: «le distorte immagini della realtà»⁵ in nome di una comune tensione euristica verso la verità. Per giungere alla verità e alla chiarezza non sono sufficienti l’osservazione attenta degli indizi, l’analisi delle testimonianze e dei documenti, né l’assoluta fiducia nel potere illuminante della ragione, o tutto il corredo di sofisticate tecnologie investigative e indagini scientifiche. Diventa indispensabile quella «semplicità dell’intelligenza» chiamata in causa dallo scrittore siciliano in un suo intervento sull’oscuro caso del suicidio del banchiere Calvi⁶,

³ *Ibidem*.

⁴ L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, libro-intervista a cura di M. Padovani, Mondadori, Milano 1989, p. 87.

⁵ L. Sciascia, *Il giorno della civetta* (1961), in Id., *Opere 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 1987, p. 405.

⁶ L. Sciascia, in «Il Globo», 24 luglio 1982.

che deriva certamente dall'attitudine alla deduzione logica ma si nutre soprattutto della fantasia creatrice e intuitiva:

L'intelligenza – che come Poe ci insegna è meno mente matematica e più mente poetica – è semplice e semplificante, produce il semplice e semplifica; come appunto nel racconto della lettera rubata, in cui il ministro (che è matematico ma soprattutto poeta) escogita la semplice e grande trovata dell'invisibilità per eccesso di visibilità; e l'investigatore (che è poeta con cognizioni matematiche: come Edgar A. Poe) facilmente, per semplice intuizione, lo scopre⁷.

Proprio nel nome di Poe, nei primi anni Cinquanta, Sciascia aveva cominciato ad occuparsi in linea teorica del romanzo poliziesco, in sintonia con una quasi inedita allora esplorazione critica e sociologica della letteratura di consumo o, come egli stesso lo definì, del «sottobosco letterario». Nel secondo dopoguerra, infatti, sull'onda del mito americano dilagante nella letteratura, nel cinema e nella musica si stava verificando una massiccia importazione e traduzione della nuova giallistica statunitense. A partire dalla fine della Prima guerra mondiale, il cosiddetto *hard boiled novel* aveva incrinato le architetture geometriche del poliziesco classico con profonde infiltrazioni di violenza, sesso e denaro sulla spinta del nuovo volto assunto dalla criminalità urbana generalizzata e urbanizzata nell'America della grande crisi economica. Così il poliziesco era slittato sempre più verso il *thriller*, dove il dinamismo prendeva il posto della ricostruzione deduttiva e le forti emozioni soppiantavano la sottile seduzione intellettuale della *detection*. Contro l'invasione della “scuola dei duri”, detectives cinici e disincantati come il Philip Marlowe di Chandler o violenti e *border line* come il Mike Hammer di Spillane, Sciascia prendeva posizione in un breve intervento, *Letteratura del “giallo”*⁸, primo di una mini-serie di articoli dedicati, in tempi diversi, ad approfondire alcuni aspetti tecnici, storici e tipologici della letteratura gialla, da lui considerata fin da ora la zona più interessante del sottobosco letterario, capace di riservare «le sorprese più autentiche»⁹. A distanza di un anno, ancora su «Letteratura», Sciascia dedica un articolo incentrato, come aveva fatto Alberto Savinio venti anni prima, sul commissario Maigret di G. Simenon, personaggio che A. Gide aveva elevato dal «limbo della letteratura

⁷ L. Sciascia, *A futura memoria* (1989), in Id., *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 1990, p. 784.

⁸ L. Sciascia, *Letteratura del giallo*, in «Letteratura», maggio-giugno 1953, n. 3, pp. 65-67.

⁹ *Ivi*, p. 65.

poliziesca e commerciale al cielo della pura letteratura»¹⁰. In contemporanea Sciascia in *Appunti sul giallo*¹¹ riprendeva e approfondiva in maniera più articolata e documentata le questioni tipologiche e sociologiche accennate nei precedenti articoli e, nel 1957, dedicava la rubrica *Sottobosco Letterario* di «Tempo libero», supplemento del «Lavoro», periodico della CGIL, alla presentazione analitica di personaggi o scrittori della letteratura gialla: Simenon, Spillane, Chesterton, Wallace. In *Breve storia del romanzo giallo*, pubblicato sul settimanale «Epoca» nel 1975 in due puntate (*E l'investigatore fu*, 20 settembre e *L'inchiesta è aperta*, 27 settembre), riproposto integralmente in *Cruciverba* (1983), le numerose osservazioni sul giallo trovavano una definitiva e organica sistemazione, cui seguirono la *Prefazione* e *Postfazione a L'assassinio di Roger Acroyd* di Agatha Christie (Mondadori 1979) e *In Italia c'è un detective: Dio* («L'Espresso», n. 52, 28 dicembre 1980). Sciascia definisce il buon romanzo poliziesco «un puzzle narrativo [...] una narrazione schematizzata nella ricostruzione logica, intellettuale di un crimine, e quindi con una spiccata caratteristica di cruciverba narrativo capace di stimolare e impegnare i riflessi intellettuali del lettore», da contrapporre al modulo degenerato dell'*hard boiled* che seduce solo per via emotiva, con ingredienti come erotismo e violenza, un lettore ormai indifferente al divertimento «filologico» di percorrere quel «labirinto algebrico» su cui appare come decalcato l'infantile e gratificante giuoco a guardia e ladri»¹². Esistono inoltre illustri precedenti ad autorizzare la contaminazione la letteratura con la L maiuscola con modi e modelli di un 'sottoprodotto' come il poliziesco: Sciascia ricorda Conrad, Hemingway, Cain e Faulkner, per il cui *Sanctuary* cita la definizione critica di Malraux: «intrusione della tragedia greca nel romanzo poliziesco»¹³, mentre invita ad una maggiore attenzione e minor supponenza intellettualistica per quei libri dalla copertina gialla, che possono talora offrire autentiche sorprese: paradigmatico il caso di Simenon promosso sul campo dalla collana giallistica settimanale della Mondadori alla prestigiosa collezione sempre mondadoriana della *Medusa*.

Se «Lu cuntù è nenti, tuttu sta comu si porta» (il racconto non conta, tutto sta nel modo di raccontare), come Sciascia scrive in *Verga*

¹⁰ L. Sciascia, *La carriera di Maigret*, in «Letteratura», luglio-agosto 1954, n. 10, pp. 73-75.

¹¹ L. Sciascia, *Appunti sul giallo*, in «Nuova Corrente», I, 1954, pp. 23-34.

¹² L. Sciascia, *Letteratura del "giallo"*, cit., p. 66.

¹³ *Ibidem*.

*e la memoria*¹⁴, citando una vecchia narratrice di fiabe e racconti popolari, rivalutare nei primi anni Cinquanta il romanzo poliziesco a enigma rappresenta una indicazione per il futuro. Sciascia è sicuramente affascinato dall'alta densità narrativa, dall'architettura logica e analitica, inderogabile, labirintica per il moltiplicarsi delle possibili soluzioni, ma infine compatta nel giuoco di deduzione logica e intuizione fantastica condotto dall'investigatore, dotato di qualità razionali e ad un tempo visionarie. Nessun lettore lascia a metà un libro giallo; sa che alla fine del libro troverà la soluzione, ma si guarda bene dallo sbirciare le ultime pagine, poiché il divertimento intellettuale della lettura consiste non tanto nella finale rivelazione, rassicurante e consolatoria, quanto nella curiosità di vedere per quali vie l'intelligenza riordinatrice del detective prevarrà su quella perversa dell'assassino. Spesso il lettore si compiace di un ruolo totalmente passivo, non entra in competizione con l'investigatore, identificandosi semmai nel personaggio di "spalla", come per esempio il dottor Watson nei racconti di Sherlock Holmes. Da questa condizione di riposo intellettuale il lettore ricava il massimo divertimento, il piacere del testo. Inoltre, la natura e le esigenze realistiche, lo stretto rapporto che lega il romanzo poliziesco alla società contemporanea lo candidano come discorso narrativo efficace e inedito per una scrittura letteraria che voglia giocare le sue carte in un "destino di verità" coinvolgendo il lettore nel suo stesso gioco.

In questi primi articoli di Sciascia sul poliziesco, che precedono di qualche anno il suo primo romanzo "giallo", *Il giorno della civetta* (1961), si scopre il nodo nevralgico di tutta la sua esperienza letteraria: il rapporto tra scrittura e realtà, tra invenzione fantastica e storia, tra immaginazione e cronaca; rapporto che, all'altezza di quegli anni, ancora in pieno clima neorealista, era al centro di polemiche e discussioni sulla funzione della letteratura e sul ruolo dell'intellettuale, all'interno di una società civile in via di ricostruzione. Nell'America tra le due guerre gli scrittori di gialli trovavano nella spietata cronaca statunitense dominata da organizzazioni criminali associate alla macchina elettorale, alla politica e all'alta finanza, suggestioni e spunti inesauribili, senza grandi sforzi inventivi. Se i più rimanevano affondati nella cronaca limacciosa del sottosuolo umano, alcuni, pur restando vigorosamente ancorati alla brutta cronaca, erano riusciti a sollevarla a materia d'arte. Sono questi a suscitare l'interesse di Sciascia, soprattutto Dashiell Hammett, autore di

¹⁴ L. Sciascia, *Verga e la memoria*, in *Cruciverba* (1983), in Id., *Opere 1971-1983*, cit., p. 1125.

grandi classici del giallo d'azione come *Il Falcone maltese* e la *Chiave di vetro* che Andrea Gide considerava un capolavoro assoluto: «è bastato una specie di processo di decantazione, una cristallizzazione dei dati di realtà in una oscura matrice di fatalità, in una umana desolazione e inquietudine»¹⁵. Non si trattava solo della rappresentazione mimetica della realtà criminale e malavitosa di grandi agglomerati urbani, ma di conferirle un sovransenso, secondo un'idea e una interpretazione del reale. In questo senso la qualità maggiore e forse più inquietante che discrimina l'abile mestierante del giallo dallo scrittore, è sicuramente la capacità di indovinare e precorrere la realtà, in virtù di una intelligenza lucida e visionaria al tempo stesso, in altre parole una capacità profetica. A questo proposito Sciascia cita *Il mistero di Marie Roget*, il racconto in cui Poe anticipava in modo sostanzialmente esatto, sulla base di una indagine astratta e puramente razionale, la soluzione di un caso reale, l'assassinio di Mary Rogers, sostenendo di averlo trasposto¹⁶ nei minimi dettagli. Sembra insomma che dalla letteratura gialla classica si possa recuperare, oltre a una lezione di *storytelling*, capace di superare senza incagliarsi le secche della cronaca e di approdare ad una verità oltre l'apparenza menzognera dei fatti.

Nel 1951 l'*Inchiesta sul neorealismo*, promossa da Carlo Bo, registrava più voci di insoddisfazione per una narrativa che la drammaticità degli avvenimenti bellici e post-bellici, la comunanza della memoria, l'urgenza dei problemi politici, economici e sociali, la necessità di impostare una attiva relazione tra cultura politica e società, tendeva a confinare nella dimensione della pura referenzialità oggettiva e della rappresentazione mimetica della realtà, o a sprofondare nelle sabbie mobili del dogmatismo ideologico. Rispondendo all'inchiesta di Bo, C.E. Gadda scriveva:

Il dirmi che una scarica di mitra è realtà mi va bene, certo, ma io chiedo al romanzo che dietro questi due ettogrammi di piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto... Il fatto in sé, l'oggetto in sé, non è che il morto corpo della irrealtà, il residuo fecale della storia...[...] Vorrei, dunque, che la poetica dei neorealisti si integrasse di una dimensione noumenica, che in alcuni casi da me considerati sembra alquanto difettarle¹⁷.

¹⁵ L. Sciascia, *Appunti sul giallo*, cit., p. 33.

¹⁶ L. Sciascia, *Letteratura del "giallo"*, cit., p. 66, anche in *Breve storia del romanzo poliziesco*, in *Cruciverba.*, cit., pp. 1185-86.

¹⁷ C.E. Gadda, *Un'opinione sul neorealismo*, in *I viaggi, la morte*, in *Saggi, giornali, favole*, vol. I, Garzanti, Milano 1991, p. 630.

Proprio Gadda aveva intuito le potenzialità insite nella tecnica e negli schemi del giallo classico per una rappresentazione non mimetica delle laceranti e traumatiche contraddizioni della società contemporanea. Nel 1928, in margine all'incompiuto racconto *Novella seconda*, ispirato a un episodio di cronaca nera (un matricidio), annotava come il modulo della ricostruzione logica alla Conan Doyle potesse costituire un modello narrativo valido sia per recuperare il "romanzesco" della vita sia per: «interessare la plebaglia per raggiungere e penetrare un'altezza che mi faccia apprezzare dai cervelli buoni»¹⁸. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), romanzo a cui evidentemente allude Sciascia in chiusura di *Letteratura del giallo*, augurandosi che lo scrittore milanese avesse ancora voglia e tempo di completarlo, testimoniava come l'architettura del giallo potesse sostenere il peso di una superiore concezione etico-filosofica della realtà, ma anche trasformarsi in metafora metaletteraria dello stesso progetto narrativo, del "metodo". Il romanzo gaddiano prende il via dalla doppia indagine condotta dal commissario della polizia romana, don Ciccio Ingravallo, su un furto di gioielli compiuti a distanza di due giorni nello stesso palazzo. Mentre il ladro verrà alla fine scoperto e la refurtiva recuperata, l'omicidio resterà senza una esplicita indicazione del colpevole. Il romanzo non conclude e il finale aperto rinvia a un supplemento di indagine e a una nuova ricerca. Impossibile sciogliere il "nodo o groviglio o garbuglio", il caotico "pasticcio" delle molteplici cause convergenti precipitate nell'inopinata catastrofe del delitto. Secondo il commissario-filosofo Ingravallo, in tutti i suoi delitti (*gli uommeri de sberretà*): «il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che eran soffiate addosso a molinello (come i sedici venti della rosa dei venti quando s'avviluppano a tromba in una depressione ciclonica) e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata ragione del mondo»¹⁹. L'illusione che guida il cammino dello scrittore milanese è quella di «mettere in ordine il mondo» o «organare il groviglio conoscitivo», a costo di affondare nel "letamaio diveniristico". Ogni progetto artistico si fonda, per Gadda, su un percorso cognitivo ed euristico che, senza rinunciare al dato referenziale acquisito, approdi ad un superiore livello interpretativo, fedele a una dominante tensione etica. Si capisce allora la predilezione per il giallo conandolyano, accolto come modello per il gioco incrociato di indizi e *dépistages*, ma lasciate in sospeso, senza finali certezze: il pasticciaccio, il garbuglio, il groviglio,

¹⁸ C.E. Gadda, *Note a Novella seconda*, Garzanti, Milano 1971, p. 163.

¹⁹ C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, Garzanti, Milano 1989, p. 17.

essendo la condizione intrinseca dell'esistenza. Quello che conta è, allora, una scrittura inquirente, il meccanismo dell'indagine in sé e per sé. Questa è la conclusione "letteraria" del romanzo, che Gadda ribadiva di fronte alle osservazioni critiche di incompiutezza che gli venivano rivolte. E, difatti, nonostante le promesse, non consegnò mai all'editore un secondo volume. *Il pasticciaccio* è insomma un giallo con "qualcosa in meno" che finisce per trasformarsi in "qualcosa di più" di un giallo, così che la dinamica narrativa dell'inchiesta irrisolta diventa metafora dell'avventura di "cognizione" della letteratura nell'universo delle infinite combinazioni del possibile, dove coesistono dialetticamente l'errore e la verità, il bene e il male, la norma e l'abnorme, la legge e l'*ex lege*.

Anche quelli di Sciascia sono gialli con "qualcosa in meno": incompiuti in ordine alla scoperta e alla punizione del colpevole, la cui identità si lascia solo vagamente intuire. Ma nell'assenza della soluzione reale, vera, del caso (perché una soluzione "ufficiale" può anche trovarsi) risiede il significato stesso di tutto il racconto, che metabolizza *faits divers*, non del tutto privati di riconoscibilità, ma cristallizzati nella dimensione metaforica dell'apologo sugli ingranaggi perversi, impenetrabili e invincibili del potere, esercitato nella forma degradata di una concatenazione di interessi e di complicità locali e nazionali definibile, in senso lato, "mafiosa": «la sostanza (se c'è) vuol essere quella di un apologo del potere nel mondo, sul potere che sempre più degrada nella impenetrabile forma di una concatenazione che approssimativamente possiamo definire "mafiosa"»²⁰.

Aveva ragione Calvino il quale, dopo aver letto per conto di Einaudi il manoscritto di *A ciascuno il suo*, scriveva a Sciascia: «ho letto il tuo giallo che non è un giallo, con la passione con cui si leggono i gialli e in più il divertimento di vedere come il giallo viene smontato, anzi come viene dimostrata l'impossibilità del romanzo giallo nell'ambiente siciliano»²¹. Quando la Sicilia dei primi romanzi (*Il giorno della civetta*, *A ciascuno il suo*: omicidi di mafia irrisolti o deviati verso soluzioni fittizie, verosimili, ma non vere), scenario della criminalità mafiosa, avvolta nell'omertà o nell'indifferenza gattopardesca, luogo metaforico della teatralizzazione dell'esistenza, dove le contraddizioni esplodono in modo violento, diventa Italia, quasi per un processo di espansione, la prospettiva, allargata al teatro della vita civile e politica nazionale, non muta, anzi tragicamente si dilata l'immagine di un organismo sociale in

²⁰ L. Sciascia, *Nota a Il contesto* (1971), in Id., *Opere 1971-1983*, cit., p. 96.

²¹ I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, Mondadori, «I Meridiani», Milano 2000, p. 896.

cui ogni processo di ricostituzione logica si complica maledettamente, e si stende a ogni livello che copre la verità di un vetro opaco, che lascia intravedere ma non distinguere la verità che sta dietro. Il delitto decompone il tessuto ordinario del quotidiano, sospende il divenire in una condizione di temporaneo straniamento. Si mette in moto un percorso investigativo babelico, con un sovrapporsi plurivocale di soluzioni parziali egualmente plausibili, schegge di verità diverse a seconda dei punti di vista e delle testimonianze, fino a un sovrapporsi di verità e menzogna. Paradigmatica la conclusiva discussione in *A ciascuno il suo* sulla misteriosa scomparsa dell'improvvisato e scomodo detective prof. Laurana. Gli abituali avventori del caffè Romeris innescano un fuoco di fila di ipotesi tutte ugualmente probabili e tutte ugualmente distanti dalla verità, concluso con una lapidaria epigrafe. «Era un cretino»²². Nel molteplice ventaglio dei possibili la soluzione definitiva che, in ogni poliziesco che si rispetti, implica la scoperta e la punizione del colpevole, sfugge o appare solo parziale perché, anche se l'investigatore individua l'autore materiale del delitto, nella ricerca del mandante cozza poi contro il muro di gomma eretto a propria difesa da un sistema di potere corrotto, incancrenito da doppiezza, complicità e connivenze. Ogni verità accertata rinvia ad ulteriori ricerche e trasforma le presunte certezze in un gioco di scatole cinesi, in cui è negata la possibilità di aprire l'ultima scatola: è nell'ordine delle cose, o meglio nel «disordine delle cose»²³. Al groviglio fenomenico di Gadda corrisponde l'immagine della «matassa senza capo né fine», evocata da Sciascia per definire il 'pasticcio' degli omicidi eccellenti in *Todo modo*²⁴, a un passo dall'ennesimo scioglimento senza soluzione del giallo, La metafora, pur alludendo al progressivo aggomitolarsi e aggrovigliarsi di fatti e dettagli, interrogativi e risposte fuorvianti o false, supposizioni e provvisorie verità, sembra lasciar aperta comunque, a differenza del 'pasticcio' indistricabile gaddiano, la possibilità di rintracciare un filo per dipanare la matassa, ricostruire la catena delle causalità e delle casualità. Il processo della ricerca però si moltiplica all'infinito proprio quando si è vicini alla meta, nella convinzione di aver elaborato una ipotesi verosimile, alla maniera dell'Auguste Dupin di Poe: ipotesi sui delitti che il pittore, testimone, investigatore e narratore in *Todo modo*, comunica maliziosamente al lettore di aver formulato, senza tuttavia rivelarla:

²² L. Sciascia, *A ciascuno il suo* (1966), in Id., *Opere 1956-1971*, cit., p. 887.

²³ Cfr. L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* (1988), in Id., *Opere 1984-1989*, cit., p. 459.

²⁴ L. Sciascia, *Todo modo* (1974), in Id., *Opere 1971-1983*, cit., p. 192 e p. 151.

E così, disegnando il nudo per Sgalambri, sviluppai una ipotesi che mi era avvenuto di fare dopo il primo delitto; la sviluppai, voglio dire, come il cavaliere Carlo Augusto Dupin sviluppa le sue nei racconti di Poe. Mentre la mano e gli occhi mi vagavano sul foglio, la mia mente vagava sul terreno davanti all'albergo, un semicerchio di un centinaio di metri profondo verso il bosco. Ne vedevo ogni pietra, ogni anfratto, ogni albero: come fossi affacciato alla finestra della mia camera, e di pieno giorno. Ma non voglio dire di più. Finii di disegnare, quando mi parve di aver risolto il problema. Molto lavorato, carico e con qualche cincischiatura, il disegno ma la soluzione del problema netta e quasi ovvia; molto simile a quella della *Lettera rubata* di Poe. E rimandando all'indomani la verifica, mi misi a letto e quasi subito mi addormentai²⁵.

La citazione di Poe ancora una volta sottolinea che la ricostruzione mentale può conferire ai dati di realtà una superiore chiarezza. Solo questo processo ricreativo del reale, affidato ad una mente più 'poetica' che matematica, dunque 'letteraria', rappresenta l'unica via di accesso alla Verità, che spesso è sotto gli occhi di tutti, ma proprio per questo invisibile. In questo senso deve interpretarsi l'utilizzazione parodica dello *storytelling* poliziesco, rinforzata dalla citazione di un altro capolavoro del *crime novel* classico, *Dieci piccoli indiani* di Agatha Christie:

– Se si continuava a star tutti qui – disse Scalambri – sarebbe finita come in quel romanzo di Agatha Christie: tutti ammazzati. Uno appresso all'altro. E avremmo dovuto resuscitarne uno, per trovare il colpevole.

– Non si troverà il colpevole; non si troverà mai – disse malinconicamente il commissario²⁶.

L'anonimo pittore riveste un ruolo attivo ed essenziale nelle indagini sui delitti eccellenti consumati nel 'ritiro spirituale' dell'Eremo di Zafer: le sue osservazioni, comunicate al procuratore Scalambri, appaiono ragionevoli e puntuali, da sembrare 'costruite' e organizzate proprio come in un racconto poliziesco:

Tanto era sensato, quel che dicevo, che Scalambri se ne urtò. Da primo della classe. – Ma tu – mi disse con un sorriso di compatimento – sei un lettore di romanzi polizieschi o addirittura li scrivi? Li scrivo e li pubblico con pseudonimo – risposi con una serietà che lo lasciò perplesso. – Comunque, questo non è un romanzo – disse tornando ai suoi inquisiti. Ma da quel momento si mosse sulla strada che gli avevo tracciata²⁷.

²⁵ *Ivi*, pp. 189-190.

²⁶ *Ivi*, p. 200.

²⁷ *Ivi*, pp. 157-158.

Ma il pittore-investigatore non vuole dire di più. L'assassinio finale di don Gaetano, il direttore dell'Eremo, rimescola le carte, aprendo il campo ad una ridda di supposizioni che sfiora l'assurdo, al punto che il pittore stesso si dichiara paradossalmente colpevole del delitto, suscitando l'incredulità di Scalambri, e la sua 'trionfale' affermazione che le ricostruzioni 'fantasiose' o 'poetiche', quelle insomma da romanzo, non portano nessun risultato:

– E tu – a me – tu dici di essere andato... Dov'è che te ne sei andato?

– A uccidere don Gaetano – dissi.

– Lo vedi dove si arriva, quando si lascia la strada del buon senso? – disse trionfalmente Scalambri – Si arriva che tu, io, il commissario diveniamo sospettabili quanto costoro, e anche più: e senza che ci si possa attribuire una ragione, un movente... Io lo dico sempre, caro commissario, sempre: il movente, bisogna trovare il movente...²⁸

L'impossibilità di dare un senso all'evento delittuoso identificando le responsabilità, e quindi di risanare lo strappo nel tessuto sociale, deriverebbe dunque dalla difficoltà di individuare la ragione ultima che 'muove' al crimine: così la conclusione-inconclusa del romanzo è affidata ad una lunga citazione da *I sotterranei del Vaticano* di André Gide, con l'eco letteraria del personaggio di Lafcadio e del motivo dell'«atto gratuito»²⁹, che si identifica appunto con un omicidio, atto senza ragione in un mondo senza ragione. In *Todo modo*, che Pasolini definì un «giallo metafisico», Sciascia piegava il discorso del poliziesco alla denuncia della trama di corruzione, connivenze, tradimenti, ipocrisie falsità e clientelismo del potere politico nell'Italia dei primi anni Settanta, gestito dalla Democrazia cristiana, con chiamata in correo della Chiesa cattolica: un *simple discours* su cose maledettamente complicate.

Che il giallo resti senza soluzione, tuttavia, non invalida il percorso inquirente, né esonera dal dovere etico dell'investigazione e della ricerca della verità. Quando, nel 1975, Sciascia completerà la sua analisi teorica e il suo excursus storico sul genere 'giallo', nel nome di C.E. Gadda, non gli importerà se *Quer pasticciaccio* sia stato concluso o no, ma troverà proprio nella incompiutezza di quel romanzo la ragione e il senso del giallo stesso: «Ci basta ora finire con Gadda, che ha

²⁸ *Ivi*, p. 202.

²⁹ Il motivo narrativo del delitto gratuito, come metafora dell'oscurità insondabile del male, compare anche nella novella *Il chiodo* (1936) di Luigi Pirandello, ispirata ad un episodio di cronaca, l'assassinio da parte di un ragazzino di una coetanea nel quartiere di Harlem, New York.

scritto il più “assoluto” giallo che sia mai stato scritto, un “giallo “senza soluzione»³⁰. Rileggere gli interventi su «Epoca», chiarisce la profonda suggestione, che la giallistica classica ha esercitato sullo scrittore siciliano, ma ne delimita anche i confini. Se infatti ripropongono in maniera analitica e più distesa le precedenti considerazioni appuntistiche, raggiungono altresì una serie di nuovi rilievi che approfondiscono la questione e rivelano nuove zone d’interesse, inevitabilmente connesse con la pratica letteraria di Sciascia, a quell’altezza autore di successo di ben quattro romanzi in forma di giallo³¹. Quei due ampi saggi potrebbero considerarsi come una sorta di spartiacque teorico tra due momenti creativi nella sua giallistica anomala: una prima ‘maniera’ caratterizzante i primi quattro, pubblicati dal 1961 e il 1974, e una seconda, riferibile agli ultimi due, *Il cavaliere e la morte* (1988) e *Una storia semplice* (1989). Dopo un lungo periodo dedicato a racconti-inchiesta, al giornalismo e alla saggistica, Sciascia tornava al romanzo-pamphlet con *Porte aperte* (1987), e al giallo, quindici anni da *Todo modo*, in cui già si coglievano tuttavia segni premonitori di un cambiamento di rotta, o meglio si imboccavano con maggior consapevolezza sentieri intravisti in precedenza. In *Breve storia del romanzo poliziesco* si ripercorrevano dunque le linee evolutive del giallo e la sua storia, come già in Letteratura del “giallo”, ma con nuove sottolineature che meglio definivano il rapporto critico con questo genere letterario. In primo luogo, Sciascia osserva che «nella sua forma più originale e autonoma, il romanzo poliziesco presuppone una metafisica: l’esistenza di un mondo “al di là del fisico”, di Dio, della Grazia – e di quella Grazia che i teologi chiamano illuminante»³². Il detective è il portatore, come la santa Lucia dantesca «nimica di ciascun crudele», di questa luce metafisica che gli consente di penetrare oltre l’oscurità del mistero. Non solo attraverso una disposizione analitica e razionale, ma, soprattutto in virtù della capacità intuitiva «di leggere il delitto nel cuore umano oltre che nelle cose, cioè negli indizi e di presentirlo»³³. Così il primo capostipite degli investigatori può essere considerato il profeta Daniele e, nella Bibbia, il racconto della sua ‘inchiesta’ sull’episodio di Susanna e i vecchioni³⁴ presenta

³⁰ L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 1196.

³¹ *Il giorno della civetta* (1961), *A ciascuno il suo* (1966), *Il contesto* (1971), *Todo modo* (1974).

³² L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 1183.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Nel *Libro di Daniele (Antico Testamento)* si racconta la storia della casta Susanna, moglie bellissima e virtuosa di un ricco ebreo. Due vecchi giudici libidinosi la sorprendono

tutti gli ingredienti del moderno romanzo poliziesco, prima fra tutti la relazione oppositiva tra la falsa e ingannevole rappresentazione del 'fattaccio' confezionata dai due vecchi giudici corrotti, e la restituzione di verità operata dall'investigatore che, ispirato, smaschera la menzogna e salva l'innocente, poiché non «rappresenta la legge ufficiale ma la legge in assoluto»³⁵. Di qui l'opzione per il poliziesco di uno scrittore cattolico anglosassone, G.K. Chesterton, per i suoi romanzi, dalle intenzioni metafisiche e edificanti, con protagonista il sacerdote investigatore padre Brown. Nelle severe e moraleggianti atmosfere dell'Inghilterra vittoriana protestante, ladre Brown si muove come in 'terra di missione', presentando il delitto e risolvendo nel senso della verità e del bene i misteri che ripropongono l'eterno dissidio tra bene e male. Come Daniele non appartiene al mondo adulto della corruzione e della falsità, come padre Brown, cattolico in terra protestante, anche l'investigatore del poliziesco classico presenta tratti anomali, che lo isolano e lo distinguono dal contesto sociale e civile in cui si muove, con l'unica eccezione, secondo Sciascia, del commissario Maigret, che però è qualificato come un "personaggio", non un "tipo"³⁶. Conduce una vita ascetica con una certa inclinazione alla misoginia e alla misantropia: la sua estraneità e la sua solitudine gli consentono una superiore visione dei fatti, lo rendono incorruttibile e infallibile. Qualcosa di questa non-appartenenza, di questa separatezza dal contesto trapassa anche nella figura del detective dei racconti dello scrittore di Racalmuto. Proprio su questi connotati si misura la divaricazione dal modulo del poliziesco tradizionale e la dimensione assoluta del giallo irrisolto inaugurata da Gadda e perseguita da Sciascia, in una progressiva cristallizzazione e decantazione letteraria degli elementi contingenti, ambientali e circostanziali, dal *Giorno della civetta* a *Una storia semplice*. Così, dopo il capitano Bellodi del primo romanzo, istituzionalmente chiamato a risolvere il caso dell'omicidio Colasberna all'interno di una ben precisa realtà ambientale e sociale, quella siciliana, opaca e resistente all'accesso alla verità, per la dinamica omertosa che la contraddistingue, gli investigatori di Sciascia o sono al di fuori delle istituzioni inquirenti e giudiziarie, come il professor Laurana in *A ciascuno il suo*, o il pittore

al momento del bagno, e tentano di sottoporla alle proprie voglie. Al rifiuto della donna, la accusano di adulterio, e la fanno condannare alla lapidazione. Ma il giovane Daniele riesce a smascherare la menzogna interrogando separatamente i due vecchi, e dimostrando l'innocenza della giovane, mettendo in evidenza le contraddizioni nella loro versione dei fatti.

³⁵ L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 1183.

³⁶ *Ivi*, p. 1195.

di *Todo modo*, o, quando vi appartengano, si trovano comunque in una condizione di isolamento nel condurre l'indagine, finiscono per percorrere sentieri alternativi e contrari alle direttive istituzionali, alle pseudo-verità confezionate politicamente 'corrette', finanche a cadere essi stessi vittime della spirale delittuosa. Accade, per esempio, all'ispettore Rogas (*nomina omina*) nel *Contesto*: giunto ad una «soluzione indiziaria abbastanza attendibile»³⁷ nel caso del serial killer dei giudici, entra in aperto conflitto col capo della polizia che gli ingiunge di seguire altre piste. Finirà ucciso non si sa bene da chi o perché. La stessa dinamica indagine-controindagine si ripropone in *Il cavaliere e la morte*, quando il Capo invita il Vice a non «fare un romanzo» sull'assassinio dell'avvocato Sandoz, e ad abbandonare la sua ipotesi da «romanzo poliziesco classico»³⁸: stesso tragico esito per l'investigatore. Il brigadiere dei carabinieri Lagandara in *Una storia semplice* riesce a scoprire una parte della verità, ma si sottrae al destino di morte dei predecessori uccidendo, per legittima difesa l'assassino addirittura il massimo esponente dell'istituzione inquirente, il Commissario di polizia. Ma la verità è così scomoda che viene immediatamente insabbiata, l'episodio dello scontro a fuoco tra il brigadiere e il commissario qualificato pubblicamente come incidente e così liquidato.

Come Calvino anche Sciascia si interroga sui motivi dell'assenza in Italia di una autoctona e qualificata tradizione del poliziesco. Più che in motivazioni di carattere letterario, sociologico, antropologico culturale o storico (tutte ragioni sostenute dai vari intellettuali interessati al problema), lo scrittore siciliano trova una risposta nelle caratteristiche intrinseche della vita pubblica italiana di cui, in fondo, quella siciliana gli appare tristemente precorritrice: «la Sicilia anticipa. Nel bene come nel male – ma più, lo riconosco, nel male –, ma la Sicilia ha anticipato la realtà italiana»³⁹ e nel carattere stesso di una religiosità cattolica che non concede spazi alla grazia illuminante:

Ma in un paese cattolico, com'è cattolica l'Italia, la Grazia illuminante non è di casa. Al di là della nomenclatura catechistica, il crederci troppo – è un entrare nella sconvenienza (quel che non va fatto, che non né conveniente – cioè utile e profittevole – fare) e nell'eresia. Questa è, a mio parere, la principale ragione per cui non c'è un romanzo poliziesco italiano⁴⁰.

³⁷ L. Sciascia, *Il contesto*, cit., p. 40.

³⁸ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, cit., p. 424.

³⁹ *Sciascia e la Sicilia*, intervista di C. Marabini, in *Le città dei poeti*, SEI, Torino 1976, p. 173.

⁴⁰ L. Sciascia, *In Italia c'è un detective*, *Dio*, cit.

All'inizio degli anni Ottanta Sciascia riconferma quel "pessimismo della ragione" sulle possibilità residue della giustizia e della verità che trapelava già nel '57 in una riflessione su Maigret. Recuperando una affermazione di Alberto Savinio che vent'anni prima aveva presentato ai lettori italiani George Simenon come il creatore del romanzo poliziesco francese, Sciascia esprimeva il suo dissenso e stabiliva una poco confortante equivalenza tra la situazione francese e quella italiana:

In un certo senso la Francia – come del resto l'Italia – non potrà avere un giallo nazionale. Tanto più Simenon entra nel cuore della Francia cattolica, tanto più l'intrigo gli sfugge, il mistero non coagula: e gli resta la suggestione di un paesaggio di noia, in cui l'intrigo si muove come le chiatte sul fiume giallo e piatto⁴¹.

Ancora negli anni Ottanta «il romanzo poliziesco non nasce in Italia», sebbene «tanta sia la materia che la realtà offre – e specialmente in questi anni – a un tipo di narrativa come quella poliziesca». Una seconda, ma non secondaria ragione, sarà da individuare «nell'assenza di ordine nella vita di questo nostro paese», che fa sì che i tentativi di romanzo giallo che si possono registrare «valgono al contrario: per la presenza di una specie di "grazia obnubilante", di "grazia oscurante"»⁴². Le inchieste raccontate nella esalogia gialla dello scrittore siciliano si trasformano in figurazioni letterarie di una situazione sociale e civile in cui doppiezza e assurdit , complicit  e connivenze sono il pane quotidiano e il mistero di tanti tragici fatti non ha mai soluzione anche quando sembra trovarla trattandosi, in questo caso, di «mostruosi errori», di cui l'ultimo mezzo secolo di storia italiana pu  fornire un «elenco terrificante»⁴³. Il cerchio si chiude nel 1989, l'anno di *Una storia semplice*, sulla doppiezza della vita italiana, trasposta, fin dalle origini del progetto letterario dello scrittore, nel carattere di voluta ambiguit  del testo letterario, come ammoniva l'epigrafe di *A ciascuno in suo*, tratta da *Il delitto della rue Morgue*: «Ma non crediate che io stia per svelare un mistero o per scrivere un romanzo»⁴⁴. La risolubilit  dell'enigma non   che l'estrema esasperazione della «centrifugazione»⁴⁵ della realt  provocata dal crimine, una dispersione di dati e frammenti fattuali da cui recuperare una unit  disgregata, magari la ragione sfuggente. Ma il

⁴¹ L. Sciascia, *La carriera di Maigret*, cit., p. 75.

⁴² L. Sciascia, *In Italia c'  un detective*, Dio, cit.

⁴³ L. Sciascia, *Il mistero, questo nostro pane quotidiano*, intervista a cura di Bruno Craveri, in «Mercurio», supplemento di «La Repubblica», 28 ottobre 1989.

⁴⁴ L. Sciascia, *A ciascuno il suo*, cit., p. 778.

⁴⁵ L. Sciascia, *Appunti sul giallo*, cit., p. 24.

cerchio può non chiudersi e allora il giallo può divenire metafora di una ricerca di ordine nel *pandemonion* dell'essere, finita nell'apoteosi del particolare, come nel *Pasticciaccio* gaddiano, o proporsi come lettura di una situazione di dubbio o incertezza sulla possibilità di affermazione della verità e della giustizia. Pensiamo all'ironica citazione da Karen Blixen che introduce *Il cavaliere e la morte*: «ci sono molte vie per giungere alla verità, e ... il Borgogna è una delle tante»⁴⁶, o quella da Dürrenmatt *in limine* a *Una storia semplice*: «Ancora una volta voglio scandagliare scrupolosamente le possibilità che forse ancora restano alla giustizia»⁴⁷. Quelle vie devono comunque percorrersi e quei fondali essere scandagliati, anche se l'ultima verità sarà solo quella della letteratura:

Lo scrittore rappresenta la verità, la vera letteratura distinguendosi dalla falsa solo per l'ineffabile senso della verità. Va tuttavia precisato che lo scrittore non è per questo né un filosofo né uno storico, ma solo uno che coglie intuitivamente la verità. Per quanto mi riguarda, io scopro nella letteratura quel che non riesco a scoprire negli analisti più elucubrati⁴⁸.

Nella tensione etica ed euristica, di estremo rigore intellettuale, prefigurata nello storytelling del poliziesco risiede quella lezione gaddiana che Sciascia riconoscerà come sotterranea presenza nella propria opera, in un'intervista all'indomani della pubblicazione del *Cavaliere e la morte*, intitolata, non casualmente, *Quel pasticcaccio dell'89*: «La lezione di Gadda, nelle mie cose, c'è anche là dove non si intravede»⁴⁹. La citazione del romanzo dell'ingegnere scrittore milanese non è occasionale. Lo troviamo citato tra le letture del Vice. *Il cavaliere e la morte* trasforma lo schema delitto-inchiesta in un ambiguo meccanismo di *dépistage*. Un delitto viene attribuito ad una associazione eversiva fantasma, «I ragazzi dell'89», pur di evitare il coinvolgimento di personaggi eccellenti. Si disegna così una parabola sul «disordine delle cose», sulle trame misteriose di cui, alla fine, anche la morte dell'investigatore diventa un tassello: colpito a morte da uno sconosciuto assassino, il Vice immagina, nell'ultimo istante di lucidità i titoli, inconsapevolmente umoristici dei giornali dell'indomani: «I figli dell'ottantanove colpiscono ancora. Ucciso il funzionario di polizia che sagacemente li braccava». E formula un unico pensiero:

⁴⁶ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, cit., p. 405.

⁴⁷ L. Sciascia, *Una storia semplice*, in Id., *Opere 1984-1989*, cit., p. 732.

⁴⁸ L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, cit., pp. 81-82.

⁴⁹ L. Sciascia, *Quel pasticcaccio dell'Ottantanove*, in «L'Espresso», n. 49, 11 dicembre 1988.

«che confusione!»⁵⁰. Confusione, in questo caso, tra la verità “nuda” e una verità “fabbricata” che finisce per apparire più reale e concreta dell’altra, stampata nero su bianco. «Le verità fabbricate sono più vere delle verità nude», cita Sciascia dalle *Memorie di Maigret* di Simenon⁵¹ e, in particolare, quelle fabbricate con la scrittura: la scrittura (non la letteratura) come menzogna o impostura è tema ricorrente nella sua narrativa. Denota dapprima un (mal)costume socio-ambientale (le lettere anonime nel *Giorno della civetta* o in *A ciascuno il suo*), poi traslata a indice di immedicabile inautenticità, come negli articoli di stampa sull’“incidente” che chiude *Una storia semplice*, non senza, prima, avere dimostrato il suo potere di riscrivere perfino la storia, nell’«arabica impostura» fabbricata dall’abate Vella nel *Consiglio d’Egitto* (1963)⁵². Anche se nell’ultimo romanzo dell’esologia gialla, per la prima volta, un assassino viene punito, anche se non in maniera ortodossa, la soluzione del mistero è sbagliata o comunque non completa. Gli investigatori di Sciascia non sono degli eletti; nel tentativo di risolvere i vari pasticciacci in cui immancabilmente si trasformano le storie semplici, approfondono una tutta umana curiosità intellettuale, sostenuta da una buona cultura, letteraria e artistica. Bellodi è un appassionato cultore dei poeti siciliani con interessi filologico-linguistici; Paolo Laurana è professore di Liceo, studioso di Campana e Quasimodo, un po’ misantropo, con difficoltà di relazione con le donne; Rogas vive solo, è un raffinato lettore e frequenta musei e teatri; l’anonimo narratore-investigatore di *Todo modo* è un pittore e si presenta con una citazione da Pirandello, mentre il commissario incaricato ufficialmente dell’indagine si scopre lettore di Gadda, come il Vice; il brigadiere Lagandara ama la conversazione colta e intelligente. Lo spessore culturale, proiezione dello stesso scrittore, unito a una profonda onestà intellettuale e a una buona dose di cocciutaggine e perseveranza, porta in dote agli investigatori di Sciascia non tanto quella facoltà definita dallo scrittore «grazia illuminante», quanto una specie di tutta terrena “doppia vista”, che consente di attingere ad una intuizione tutta laica della verità. Il capitano Bellodi non si fa trarre in inganno dal preconfezionato movente passionale per il delitto Colasberna e sa “vedere” le figure del ricamo che, *al rovescio*, appare tutto un groviglio di fili e nodi, fino a intuire il vero movente. Laurana trova inopinatamente

⁵⁰ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, cit., p. 189 e p. 465.

⁵¹ L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 1195.

⁵² Un approfondimento sul tema in *Dell’“impostura”*. *Il teatrino della storia e della memoria in Leonardo Sciascia*, in questo volume.

la chiave dell'assassinio del farmacista leggendo, *dal rovescio* dell'anonima lettera di minaccia pervenutagli, un particolare che sfugge al maresciallo: la parola *unicuique*, che consente di risalire alla testata giornalistica usata per ritagliare le parole della lettera stessa. Il brigadiere Lagandara intuisce che il professor Roccella è stato "suicidato", da un dettaglio sfuggito a tutti: un punto fermo nella sua lettera di commiato dalla vita, là dove non dovrebbe esserci. Dettagli marginali in apparenza, insignificanti per tutti, ma "parlanti" per chi sa vedere oltre la superficie delle cose. Più tardi lo scrittore siciliano proporrà la distinzione tra la figura dell'inquisitore e quella dell'investigatore: il primo «persegue l'affermazione di una verità metafisica al di là della ricerca della verità umana». Il secondo, in letteratura «cerca la verità di fatto al di là dei pregiudizi»⁵³.

La ricostruzione dei fatti si basa dunque su un processo tutto mentale, affidato alla deduzione logica e illuminato da facoltà intuitive: «Ma Rogas con la mente lavorava. Due magistrati ammazzati nel giro di una settimana in due città non molto distanti tra loro, allo stesso modo, con proiettili dello stesso calibro sparati forse dalla stessa arma (sui responsi della polizia scientifica non si fermava mai come dati certi)»⁵⁴. La scienza applicata al crimine non convince Sciascia, così come non lo seducono i gialli del filone scientifico⁵⁵, inaugurato dall'inglese Austin Freeman, che presentano al lettore un'inchiesta in tutto e per tutto verosimile, gli forniscono i dati completi ottenuti sfruttando tutte le risorse di indagini tecniche e di laboratorio, mettendolo in grado di prevenire il detective nella soluzione del caso. Senza contare che il vero divertimento del lettore di gialli, secondo Sciascia, consisterebbe soprattutto nel riposo intellettuale che gli è garantito dalla presenza di un investigatore dotato di eccezionali poteri razionali e intuitivi, il quali gli fornirà alla fine l'assassino su un piatto d'argento, sciogliendo dubbi e misteri. L'illusione scienziata, affermatasi in modo particolare dopo la scoperta delle impronte digitali, ovvero l'indagine fondata esclusivamente sulle analisi di laboratorio, risulterebbe estremamente pericolosa per la ricostruzione della verità: «Si è poi visto, nella realtà, che nulla è meno scientifico della scienza quando la si vuole applicare ad un crimine; e basti considerare la confusione che i periti scientifici portano nei processi criminali»⁵⁶. Ad ogni perizia

⁵³ L. Sciascia, *Quel pasticciaccio dell'Ottantanove*, cit.

⁵⁴ L. Sciascia, *Il contesto*, cit., p. 8.

⁵⁵ Cfr. L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 1189.

⁵⁶ *Ibidem*.

può contrapporsi una controperizia, altrettanto scientificamente fondata, entrambe con caratteri di verosimiglianza: ed entrambe sono, immancabilmente, di parte. Del resto, nel ripensare la tipologia del detective nel poliziesco classico, Sciascia lascia trasparire la sua predilezione per il Dupin di Poe, «più mente poetica che matematica» e per l'umana e intuitiva saggezza del commissario Maigret di Simenon: «Con un'aria di massima ottusità, egli è uomo che sa ascoltare, sa guardare: e coglie nella vibrazione di una voce, nell'esitazione di un gesto, nell'arredamento di una casa più verità che nelle impronte digitali e nelle perizie balistiche»⁵⁷. Il dato scientifico, più di ogni altro indizio, per quel carisma di oggettività che lo rende inoppugnabile, rischia di eliminare dall'inchiesta il vero motore primo nel percorso verso la verità vera, ovvero il dubbio, il «può darsi che le cose stiano altrimenti». Altrettanto pericolose e fuorvianti possono essere le soluzioni logico-deduttive. Al barone che in *A ciascuno il suo*, dopo la scomparsa del professore Laurana, ammonisce il commissario di polizia: «Non deduciamo niente... la realtà è sempre più ricca e imprevedibile delle nostre deduzioni»⁵⁸, fa eco, più di vent'anni dopo, in *Una storia semplice*, il professor Franzò, amico della vittima, rivolgendosi al brigadiere Lagandara che gli racconta «tutto ciò che sta mettendo aritmeticamente insieme» sull'omicidio: «“Aritmeticamente...” sorrise il professore. “Ma vi sciolga sempre qualche dubbio”»⁵⁹. Il lettore avrà modo di verificare nel finale quanto quell'invito fosse opportuno. Ed è ancora la lezione di Gadda: per l'ingegner fantasia ogni percorso di cognizione non può prescindere dalla consapevolezza della complessità del mondo fenomenico, dal groviglio di dati e relazioni, dalla pluralità dei punti di vista, e neanche dal manzoniano garbuglio del cuore umano. È la «tremenda serietà del referto» che Gadda rimproverava agli scrittori neorealisti, «quel tono asseverativo che non ammette replica, e che sbandisce a priori le meravigliose ambiguità di ogni umana cognizione... l'ambiguità, l'incertezza, il “può darsi ch'io sbagli”, il “può darsi che da un altro punto di vista le cose stiano altrimenti”»⁶⁰.

L'investigatore di Sciascia, sia esso quello di fantasia nell'esalogia gialla, sia lo stesso scrittore nei racconti-inchiesta, appare dotato della capacità di vedere la realtà e il suo rovescio, superando le opacità dell'apparenza o delle false immagini. Smonta lucidamente le costru-

⁵⁷ L. Sciascia, *La carriera di Maigret*, cit., p. 74.

⁵⁸ L. Sciascia, *A ciascuno il suo*, cit., p. 879.

⁵⁹ L. Sciascia, *Una storia semplice*, cit., p. 756.

⁶⁰ C.E. Gadda, *Un'opinione sul neorealismo*, cit., p. 630.

zioni fittizie e i pregiudizi per approdare alla verità nuda. Si riconosce qui quella saettella del raziocinio che Luigi Pirandello indicava come tipicamente siciliana, quella attitudine a spaccare il capello in quattro che rappresentava il suo modo di essere siciliano. È fuor di dubbio che Pirandello abbia rappresentato per Sciascia un punto di riferimento fondamentale nel proprio percorso letterario, nonostante la risentita polemica sulle sue scelte politiche e l'opposizione ideologica alla radicalizzazione del "pirandellismo" in un relativismo senza speranza, come testimonia il commosso riconoscimento di "paternità" in occasione del cinquantenario della morte:

Pirandello restava, ironico e beffardo, dietro ogni angolo della mia mente, del mio sentimento: nemmeno la mia avversione al fascismo, al suo fascismo, riusciva ad allontanarmelo. Lentamente, quasi inavvertitamente, il rapporto si è poi rasserenato; appunto come accade col padre, che a un certo punto della vita lo si ritrova, nel conoscersi lo si riconosce⁶¹.

Basterebbero a testimoniare, la lunga fedeltà di studio sul conterraneo drammaturgo e narratore, da *Pirandello e il pirandellismo* del 1953 ad *Alfabeto pirandelliano* del 1989; la consuetudine di lettura e rilettura; l'altissima frequenza citazionale diretta e indiretta; la percezione di una identità comune nel segno della comune terra di origine, di una cultura e di una tradizione condivise: la Sicilia come «luogo delle metamorfosi» delle creature in personaggi, dei personaggi in creature, della vita nel teatro e del teatro nella vita; realtà contraddittoria e di difficile comprensione, metafora universale dell'esistenza⁶².

Per me, Pirandello è la Sicilia come l'ho conosciuta, come la conosco: tra le sue pagine e la realtà in cui sono nato e cresciuto non c'è scarto. L'opera di Pirandello è per me memoria: di fatti accaduti, di persone conosciute, di rivelazioni, sgomenti e terrori vissuti⁶³.

Pirandello è il filo rosso che si sgomitola costantemente, con incidenze e suggestioni diverse, nel molteplice percorso della scrittura creativa, saggistica e giornalistica dello scrittore di Racalmuto. Più di Poe, di Gadda o di Borges, Pirandello partecipa al progetto letterario che traspone l'originaria tensione saggistica in uno *storytelling* che piega alle proprie necessità espressive il "discorso" del poliziesco:

⁶¹ L. Sciascia, *Per me è come un rapporto con il padre*, in «Tuttolibri», n. 484, supplemento a «La Stampa», 4 gennaio 1986.

⁶² L. Sciascia, *Pirandello mio padre*, in «Micromega», n. 1, 1989, p. 35.

⁶³ L. Sciascia, *14 domande a Leonardo Sciascia*, in Id., *Opere 1956-1971*, cit., p. X.

Arrivo persino a pensare che oggi una sola cosa mi farebbe piacere. Si ricorda cosa diceva Marlaux di Faulkner? Che questi aveva realizzato l'«intrusione della tragedia greca nel romanzo poliziesco». Si potrebbe dire di me che ho introdotto il dramma pirandelliano nel romanzo poliziesco!⁶⁴

Il tema della verità attraversa da cima a fondo il multiforme universo letterario, romanzi, novelle e teatro, dell'autore del dramma *Così è (se vi pare)*. Soprattutto nelle *Novelle per un anno*, quei tanti piccoli specchi riflettenti intera la molto triste buffoneria della vita, come le definì Pirandello, se ne registra una molteplice e variegata casistica, impostata sullo stesso angosciante interrogativo: dove sia il fantasma, dove sia la realtà. Per Pirandello non esiste altra verità se non quella interiore, soggettiva, sprofondata nel pozzo dell'anima, relativa ai diversi punti di vista, identica per nessuno, spesso incomunicabile, indecifrabile e incomprensibile per gli altri. Il non poterla afferrare, definire, formalizzare e identificare dipende dalla sua assenza come termine assoluto. Nel finale di *Così è se vi pare*, la figura femminile che si presenta in scena come *La Verità* per dire l'ultima parola sulla paradossale vicenda della figlia/moglie della signora Frola e del signor Ponza, potrà solo deludere le attese di soluzione del caso, dichiarando la sua in conoscibilità: «Io sono colei che mi si crede». Per Sciascia, invece, una verità esiste sempre magari poco politicamente corretta, scandalosa e per questo insabbiata, negata, occultata da altre verità fabbricate dallo spirito di autoconservazione di un sistema di potere. Resta da verificare se sopravviva una minima possibilità di svelarla. Non è un caso che alla voce *Verità*, in *Alfabeto pirandelliano*, Sciascia non ricordi i due testi rappresentativi del relativismo pirandelliano (la novella *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* e il dramma che ne deriva (*Così è, se vi pare*), bensì la novella intitolata *La Verità*, trasposta, con qualche decisivo ritocco nella commedia *Il berretto a sonagli*. Il contadino siciliano Tararà, al processo per aver spaccato alla moglie la testa con l'accetta, confessa candidamente che da tempo sapeva (e tollerava) che la moglie aveva un amante, ma di aver lasciato correre finché non era stato costretto «a far l'uomo» per difendere il proprio nome dallo scandalo pubblico. In grazia della verità si prende venticinque anni di galera per omicidio premeditato, anziché la canonica assoluzione per delitto d'onore. Sciascia commenta: «ci sono delle verità – frantumi, come di specchio, di una ignota verità – che, una volta scoperte o incautamente confessate, possono avere echi incredibili e molteplici, effetti liberatori o micidiali: e sono le verità che rovesciano

⁶⁴ L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, cit., pp. 87-88.

o disgregano le apparenze»⁶⁵. Nella novella pirandelliana resta al centro il personaggio Tararà, uomo solo, uomo di pena, catturato e invischiato senza scampo nella ragnatela di un sistema sociale fondato su convenzioni e pregiudizi. L'umorismo dirompente e drammatico della novella deriva da un paradosso: in un tribunale, dove «dire la verità, tutta la verità» dovrebbe essere condizione di vera giustizia, la verità condanna, la menzogna salverebbe. La lettura di Sciascia piega il senso del testo nella direzione che più gli preme: la potenza esplosiva della verità nei confronti delle convenzioni e delle false acquisizioni. Per Tararà invece meglio sarebbe stato non dirla, la sua verità, lasciare che si affermasse quella costruita dall'avvocato: oltre ad essere condannato, finirà anche bollato di dabbenaggine dai suoi compaesani.

Se *Il cavaliere e la morte* rimane il romanzo più “gaddiano”, *Il contesto* e *Una storia semplice* sono sicuramente quelli più “pirandelliani”, seppure per aspetti e motivi diversi. *Il contesto*, definito nel sottotitolo *Una parodia*⁶⁶ è, per eccellenza, il romanzo del “doppio” in senso pirandelliano. Qui l'utilizzazione parodica del *topos* poliziesco della doppia indagine (la pista tutta umana perseguita da Rogas, e quella politica impostagli dai superiori) rappresenta un vero gioco delle parti, che il Potere recita per la propria autoconservazione. Il gioco delle parti si riproporrà ancora in *Il cavaliere e la morte* tra la versione ufficiale sui responsabili del delitto Sandoz (i sedicenti terroristi Figli dell'Ottantanove) e la verità che probabilmente essa annebbia e ricopre; tra il Capo, che si attiene ai dati di fatto, e il suo Vice che legge oltre le indicazioni spesso fallaci dei fatti, e crea il suo «romanzo giallo», inchiodato sul difficile dilemma: «i Figli dell'Ottantanove sono stati creati per uccidere Sandoz o Sandoz è stato ucciso per creare i Figli dell'ottantanove?»⁶⁷. Si è trattato insomma di un depistaggio voluto da chi aveva interesse a far sparire un personaggio scomodo o l'uccisione di quel personaggio doveva servire a inaugurare un disegno strategico di altra natura? Dov'è il fantasma, dov'è la realtà? L'unica cosa certa era che «erano stati decretati, per l'avvocato Sandoz, il lutto cittadino e i funerali di Stato: e chi avrebbe avuto il coraggio, ormai, di deporre in un sepolcro più umile quella vittima della criminalità politica, del furore antidemocratico, della follia eversiva?»⁶⁸.

⁶⁵ L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, in Id., *Opere 1984-1989*, cit., p. 509.

⁶⁶ Come si premura di spiegare l'autore nella *Nota* conclusiva: «utilizzazione paradosale di una tecnica e di determinati clichés» (L. Sciascia, *Il contesto*, cit., p. 95).

⁶⁷ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, cit., p. 426.

⁶⁸ Da rilevare l'ironica parodia di luoghi comuni massmediatici rispolverati nell'occasione del funerale eccellente.

Nel *Contesto* il giuoco delle parti era ancora più ambiguo: l'investigatore medesimo ne veniva travolto finendo per immedesimarsi nella personalità del serial killer a cui dava la caccia e che continuava ad inseguire, per personale puntiglio, nonostante i superiori gli avessero imposto la fantomatica pista del terrorismo politico. Rogas, infatti, è animato da un'unica certezza: «aver davanti l'uomo, parlargli, conoscerlo, per Rogas contava più degli indizi, più dei fatti stessi. "Un fatto è in sacco vuoto". Bisogna metterci dentro l'uomo, la persona, il personaggio perché stia su»⁶⁹. Riconoscibilissima la citazione dalla novella di Pirandello «*Vexilla Regis...*»:

- Ma si fa presto, sai, a giudicare dai fatti.
- E da che vuoi che giudichi?
- Scusa, si reggono i sacchi vuoti? No; e così i fatti, se tu li vuoti degli affetti, dei sentimenti, di tante cose che li riempivano⁷⁰.

La caccia di Rogas a Cres, del quale stranamente non esistono fotografie, si trasforma progressivamente nella caccia ad un altro sé, uno che, secondo la descrizione di un amico «ama parlare dei casi della vita: i più oscuri, i più complicati, quelli a doppia verità... Ma con distacco, con leggerezza; col gusto di chi si gode uno spettacolo grottesco, una beffa... [...] come chi è già stato vittima di una beffa, e ora si diverte a vedere altri cadere nella stessa trappola»⁷¹. Una descrizione che calerebbe a pennello, per esempio, al personaggio-filosofo Perazzetti della novella pirandelliana *Ma non è una cosa seria*, o al Memmo Viola della commedia *Quando si è capito il giuoco*.

L'ombra di Pirandello si proietta ancora di più sull'ultimo romanzo, *Una storia semplice*. La vittima è il professor Roccella, diplomatico in pensione, tornato dopo anni d'assenza nel paese d'origine, per il capriccio di studiare alcune lettere di Garibaldi e di Pirandello appartenute alla sua famiglia. La ricerca in soffitta di quelle lettere lo porta alla scoperta di una tela rubata e di un telefono impiantato in solaio a sua totale insaputa: qualcosa che non doveva scoprire. La storia 'semplice' del suicidio del professore si trasforma presto in un complesso caso di omicidio, con un rapido incastrarsi di tessere mancanti di cui tiene le fila il giovane brigadiere dei carabinieri Lagandara, che coadiuva le indagini del questore e del commissario di polizia. La soluzione dell'inchiesta

⁶⁹ L. Sciascia, *Il contesto*, cit., p. 28.

⁷⁰ L. Pirandello, *Vexilla regis...*, in Id., *Novelle per un anno*, vol. II, Mondadori, Milano 1957, p. 546.

⁷¹ L. Sciascia, *Il contesto*, cit., p. 33.

sembra presentarsi da sé, come una rivelazione e una illuminazione improvvise, durante un sopralluogo di routine nel solaio del villino del Roccella: il brigadiere cerca senza esito l'interruttore della luce e il commissario, che aveva affermato di non essere mai stato in quel luogo prima di allora, glielo indica, nonostante sia nascosto dietro il busto di una statua, tra le tante cianfrusaglie della soffitta. Smarrito, sconvolto, il brigadiere confida al professor Franzò, amico della vittima:

«L'interruttore ... Aveva detto di non essere mai stato in quella casa: l'ha sentito anche lei ... io avevo consumato un'intera scatola di fiammiferi, cercando quell'interruttore; gli altri erano poi venuti a cercarlo; con lampadine tascabili ... E lui invece l'ha trovato subito, a colpo sicuro». «Incredibile errore, da parte sua» disse il professore. «Ma come ha potuto farlo, che cosa gli è accaduto in quel momento?» «Forse un fenomeno di improvviso sdoppiamento: in quel momento è diventato il poliziotto che dava la caccia a se stesso». Ed enigmaticamente, come parlando tra sé, aggiunse: «Pirandello»⁷².

Tutta la storia, concentrata per un verso o per l'altro intorno al nome e al fantasma del drammaturgo siciliano, sorprende poi il lettore con un doppio finale, rendendo esplicita la carica umoristica in senso pirandelliano del titolo: niente è come appare. Il labirintico percorso inquirente all'interno di una storia semplice che si rivela al contrario complicatissima, trova uno scioglimento il più compiuto e, paradossalmente, il più aperto, rispetto agli altri racconti confratelli. Paradossalmente: perché l'individuazione dell'omicida del professor Roccella nella persona del commissario di polizia, risolta in forma imprevedibile e strettamente privata nel suo ufficio, dove il giovane brigadiere ne previene le intenzioni uccidendolo per legittima difesa, chiudendo ufficialmente il caso, impedisce che la storia riveli la sua ignota verità. Neppure quella verità parziale potrà divenire pubblica, si capisce, con un commissario di polizia assassino, morto ammazzato da un sottufficiale di un'altra forza dell'ordine. E allora, questore, colonnello dei Carabinieri e procuratore, ascoltata la testimonianza del brigadiere, concordano la versione "ufficiale" dell'imprevedibile e inopinata risoluzione dell'omicidio Roccella: una ennesima impostura:

«Che cretino!» disse il magistrato: a elogio funebre del commissario. E poi: «Ma caro questore, ma caro colonnello, questo è troppo poco [...] Se provassimo a ribaltare questa storia nella considerazione che il brigadiere mente e che è lui il protagonista dei fatti di cui accusa il commissario?» Il questore e

⁷² L. Sciascia, *Una storia semplice*, cit., p. 756.

il colonnello si scambiarono con lo sguardo quel «Dio mio!» e quel «Terrificante!» che giorni prima si erano scambiati a voce. «Non è possibile» dissero tutti e due. Poi il questore invitò il brigadiere a uscire: «Aspetta in anticamera, ti chiameremo tra cinque minuti». Lo richiamarono più di un'ora dopo. «Incidente» disse il magistrato. «Incidente» disse il questore. «Incidente» disse il colonnello. E perciò sui giornali: *Brigadiere uccide incidentalmente, mentre pulisce la pistola, il commissario capo della polizia giudiziaria*⁷³.

Le parole possono occultare la verità, fabbricarne una alternativa, ribaltare la storia, rovesciandola nel proprio contrario e sostituendola con una vera impostura. Il tortuoso e paziente cammino sulle orme di dettagli marginali, irrilevanti frantumi e relitti parziali di un tutto sfuggente, che possono abbagliare ma anche illuminare la strada verso la verità, viene infine reso vano da una 'confezionatura' politicamente corretta a uso e consumo del pubblico. Ma la storia non conclude, come non conclude la vita, diceva Pirandello: la storia semplice non finisce qui e il secondo finale rimescola nuovamente le carte, ma per una mano che non si giocherà. A caso risolto e archiviato con la menzogna etichetta di 'incidente', in modo inconsueto per un poliziesco, il lettore finisce per saperne di più del detective. Lo scrittore lo gratifica nell'ultima pagina con l'esclusiva conoscenza di un dettaglio, destinato a rimanere ignoto agli investigatori, che prospetta una soluzione molto più complessa⁷⁴. Il lettore è implicitamente chiamato allora a rispondere all'interrogativo proposto dall'epigrafe da Dürrenmatt, in apertura del romanzo: restano ancora possibilità alla giustizia?

Una storia semplice, che le circostanze biografiche hanno trasformato in una sorta di testamento creativo dello scrittore siciliano, arriva ben quindici anni *Todo modo*, quasi in coppia col *Cavaliere e la morte* che la precedeva di solo un anno, e segnava la ripresa del *discorso* del poliziesco dopo *Porte aperte*. Quindici anni dedicati alla scrittura saggistica e al giornalismo, segnati in modo indelebile nella coscienza dello scrittore dal caso del rapimento e dell'assassinio del presidente della Democrazia Cristiana, Aldo Moro, nel 1978, da parte dell'organizzazione terroristica delle Brigate Rosse. Sciascia vi si trovò drammaticamente doppiamente coinvolto, come intellettuale e opinionista di prestigio e come scrittore, ma anche come romanziere: sia cioè per *L'affaire Moro* che, all'indomani della tragica conclusione del rapimento, stigmatizzava l'oltranzismo statalista della "linea dura" delle istituzioni e delle

⁷³ *Ivi*, p. 760.

⁷⁴ *Ivi*, p. 761.

forze politiche, compresa la stessa Democrazia Cristiana, che, impedendo ogni possibile trattativa coi terroristi, si era risolta in un avallo della condanna a morte di Moro; sia per il romanzo *Todo modo*, letto a posteriori quasi come premonizione di quei fatti delittuosi. È lo stesso Sciascia a spiegare come l'immaginazione, attivata inconsciamente da suggestioni indotte dalla realtà, possa costruire un universo narrativo fantastico che si proietta profeticamente nel futuro, preveggendo eventi drammatici poi realmente accaduti: «Come autore di *Todo modo*, rivedo nella realtà una specie di proiezione delle cose immaginate ... Dopo la morte di Aldo Moro io non mi sento più libero di immaginare. Anche per questo preferisco ricostruire cose già avvenute: ho paura di dire cose che possono avvenire»⁷⁵. Quando negli ultimi anni la scrittura riprende il suo corso investigativo fantastico, col *Cavaliere e la morte*, il percorso creativo dei racconti in forma di giallo presenta l'estrema radicalizzazione di quello schema narrativo in una dimensione sempre più assoluta, dove i tratti ambientali, sociali e storici, prima sempre specificati o comunque riconoscibili, con evidenti riferimenti politici e polemici, perdono ogni precisa referenzialità per rappresentare un universo negato alla verità. Gli ultimi due sono gialli "assoluti", non più parodie del poliziesco, ma percorsi esistenziali sulle piste della vita e della morte. In questo senso si dovrà considerare la depersonalizzazione dei personaggi principali, indicati, in una sorta di esemplare tipicità con il ruolo ricoperto nell'inchiesta, senza nomi propri: il Vice e il Capo, il Grande Giornalista nel *Cavaliere e la morte*, per esempio. Se poi è vero che l'autore presta al Vice i tratti drammatici della propria malattia, quasi annullando la distanza tra sé e il personaggio, si accentua così il suo straniamento e la sua solitudine. Il racconto si trasforma quasi in un'inchiesta sulla propria morte annunciata, attesa per cancro e ricevuta invece da un sicario, in modo impreveduto se non imprevedibile, tassello necessitato dal disordine delle cose e dalla confusione del mondo. Anche in *Una storia semplice* i protagonisti sono indicati solo per la loro funzione nel meccanismo dell'inchiesta (commissario, maresciallo dei carabinieri, procuratore), fatta eccezione per il brigadiere Lagandara, l'unico che accerta almeno una parte di verità. L'accentuato schematico narrativo riduce volutamente all'essenziale tutti gli elementi del racconto non strettamente funzionali e si risolve in una estrema concentrazione di scrittura che sembra rispondere con un secco: «nessuna», all'interrogativo sulle possibilità che forse ancora restano alla giustizia.

⁷⁵ L. Sciascia, *14 domande a Leonardo Sciascia*, cit., p. LVI.

L'inconsueto doppio finale (il primo fittizio, il secondo aperto) della *storia semplice*, anomalo nella già anomala dinamica del giallo di Sciascia, è misura di come si risolve in una estrema stilizzazione del modello poliziesco quella che potremmo definire la "seconda maniera" del poliziesco dello scrittore siciliano, unica forma possibile appunto dopo *L'Affaire Moro*. Sciascia chiudeva quel drammatico racconto-inchiesta, infatti, con una significativa citazione da *Ficciones* di J.L. Borges:

«Ho già detto che si tratta di un romanzo poliziesco [...] c'è un indecifrabile assassinio nelle pagine iniziali, una lenta discussione nelle intermedie, una soluzione nelle ultime. Poi, risolto ormai l'enigma, c'è un paragrafo vasto e retrospettivo che contiene questa frase: "Tutti credettero che l'incontro dei due giocatori di scacchi fosse stato casuale". Questa frase lascia capire che la soluzione è sbagliata. Il lettore, inquieto, rivede i capitoli sospetti e scopre un'altra soluzione, la vera» (J.L. Borges, *Ficciones*)⁷⁶.

L'inquietudine del lettore di Sciascia è simile a quella del lettore di Borges, un lettore al quale il meccanismo stesso del testo svela la falsità del percorso investigativo fino ad allora compiuto costringendolo a ritornare sui propri passi per restituire a quella ricerca un senso. Prima erano le sotterranee connivenze nel contesto, le ragnatele avvolgenti e inossidabili costituite dai meccanismi del potere politico ed economico ad imbozzolare il delitto e la colpa in una impenetrabile crisalide protettiva. Il giallo di Sciascia raccontava gli sviluppi senza sviluppo dell'inchiesta attraverso uno storytelling poliziesco centrato sull'opposizione tra un detective che mira allo svelamento e il 'contesto' che realizza l'occultamento. In questo spazio modulare la detection della scrittura costruiva l'unica verità possibile, quella della letteratura. Con gli ultimi due romanzi, con la perdita di una precisa contestualizzazione, l'inchiesta si trasforma nella lucida analisi di misteriose dinamiche operanti universalmente nella storia e nella realtà umana, che governano la vita e la morte e creano realtà fittizie oltre le quali è solo possibile intravedere un'altra verità. Coagula, così, in un ossimoro insuperabile il "razionale mistero" dell'esistenza del bene e del male, della colpa e della giustizia, con tutti gli ingarbugliati fili della matassa, gli insondabili moventi, le segrete risposdenze delle cose, la trama fitta dei segreti significati e il senso ultimo di tutto questo, che la ragione sembra sempre sul punto di cogliere e che non raggiunge mai.

⁷⁶ L. Sciascia, *L'Affaire Moro*, in Id., *Opere 1871-1983*, cit., p. 565.

IL DELITTO SI ADDICE AD EVA

FIRENZE E DINTORNI¹

La topografia del romanzo *giallo* italiano, diversamente sfumato fino ai confini del *noir*, disegna, a partire dalla *Milano calibro nove* di Giorgio Scerbanenco, nel pieno *boom* economico degli anni Sessanta, una mappa del lato oscuro dell'identità nazionale, da nord a sud, dai centri urbani e dalle loro degradate periferie alla provincia apparentemente sonnacchiosa e perbene. La Toscana e il suo capoluogo, Firenze, si sono conquistate, forse con leggero ritardo ma con una intrusione inarrestabile, un terreno autonomo, non solo come plausibile *location* di storie di delitti e misteri di carta per scrittori non toscani (pensiamo per esempio al *Palio delle contrade morte* e ad *Enigma in luogo di mare* di Fruttero e Lucentini o ad *Hannibal* di Thomas Harris) ma, non senza una certa difficoltà di riconoscimento a livello nazionale, come fucina di scrittura autoctona del *crime novel*, ispirato ad episodi delittuosi della cronaca nera regionale, del passato prossimo o contemporanei, dalla Versilia alle colline fiorentine, dai borghi alle città. La Toscana nera ha rivelato il suo volto più oscuro e perturbante specialmente con il noto caso – sul quale non si è ancora fatta piena luce – del fetichista serial killer di coppiette, il cosiddetto “Mostro di Firenze”, che ha ispirato numerose ricostruzioni giornalistiche e letterarie². Tra queste,

¹ *Il delitto si addice ad Eva. Firenze e dintorni*, in «LEA» (*Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, FUP, Firenze 2015, open access). Prendiamo in prestito il titolo dalla omonima raccolta di racconti di Paola Alberti (Jaca Book, 2002).

² Sull'intricato e ancora non pienamente risolto caso del serial killer indicato come il “Mostro di Firenze” è fiorita una ricca produzione narrativa, tra cronaca e finzione, anche a firma dei protagonisti dell'inchiesta, come Michele Giuttari, capo della Squadra Mobile di Firenze al tempo delle indagini, autore di *Il mostro. Anatomia di un'indagine*, Rizzoli, Milano 2006 e di *Compagni di sangue* (con Carlo Lucarelli, 1996), Nino Filastò, avvocato e giallista, che firma *Storia delle merende infami*, Maschietto, Firenze 2005 (seconda edizione accresciuta 2012), oltre al già citato giornalista e cronista del caso Mario Spezi. A questi si sono aggiunti Tommaso D'Attilia, *Mostro d'autore* (2001), Frank Powerfull (2013), *Storia del Mostro di Firenze*, vol. I: *L'esordio* (1968-1989), Mario Catania, *Il mostro di Firenze. La verità oltre la Cassazione* (2013), Lina Trevisan-Erika De Pieri, *Il*

Dolci colline di sangue (2006), scritta a quattro mani da Mario Spezi, giornalista fiorentino che ha seguito il caso, e Preston Douglas, autore statunitense di *thriller*, già nell'ossimoro nel titolo sembra perfetto per delineare la fisionomia ambigua e inquietante di una regione dall'apparente tranquillo profilo paesistico ed urbano, ma che del delitto non si è fatta mancare niente, nel privato come nel pubblico, e ha partorito, se non proprio una scuola, una corrente ben caratterizzata del poliziesco contemporaneo. Scrittori come Marco Vichi, Nino Filastò, Leonardo Gori, Marco Malvaldi si sono affermati anche nel panorama nazionale, mentre nell'ultimo ventennio è emerso un intricato, affollatissimo e multiforme sottobosco narrativo *giallo-noir*, che predilige la forma breve del racconto, grazie all'impegno editoriale di piccole case editrici come Zella, Laurum, Felici e Del Bucchia che hanno cavalcato l'ondata del dilagante successo del genere, dedicandosi alla scoperta di nuovi narratori di Toscana e della Toscana in giallo e nero, e di appassionati *promoters* come Graziano Braschi e Giuseppe Previti. Il primo, studioso di Stephen King, e autore in proprio di racconti polizieschi, fin dal 1987 con *Un breve brivido. Ministorie poliziesche insolite misteriose*, ha svolto una costante attività di curatore e prefatore di volumi collettanei, e di collaborazione a riviste specializzate nel settore, come «Delitti di carta»³. Previti, a sua volta scrittore di gialli in forma breve, ospitati in diverse antologie, è instancabile promotore di iniziative culturali nella regione, nell'ambito della letteratura gialla e noir; cura l'annuario di informazione *L'Almanacco del giallo e del noir*, conduce da anni la trasmissione Giallo Pistoia-TVL ed è fondatore dell'«Associazione Amici del Giallo» di Pistoia che ogni anno allestisce nella città toscana il *Festival del Giallo*⁴, una *reunion* di livello nazionale delle firme più prestigiose nel genere, con conferenze e incontri con gli autori e, inoltre, promuove la particolare iniziativa delle *Cene con Delitto*, itinerante esperimento di teatro interattivo su trame delittuose condotto dalla *Compagnia del Giallo*, fondata dall'attore toscano Alberto Orlandi e

mostro di Firenze (2013), Fausto Mazzetti, *L'assassino della falce di luna. Misteri e ombre sui delitti del mostro di Firenze* (2014). *Il mostro di Firenze* è inoltre una miniserie televisiva di sei puntate, diretta da Antonello Grimaldi, trasmessa da Fox Crime dal 12 novembre al 10 dicembre 2009, replicata anche su Canale 5 (2010), Iris (2011) e Rete 4 (2011 e 2013).

³ «Delitti di carta» fondata nel 1997 e diretta da Lorian Machiavelli e Renzo Cremante, pubblicata a Bologna da Clueb e dal 2003 a Pistoia dalla Libreria dell'Orso, pubblica racconti dei più seguiti autori del *crime novel* italiano contemporaneo, oltre a studi, recensioni, notizie di iniziative varie.

⁴ Da segnalare anche la collaborazione con il *Festival Serravalle noir* appuntamento annuale della cittadina toscana.

dalla scrittrice pisana Paola Alberti: si mettono in scena copioni teatrali originali, nei quali gli spettatori (i commensali di una cena reale in un locale in ristoranti e locali tipici dell'enogastronomia non solo toscana) sono chiamati a svolgere il ruolo di investigatori e solutori dell'enigma. La cena si trasforma così in un giuoco investigativo condotto, ironicamente, dall'investigatore Sherlock, (l'attore Franco De Rossi). La vitalità del genere in Toscana è certificata quindi dalla capillare diffusione di una pratica di scrittura non configurabile tuttavia come una vera e propria "scuola", per la notevole diversificazione delle *location* di racconti e romanzi, in partenza prevalentemente provinciali per estendersi poi al capoluogo; per la proliferazione di autori, anche occasionali e dilettanti; per la diversificazione e la molteplicità dei percorsi narrativi che elaborano e reinterpretono il modello classico del *detection novel*, ibridato con la sensibilità tipica del *noir* per le zone oscure delle coscienze e della società contemporanea o della storia, insaporito talvolta da una sottile ironia e da un corrosivo umorismo, con il gusto, spesso, per il recupero di elementi lessicali, dialettali, gergali, fonetici persino, che identificano una sorta di vivace "toscanità" linguistica. Tante le antologie: *Toscana delitti e misteri* e *Delitti per ridere* (Zella 2000, 2001), *Cronache di delitti lontani* (Hobby & Work 2002), *Almanacco del giallo toscano*, *Amore e morte in Versilia*, *Pistoia gialla e noir*, *Tra giallo e noir*, *Delitti per sport*, *Delitti a regola d'arte*, *Antologia gialla di Toscana e L'ombra del sospetto* (Del Bucchia 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009), *Giallo di Maremma*, *Crimini etruschi*, *Un mare di delitti*, *Crimini di regime*, *Crimini di piombo* (Laurum 2004, 2006, 2007, 2008, 2009), *Toscana da brivido*, *Delitti e misteri sottozero* (Sassoscritto editore 2007); *Toscana in giallo*, *Giallo pisano* (Felici 2005) e, sempre da Felici, la serie di sei volumi antologici *Toscana fra crimini e misteri*, a cura di Paola Alberti, dedicati ciascuno ad una città e ad un territorio della regione: Lucca, Massa e Carrara, Pisa, Versilia, Maremma, Livorno (2007-2009),

A scorrere l'indice degli autori, più o meno affermati o poco noti fuor di regione, quando non del tutto sconosciuti, pur nella prevalenza delle firme maschili, antropologicamente, socialmente e tradizionalmente tipica di questo genere, occhieggia una "quota rosa", timida, ma tendente ad incrementarsi, tanto che l'editore Marco Del Bucchia ha deciso di proporre, coraggiosamente, una antologia tutta al femminile, *Eva noir. Antologia rosa del giallo toscano* (2007)⁵. Undici storie di

⁵ La letteratura gialla di mano femminile (non "al femminile", definizione che implica l'idea di un *modus narrandi* identitario in relazione al genere – le scrittrici non

delitti e misfatti rigorosamente in “rosa”, da chi scrive alle protagoniste, vittime o assassine, una per ogni provincia della regione (2 per la Versilia), con sfumature tendenti più al *noir*, che al classico giallo d’indagine. D’altra parte, nel *crime novel* come nel *noir*, se non mancano le firme femminili, a partire dalla regina del giallo Agatha Christie, o da Patricia Highsmith, mentre la donna è molto spesso vittima e non di rado assassina, molto meno frequente è la sua presenza nel ruolo del detective, e, sorprendentemente, proprio nelle narrazioni delle scrittrici⁶. *Eva noir*, quindi, testimoniava la vitalità e la ricchezza della

essendo da meno dei colleghi maschi nella elaborazione degli intrecci così come nella crudezza delle storie o nell’uso disinvolto e disinibito della lingua) a partire da Agatha Christie, l’inoscidabile “signora degli omicidi”, e da Dorothy Sayers, prima in assoluto a codificare le regole del *crime novel* classico, occupa un posto non irrilevante, per quanto meno esteso, sullo scaffale internazionale del *detection novel* in senso proprio e del *noir*, che si è assai infoltito negli ultimi decenni a cavallo tra il secondo e il terzo millennio: da P.D. James a Patricia Highsmith, da Patricia Cornwell a Margaret Doody, da Anne Holt a Fred Vargas (Frédérique Audouin-Rouzeau), a Alicia Jimenez Bartlett, per citare solo le autrici di maggior successo. In Italia, con buona pace dei *feuilletons* di Carolina Invernizio, impropriamente allocati su quello scaffale, la prima autentica firma rosa del poliziesco deve essere considerata Laura Grimaldi (1928-2912, traduttrice di gialli e thriller – a lei si deve la diffusione in Italia delle opere di Dashiell Hammett) direttrice delle collane mondadoriane I Gialli, Segretissimo e Urania, con *Preparate il sudario* (1958) e *Attento, poliziotto* (1960) e soprattutto i romanzi raccolti in *Perfide storie di famiglia. Il sospetto. La colpa. La paura* (1996). Ad oggi il *parterre* nazionale delle “gialliste”, geograficamente distribuite in prevalenza assoluta nel centro-nord della penisola, ospita nomi affermati nell’editoria, nelle simpatie dei lettori, oggetto spesso di traduzione intersemiotica per il piccolo o il grande schermo, in concorrenza, se non al pari, con le firme maschili: nomino, un po’ alla rinfusa, Danila Comastri Montanari, Barbara Garlaschelli, Grazia Verasani (il suo *Quo vadis, baby* del 2004 è diventato un film e una serie televisiva), Margherita Oggero (la sua “profia”, la professoressa-investigatrice diletta ha ispirato il personaggio della serie televisiva *Provaci ancora Prof!*, giunta alla sesta serie), e poi Sandra Scopettone, Martina Vergani e altre, tra cui appunto le autrici toscane, alcune delle quali oggetto di questa indagine.

⁶ Eccezioni storiche la serie di miss Marple della Christie e l’investigatrice privata Cordelia Gray di *Un mestiere non adatto ad una donna* di P.D. James. Una inversione di tendenza si è verificata con l’apertura delle Forze di Polizia e dell’Arma dei Carabinieri all’arruolamento delle donne, e il conseguente affidamento di compiti investigativi, anche non subalterni. A rompere il ghiaccio nei primi anni Novanta è stata l’ispettrice di Polizia Grazia Negro nei romanzi di Carlo Lucarelli (*Lupo mannaro, Almost blue, Un giorno dopo l’altro* e nel 2013 *Il sogno di volare*), ma la donna *detective* istituzionale si è affermata soprattutto nelle *fiction* televisive (per esempio, in Italia, le due serie di *Donna detective*, dove Lisa Milani, interpretata da Lucrezia Lante della Rovere, è Ispettore capo di Polizia), mentre stenta a conquistarsi spazio autonomo nella narrativa, a qualunque latitudine (un’eccezione è Petra Delicado della Bartlett). Più spesso, quando è una donna a condurre un’indagine, si tratta di un’investigatrice privata di professione (la

narrativa di *suspense* nella regione anche sul versante di una scrittura in rosa, che tuttavia incontrava resistenze e diffidenze in un mercato letterario ed editoriale dominato, con qualche eccezione, a livello nazionale, dagli autori maschi, il che comporta soprattutto anche un orientamento del gusto dei lettori secondo parametri di attesa predefiniti. Delle autrici di quei racconti (Emma Sangiovanni, Irene Blundo, Elena Torre, Rossana Giorni Consorti, Ilenia Lucani, Marcella Malfatti, Paola Alberti, Sandra Dazzi, Vanna Paoli, Susanna Daniele, Lucia Bruni, Jessica Schoepen) alcune erano all'esordio narrativo nel genere, altre avevano già pubblicato racconti *noir* o polizieschi. Attivissima tra queste, su più fronti, la giornalista e scrittrice maremmana Paola Alberti: da appassionata lettrice di Agatha Christie si è trasformata in autrice di racconti gialli tendenti al *noir* ma, soprattutto, promuove instancabile varie iniziative anche come curatrice di antologie di genere, tendenti a valorizzare e diffondere la narrativa gialla e *noir*, con particolare attenzione per la scrittura al femminile, ambientata in prevalenza nella Toscana tirrenica, dalla Versilia alla Maremma. In collaborazione con il Gruppo internazionale di Lettura organizza a Pisa il PER (Premio Europa Per Ragazze che scrivono Gialli), l'unico concorso letterario riservato alle scrittrici italiane di *thriller* e *noir*, ma anche *gothic* ed *horror*, esordienti o affermate, giunto oggi alla XII edizione, con il Patrocinio del Comune di Pisa e della Regione Toscana, e la presenza di Luca Crovi, uno dei maggiori conoscitori della narrativa italiana del genere. I migliori testi delle concorrenti che hanno partecipato alle edizioni del concorso dal 2004 al 2013 sono stati raccolti in due antologie dal titolo molto esplicito *Cattive bambine* (Laurum 2007, Carmignani editore 2015). Paola fa parte, inoltre, delle cosiddette *Cattive ragazze*, un gruppo di donne italiane che scrivono gialli, decise a conquistarsi uno spazio nel mondo del nazional-*noir*, in Italia roccaforte maschile. Organizza e scrive i testi delle citate *Cene con delitto* (*murder parties*). Nonostante il mito di Agatha Christie, la penna giallo-*noir* della Alberti predilige la forma breve, anzi brevissima, del racconto, a volte fulmineo come un brivido, con uno stile secco ed incisivo, frutto maturo della scrittura giornalistica. I suoi primi due racconti gialli appaiono in *La consistenza* (Jaca Book 1999), antologia del movimento letterario «Penne arrabbiate» da lei fondato nel 1996. Ai numerosi racconti sparsi nelle antologie del giallo toscano citate in precedenza, si sono

Giorgia Cantini della Verasani, la Lauren Laurano della Scoppettone), o per curiosità o passione (Camilla Baudino della Oggero).

aggiunti quelli raccolti in *Il delitto si addice ad Eva* (Jaca Book 2002) e *Lezioni di cattiveria* (Laurum 2006). Nella misura delle due-tre pagine si concentra il distillato di una scrittura dal respiro sospeso. I tempi brevi del racconto sciogliono la tensione nel *turning point* finale, la svolta o il giro di boa che rovescia le carte in tavola, non senza una buona dose di *humor* nero dal sapore anglosassone. Raccontini *noir* più che gialli, agli antipodi delle minuziose indagini di un Poirot o di una Miss Marple, della più volte evocata signora del giallo inglese. Talvolta scivolano nel gotico o nel grottesco, o anche, come nella serie *Messaggi degli angeli* in *Lezioni di cattiveria*, si affacciano alla dimensione del paranormale, con una investigatrice speciale, Carmela Cinquemani, pranoterapeuta, psicologa e sensitiva. E la inquietante ibridazione tra razionalità logica e percezione paranormale approda al romanzo di recente pubblicazione *Angela Lucio e le erbe cattive* (Effegi 2015). *Il delitto si addice ad Eva* comprende diciassette miniracconti, tutti con protagoniste femminili, iscritti all'insegna della «perfidia», come suggerisce l'epigrafe, tratta da *Le relazioni pericolose* di Pierre Choderlos de Laclos: «ce mot de perfide m'a toujours fait plaisir; c'est, après celui de cruelle, le plus doux à l'oreille d'une femme, et il est moins pénible à mériter» e tradotta dalla stessa Alberti: «Questa parola, 'perfida', mi ha sempre fatto piacere: dopo 'crucele' è la più dolce all'orecchio di una donna e assai meno difficile a meritarsi»⁷. Sono le parole della marchesa De Mertenil, citata anche nel racconto d'apertura: *Le donne sono obbligate ad essere più abili degli uomini*. Anche ad uccidere. La perfidia è la malvagità sleale, quella che opera sotto la copertura della fiducia, ordisce trame letali sotto l'apparenza dell'amicizia e del *bon ton*, medita fredde vendette che scattano come un meccanismo ad orologeria, anche se talvolta il caso scombina le carte. Il veleno è lo strumento d'elezione, la metafora stessa della perfidia, la sua espressione prediletta: subdolo e mimetico si camuffa sotto apparenze innocenti, nel tè, come nell'esemplare *Un tè tra amiche*, un gioiellino nero di perfidia "incrociata", con qualche spunto di satira antiperbenista e antiborghese, ma anche nel vino, nei funghi. Così pulito, elegante, femminile: arsenico e vecchi merletti, appunto. Del resto, la nascosta insidia mortale non è altro che l'unica risposta possibile, e senza repliche, all'ipocrisia del tradimento, o anche strumento dell'invidia, sentimento altrettanto celato e insidioso. Paradossalmente il delitto ristabilisce un ordine violato e offeso: dall'amica del cuore che ti insidia il compagno, dalla procace segretaria del

⁷ P. Alberti, *Il delitto si addice ad Eva*, Jaca Book, Milano 2002, p. 5.

regista che ti sottrae il ruolo di protagonista, dalla inseparabile sorella gemella che medita lo strappo e l'abbandono, dalla madre ossessionante o assassina, dalla malattia mortale che ti condanna, dall'incauta lettrice e fan che sospetta di plagio la grande Agatha per *Dieci piccoli indiani*⁸. Tutto il volumetto, e non solo il raccontino omonimo, può essere letto dunque con la chiave di un postmoderno e ironico *Omaggio ad "Arsenico e vecchi merletti"*. Come in ogni *noir* che si rispetti, prevale il punto di vista di Caino, un Caino in gonnella che, può capitare, beffardamente, diventa a sua volta vittima.

La strada verso il romanzo *giallo/noir* parte invece da *Eva Noir* per la giornalista e scrittrice viareggina Elena Torre che a quattro mani con la bolognese Anna Marani ha dato vita alla strana coppia di investigatori istituzionali, il tenebroso commissario Biagini e il pacioso maresciallo Puccinelli, chiamati a risolvere casi criminosi con una prevalente immersione nel *coté* oscuro della Versilia, nella trilogia che li vede protagonisti: *Erode e la psicopatologia dell'allenamento*, *L'eroe* e *E3* tutti pubblicati dall'editrice senese Romano. Se Anna, grafico di professione, confessa una particolare predilezione per il *fantasy* (nel 2006 ha esordito nel genere con *Malia d'Eurasia*, Bologna, LucidaMente), Elena è approdata al *thriller* gotico-esoterico-archeologico. *Il segreto dei custodi della fede. Mistero sulla via Francigena* (Cairo Editore 2015), primo romanzo in assoluto centrato sulla famosa via di pellegrinaggio dalla Francia a Roma fino in Puglia. Scrittura a quattro mani anche per *Breva di morte*, (Eclissi 2015) poliziesco classico, firmato da Emiliano Bezzon, comandante della Polizia locale di Varese, al suo primo romanzo, e Cristina Preti, nata a Empoli (Firenze) che conta al suo attivo una raccolta di racconti, *Pomeriggio alle Terme*; un romanzo, *La donna che morì bevendo caffè* (Eclissi 2011), una storia di ordinaria quotidianità che si colora di mistero e assume progressivamente il carattere il tono la *suspense* di una vera indagine; un accattivante trittico di racconti lunghi a formare quasi un romanzo, per i rimandi e i richiami interni e per l'unicità del cronotopo, l'annuale Festival pucciniano di Torre del Lago: *Ma per fortuna è una notte di luna. Trilogia pucciniana con delitto* (Eclissi 2012). Intrigante per la rappresentazione vivace e divertita del *backstage* degli allestimenti teatrali in cartellone, che Cristina conosce per frequentazione diretta (collabora come corista), la *Trilogia* culmina appunto con l'assassinio, nella scena finale della fucilazione in *Tosca*,

⁸ A. Christie, *Ten Little Niggers*, 1939, poi *And Then There Were None*, 1939; trad. it. di B. Della Frattina, 1946, *E poi non rimase nessuno*; e 1988, *Dieci piccoli indiani*.

del tenore che interpreta Mario Cavaradossi, e l'indagine risolutiva del commissario di Pubblica Sicurezza Antonio Magro, poco sensibile verso il melodramma, ma fine interprete, come un Maigret provinciale, delle segrete tensioni dell'animo umano. Con *Breva di morte* ci si allontana invece dalla Toscana e dai luoghi familiari a Cristina, ben noti al suo co-autore, anche se ancora di un lago si tratta: è il lago di Lugano, sulla sponda italiana della Valsolda, increspato dalla "breva", ricco di bellezze naturali e di suggestioni letterarie (vi si affaccia Villa Fogazzaro) ma contaminato dalla morte violenta di una giovane donna, restituita cadavere dalle acque del lago proprio dove, nel romanzo di Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, si era consumata la morte per acqua della piccola Ombretta, figlia dei protagonisti. Al centro del classico modello inquirente del *whodunit*, con un ben orchestrato giuoco di impasse, depistaggi, incertezze, una delle rare figure di *detective* istituzionale al femminile, la giovane tenente dei Carabinieri, Daria Mastrangelo, fresca di Scuola, al suo primo incarico di responsabilità, alle prese, oltre che con il difficile caso, con l'ansia di superare le celate ma percepibili diffidenze dei colleghi maschi, e dimostrare affidabilità e competenza. Un personaggio a tutto tondo, in cui si coniugano sensibilità, intuito, logica e, perché no, femminilità, destinato, crediamo, a ripresentarsi sulla scena, non solo in pubblico come *detective*, ma nella sua intimità e nella sua storia personale, come una Petra Delicado.

Se torniamo in Toscana e a Firenze, o dintorni, tra le firme di *Eva noir*, un nome di spicco è sicuramente quello di Lucia Bruni. Giornalista e studiosa di storia dell'arte, presente nelle numerose antologie di gialli regionali nella forma breve, si era ritagliata fin dal 2005 un originale spazio creativo nel territorio del romanzo d'indagine di ambientazione storica con *Il segreto della Madonna della Seggiola* (Regione Toscana, 2005), riproposto con buon successo dall'editore Flaccovio col titolo *Il segreto di Raffaello* nel 2008. Ambientato a Querciaio, un paesino di origine etrusca a pochi chilometri da Firenze, nell'autunno del 1898, pone al centro di una serie di delitti una pregevole copia del famoso tondo raffaellesco, ad opera di Pascal Fabre, pittore francese settecentesco, allievo di David, mentre la soluzione dell'enigma è affidato ad una sedicenne giovane ed esuberante, Eleonora Maria Caterina, nominata Esterina, una *nocentina* data a balia ad una famiglia contadina, lì dimenticata e infine affigliolata⁹. Di fine intelligenza e sensibilità, ha tre passioni: la

⁹ Il termine *nocentino* nella parlata popolare fiorentina indicava i bambini ospitati, per abbandono o in affido, presso lo Spedale degli Innocenti, nome derivato dall'episodio

lettura, la musica e la ricerca della verità, ed è tenace e ostinata tanto da superare la diffidenza delle autorità preposte istituzionalmente alle indagini sul fattaccio (in apparenza un suicidio) che apre il racconto. Coadiuvata da un parroco che, pur temperandone gli eccessi, la asseconda, conoscendo le sue doti di intuizione e di logica, alla fine riesce a sciogliere le ingarbugliate vicende delittuose che scuotono la piccola comunità rurale, apparentemente tranquilla, ma non impermeabile alle passioni comuni alla natura umana, fino alle intrusioni del male e al delitto. Lo sguardo penetrante e pulito di Esterrina, libero da pregiudizi, estraneo alle invidie, alle gelosie, alle malcelate ostilità del mondo adulto, e attento a dettagli apparentemente insignificanti, buca l'opacità dei fatti, ed è lei, che non per niente i compaesani chiamano «la stramba», a ricostruire da minimi indizi la trama criminosa, insospettabile, degli eventi. Intorno a lei vive, lavora, spettegola e giudica la comunità rurale di Querciao, raccontata nei mestieri antichi e nelle quotidiane faccende domestiche, e che si racconta nei capannelli, nella piazzetta, al lavatoio e commenta, si interroga e magari si risponde su tutto quanto accade. Ma lo sguardo si spinge anche negli interni dell'aristocratica villa del Paretaio, con annesso podere, un tempo proprietà del conte Ginori, acquistata poi dal conte Marcel Crémieux per compiacere la giovane moglie Françoise Herbier. Grazie all'amicizia con una domestica, la coetanea Antoinette, Esterrina potrà godere, almeno dall'esterno, dei concerti e degli intrattenimenti musicali tenuti regolarmente in villa, e perfino introdursi nella biblioteca privata della contessa. La cifra originale, degna del massimo interesse, del romanzo della Bruni, al di là della capacità di tessere trame gialle convincenti e ben congegnate, nel solco della tradizione, e della piacevolezza della scrittura, deriva dunque dall'affresco di costume e di microstoria locale, pennellato con amorosa e puntuale attenzione, in cui la prevalente ricostruzione ambientale della semplice vita quotidiana in un podere sul finire dell'Ottocento, si impreziosisce seguendo le tracce di una cultura musicale e artistica capillarmente disseminata sul territorio. È riscattato così dall'oblio un angolo di mondo fiorentino, un mondo perduto restituito alla memoria nella vivace polifonia del coro di voci che popolano le pagine del romanzo. Grazie ad una puntigliosa e divertita ricerca linguistica il vernacolo fiorentino

biblico della strage degli innocenti di Erode, situato a Firenze in piazza Santissima Annunziata. Ancora attivo nell'attività di cura e sostegno all'infanzia, è stato il primo brefotrofo specializzato in Europa ed uno dei primi esempi di architettura rinascimentale, con un porticato su progetto di Filippo Brunelleschi. *Affigliolato* a sua volta definisce la condizione di un bambino orfano adottato o affidato, con o senza pratica legale.

periferico risuona schietto e immediato perfino nella mimesi grafica delle particolarità fonetiche, morfologico-sintattiche del parlato, e nella sua ricchezza ed originalità lessicale. Il recupero storico, linguistico e di costume, inaugurato del resto dalla scrittrice fiorentina col *memoir* familiare *Mia nonna. Elena di Bombe* (1993) e confermato nei racconti di *A veglia in Toscana. Storie popolari al canto del fuoco* (2013), è proseguito arricchendosi progressivamente nei due romanzi successivi, condotti ancora sul filo di una inedita *combine* poliziesco-storico-artistica, *Pontormo e l'acqua udorosa* e *Benvenuto Cellini e il ricciolo indiscreto* (Flaccovio Editore, 2010 e 2013), così da costituire un trittico romanzenesco, una 'trilogia di Querciaio' o 'di Esterrina', scandita sul ritmo delle stagioni, come è la vita in campagna (autunno 1898, inverno e primavera del 1899), in attesa di una annunciata estate. Nonostante la centralità del personaggio-investigatore la dimensione corale e l'operazione di accurata mimesi espressiva che ha aperto ai tre romanzi le porte della Biblioteca dell'Accademica della Crusca come testimoni di lingua, si manifestano a prima lettura nella modalità dell'*incipit* comune ai tre romanzi, con una teatrale apertura dialogica in *medias res*, di cui offriamo, a campione, quello del primo, il più drammatico¹⁰:

- Cooome?! L'è cascata ni'llago!?
- Cascata? La s'è ma buttata!
- "Gesummio misericordia!" e un segno di croce. "Gesummio, misericordia!", e un altro segno di croce, "Gesummio, misericordia!", e un altro segno di croce.
- Oh, come buttata? Unn'è possibile.
- La s'è buttata, vai, ve lo dico io. La s'è buttata. Sennò icché la ci faceva a quest'ora di notte ni' pparco?
- E come la sarà ita?
- Mah? Chi lo sa.
- Gli hanno detto che i'gguardia di'mmarchese mentre faceva i'ggiro di ronda gli ha sentito un urlo e un tonfo. Gli ha dato subito l'allarme ma quando son arrivati lì un v'era più nulla da fare.
- E come l'avea fatto a arrivare fin laggìù?
- Spiriti! -
- Tutti si fecero un'altra volta il segno della croce¹¹.

¹⁰ Anche gli altri due romanzi si aprono con una scena dialogica: un litigio tra due giovani donne per un piccolo gioiello da restituire dopo la rottura di un fidanzamento prelude alla scoperta del cadavere dell'ex fidanzato di una di loro in *Pontormo e l'acqua udorosa*, mentre in *Benvenuto Cellini e il ricciolo indiscreto* è la inaspettata notizia di un duplice fermo di polizia di due compaesani a mettere in agitazione la piccola comunità del Querciaio.

¹¹ L. Bruni, *Il segreto di Raffaello*, Flaccovio, Palermo 2008, p. 7.

Un destino da “sottobosco” del genere poliziesco non ha risparmiato in Italia una delle più prolifiche firme femminili del giallo toscano, più precisamente fiorentino, Magdalen Nabb, e la serie dei suoi quattordici romanzi incentrati sulle indagini del maresciallo Salvatore Guarnaccia, comandante della stazione di Carabinieri di Palazzo Pitti, nei popolari quartieri d’Oltrarno. Quando, il 18 agosto del 2007, improvvisamente, Magda si è spenta, non si sono sprecati i necrologi o i *coccodrilli* sui quotidiani italiani. Gli *obituary*, i profili, le rievocazioni si sono invece moltiplicati nella cronaca letteraria estera, da «The Guardian» al «New York Times» e a «Bild», effetto di una fama e di un riconoscimento internazionali (i suoi libri sono stati pubblicati da grandi case editrici quali Collins, Diogenes, Scribner, Penguin), mai eguagliati in Italia, se non forse presso *aficionados* locali. Eppure, il primo ed entusiasta lettore di Magda era stato nientemeno che il “maestro”, George Simenon, il quale aveva insistito per scrivere l’introduzione al terzo romanzo della serie, *Death in Springtime, La montagna della morte* in traduzione italiana¹². Ne era nato un costante rapporto epistolare che solo ultimamente la scrittrice aveva svelato, per non essere sospettata di volerne trarre qualche vantaggio. Rivolgendosi a Magda come «cara amica e collega di scrittura» lo scrittore francese si augurava tra l’altro che a Firenze, città teatro esclusivo dei suoi gialli, le erigessero una statua in una delle numerose «affascinanti piazzette»¹³.

Magdalen Nuttal Nabb, nata nel 1947 in un paesino del Lancashire, nel 1975 era approdata con il figlio dodicenne a Firenze, per una vacanza,

¹² «Dear friend and fellow author, what a pleasure it is to wander with you through the streets of Florence, with their carabinieri, working people, trattorie, even their noisy tourists. It is all so alive: its sounds audible, its smells as perceptible as the light morning mist above the Arno’s swift current; and then up into the foothills, where the Sardinian shepherds, their traditions and the almost unchanged rhythm of their lifestyle, are just as skilfully portrayed. What wouldn’t one give to taste one of their ricotta cheeses! You have managed to absorb it all and to depict it vividly, whether it is the various ranks of the carabinieri, and of course the ineffable Substitute Prosecutor, or the trattorie in the early morning hours. There is never a false note. You even capture that shimmer in the air which is so peculiar to this city and to the still untamed countryside close at hand. This is a novel to be savoured, even more than its two predecessors. It is the first time I have seen the theme of kidnapping treated so simply and so plausibly. Although the cast of characters is large, they are so well etched in a few words that their comings and goings are easily followed. Bravissimo! You have more than fulfilled your promise. Simenon. Lausanne 1983» (cit. in *Exclusive Interview with Magdalen Nabb*, italian-mysteries.com, Florence, Italy, 2004 part four).

¹³ Cfr. M. Nabb, *La pazza e il maresciallo (The Marshall and the Madwoman, 1988)*, trad. it. di A. Gargiulo, Passigli, Firenze 2003, quarta di copertina.

o meglio in fuga da un matrimonio fallito. Non tornerà più in Inghilterra. Prima lavora come ceramista nelle fabbriche di Montelupo Fiorentino (il mestiere l'aveva imparato nel Lancashire), poi diventa *curator* di Casa Guidi, l'abitazione fiorentina di Robert ed Elizabeth Barrett Browning. Qui scrive il primo romanzo, un *police procedural* per dirlo all'americana o *mystery novel* all'inglese, all'italiana un poliziesco, *Death of an Englishman*. Lo scrive, naturalmente, in madre lingua e lo spedisce senza farsi troppe illusioni ad una nota casa editrice di Londra, la Collins, che non solo lo pubblica senza esitazioni (è il 1981), ma la mette sotto contratto per i successivi, che arriveranno con scadenze regolari, fino all'ultimo, col titolo originale in italiano, di reminiscenza dantesca, *Vita Nuova*, uscito postumo nel gennaio 2008. Mentre i romanzi vengono tradotti in varie lingue e pubblicati da prestigiose case editrici internazionali, in Italia ci si accorge di lei solo negli anni Novanta, dapprima come scrittrice per ragazzi¹⁴ e finalmente, con un ritardo decennale sulle prime edizioni, cominciano ad apparire le traduzioni in lingua italiana dei polizieschi, da Rusconi prima, poi da Passigli, inizialmente per mano del figlio Liam. I titoli disponibili in italiano oggi sono (in ordine di prima edizione, non di traduzione): *Death of an Englishman* (1981; *Morte di un inglese*, trad. it. di L.J. Nabb, 1995), *Death of a Dutchman* (1982; *L'olandese*, trad. it. di L.J. Nabb, 1994), *Death in Springtime* (1983; *La montagna della morte*, trad. it. di L.J. Nabb, 1995), *Death in Autumn* (1985; *La straniera in pelliccia*, trad. it. di L.J. Nabb, 1994), *The Marshal and the Madwoman* (1988; *La pazza e il maresciallo*, trad. it. di Alfredo Gargiulo, 2003), *The Marshal Makes his Report* (1991; *Morte a palazzo*, trad. it. di Beatrice Donin 2004), *Property of Blood* (1999; *Legame di sangue*, trad. it. di Luca Merlini 2001), *Some Bitter Taste* (2002; *Qualcosa di amaro*, trad. it. di Beatrice Donin 2006)¹⁵. Tra quelli che ancora mancano all'appello in

¹⁴ Einaudi pubblica nel 1993 nella collana «Ragazzi. Storie e rime» il racconto-favola moderna *Rumori di galoppo lontano* [*The Enchanted Horse*, Collins 1983]), ma la produzione della Nabb per ragazzi comprende anche il *serial* di Josie Smith, undici racconti scritti in inglese tra il 1989 e il 2001. Ambientati nel Lancashire, nei paesi e dei luoghi d'infanzia della scrittrice, narrano ordinarie avventure di vita quotidiana di una ragazzina dai cinque ai sette anni, orfana di padre (la Nabb l'aveva perduto all'età di sette anni), proiezione autobiografica della scrittrice stessa.

¹⁵ La serie completa dei *procedurals* del maresciallo Guarnaccia comprende 14 titoli: *Death of an Englishman* (1981, vincitore del premio opera prima della British Crime Writers Association), *Death of a Dutchman* (1982), *Death in Springtime* (1983), *Death in autumn* (1985), *The Marshall and the Murdered* (1987), *The Monster of Florence* (1987), *The Marshall and the Madwoman* (1988), *The Marshall's Own Case* (1990), *The Marshall makes his Report* (1991), *The Marshal at Villa Torrini* (1993), *Property of blood* (1999), *Some Bitter Taste* (2002), *The Innocent* (2005), *Vita nuova* (2008).

Italia, vale la pena di segnalare intanto *The Monster of Florence* (1996), romanzo nel quale Guarnaccia conduce una sorta di controindagine sui delitti del cosiddetto Mostro di Firenze, fino a pervenire ad una ricostruzione dell'intricato e non ancora chiarito caso degli assassinii seriali delle coppie tra il 1968 e il 1985, e suggerire una ipotesi romanzata di soluzione indicando il probabile colpevole, seppure in modo indiretto, non esplicito e dichiarato, mutando i nomi reali dei personaggi coinvolti nella losca e macabra vicenda in nomi di fantasia, per quanto facilmente identificabili con le persone reali. Ipotesi del tutto diversa e contraria a quella pista che nelle indagini ufficiali aveva finito per imporsi come definitiva e solo apparentemente risolutiva, e aveva condotto all'arresto e al processo di Pietro Pacciani (condannato all'ergastolo nel 1994, assolto in Appello nel 1996), la cosiddetta pista dei "compagni di merende", con coloriture esoterico-sataniche e sospetti di una direzione dall'"alto" degli efferati crimini. Nabb, che aveva seguito il processo di appello a Pacciani come reporter del «Sunday Times», invece, affidava nella finzione romanzesca a Guarnaccia il compito di proseguire sulla strada investigativa della prima ora, denominata come «pista sarda», poiché coinvolgeva un clan familiare originario della Sardegna, chiusa tuttavia dopo la sentenza del giudice Mario Rotella che nel 1989 assolveva il principale imputato, Francesco Vinci. In una intervista del 2004¹⁶, la scrittrice, profetizzando e in parte augurandosi la comprensibile "intraducibilità" del proprio romanzo, fonte per lei di molti guai e polemiche, lasciava intendere che erano stati proprio i Carabinieri, delusi dalla sentenza Rotella, a fornirle la documentazione e gli atti processuali, grazie al rapporto di amicizia che la legava alla Stazione dei Carabinieri di Borgo Ognissanti, *location* realistica delle sue *fiction* poliziesche, spesso ispirate a fatti di cronaca nera cittadina. Per di più dichiarava di essere venuta in possesso di un documento chiave relativo ai passaggi di mano dell'arma dei delitti, una Beretta calibro 22, della cui esistenza avrebbe informato a suo tempo gli avvocati difensori di Pacciani, senza essere stata ascoltata, e soprattutto il giornalista della "Nazione" che aveva seguito il caso, Mario Spezi, che, durante il processo d'appello a Pacciani, ne aveva dato notizia con articoli sul quotidiano e, successivamente, nel citato *real thriller* *Dolci colline di sangue*, avrebbe formulato una ipotesi di soluzione del caso modellata su quella della Nabb¹⁷. Nel romanzo

¹⁶ *Exclusive Interview...*, cit., part three.

¹⁷ Questa la testimonianza diretta di Nabb: «I had a problem with the information that came to me. I wanted to write a work of fiction but, at the same time, a man was on trial as a serial killer and I had information that could be used in his defence. I took it

Spezi riconosceva il debito nei confronti della scrittrice, inserendola nel racconto *en travesti* nei panni di un'amica scrittrice, Ethel, di origine belga¹⁸. Magda, tuttavia, infastidita dal clamore pubblico suscitato da Spezi, richiesta dalla RAI di produrre i documenti in suo possesso, ne rifiutò l'esibizione televisiva per il timore di provocare accuse infondate verso altri soggetti. Sempre nella lunga intervista concessa nel 2004 alla pagina web *italian-mysteries.com*, a proposito di *The Monster of Florence*, insiste più volte sull'autenticità delle sue informazioni, recuperate dall'attento esame dei documenti della magistratura, ma derivate anche da un lungo lavoro di ricerca e da testimonianze ricevute e raccolte da più fonti. Ma dichiara altresì che l'intenzione non era tanto quella di costruire un prodotto letterario che oggi potrebbe definirsi come *docu-fiction*, quanto, piuttosto di scrivere un *detection novel* che affidasse ad un personaggio di finzione, il maresciallo Guarnaccia, già attivo negli altri romanzi polizieschi, il compito di investigare su una investigazione reale, secondo quel percorso inquirente da lei stessa attivato:

What I did was I put Guarnaccia in the position I was in when I decided to investigate the investigation, and all this stuff was given to me. And the basic document was written by the Examining Magistrate. Everybody who'd ever been involved found out what I was researching. Word got around and they called me from all over the place. I was getting stuff from Sardinia, from Rome, from everywhere, even from South America. But, nevertheless, I tried to make a novel. I wasn't interested in a polemic because these things happen. I was interested in the fact that this is how history gets written and nothing's going to change. So Guarnaccia does what I did and gets the real stuff and finds out the truth about things. But nothing's going to change. History's been written¹⁹.

«I write fiction and I'm not interest in polemic»: la stessa rivendicazione di piena libertà affabulatoria e creativa emerge nelle considera-

to his lawyers. They, unfortunately, told me that they knew very little about the case because it went back too far and they couldn't hope to study it in the time available. I gave them what I could and decided to make use of the newspaper. Again, because I wanted to write fiction and stay clear of the polemic, I gave information to a journalist who knew the case from the beginning and he published a series of articles on a daily basis during the appeal. This caused some excitement each morning in court but as to whether it was effective or not I'll never know because the Prosecutor General was an honest and sensible man who knew how things stood. Instead of making a speech for the prosecution at the end of the trial he said the case didn't hold water and Pacciani should be released. He was freed that same afternoon» (*ibidem*).

¹⁸ F. Powerfull, *Storia del Mostro di Firenze*, vol. I: *L'esordio (1968-1989)*, mylibro-selfpublishing 2013, p. 249.

¹⁹ *Exclusive interview...*, cit., part eight.

zioni sull'altro libro ugualmente non tradotto e probabilmente ancora intraducibile della Nabb. Pubblicato in Inghilterra, Germania, USA e Giappone, il romanzo *The Prosecutor* (1987), scritto in collaborazione con il giornalista Paolo Vagheggi, affonda lo sguardo negli anni di piombo del terrorismo in Italia, focalizzando l'obbiettivo sul rapimento e l'assassinio nel 1978 del Presidente della Democrazia Cristiana Aldo Moro (Carlo Rota, nella finzione romanzesca), da parte dell'organizzazione eversiva delle Brigate Rosse. Gli autori immaginano che a dieci anni dal delitto il Sostituto Procuratore di Firenze Lapo Bardì, ossessionato dall'idea che dietro l'assassinio dello statista si celasse un complotto politico, una trama oscura ordita da una specie di Padrino che avesse strumentalizzato le BR e diretto dall'alto il sequestro, cogliendo l'inopinata occasione delle dichiarazioni di un brigatista pentito, conduca una nuova inchiesta, spinta fino a ipotizzare la complicità se non il diretto coinvolgimento dei Servizi Segreti e del Vaticano. Scrivere questo libro, racconta Magda, procurò non pochi guai agli autori (telefoni sotto controllo, visite piuttosto intimidatorie da parte dell'Avvocatura di Stato e di un colonnello dei Servizi) finché l'editore italiano, che ne aveva accettato la pubblicazione ma aveva preventivamente fatto esaminare il manoscritto, non fece marcia indietro, dichiarando che in Italia nessuno era interessato al terrorismo.

La serie dei *police procedural* di Magdalen Nabb, si colloca a pieno titolo sullo scaffale del giallo classico anglosassone, conandoyliano per intendersi, fondato sull'interrogativo essenziale del *whodunit*, (chi è stato?), ma nella variante che potremmo definire simenoniana: la *detection* sul crimine è affidata ad un investigatore istituzionale, il commissario Maigret della Surété parigina nei romanzi del *crime novelist* francese, il maresciallo dei Carabinieri Guarnaccia per la scrittrice di Firenze, entrambi con una vita familiare regolata nel matrimonio, senza figli il primo, con prole il secondo. Del DNA del *crime novel* classico, inoltre, i romanzi della Nabb conservano quella genetica finalità sociologica di risarcimento consolatorio per il lettore, affidando alla *fiction* l'illusione di una possibile rassicurante restituzione di ordine, di razionalità e di legalità, di fronte al caos dell'esistenza e alle inquietanti insorgenze del male. La scelta dell'Arma dei Carabinieri come istituzione investigativa, e non della Polizia di Stato, è motivata dalla scrittrice dalla considerazione della capillare presenza dei carabinieri sia nei quartieri urbani, sia sul territorio extraurbano e provinciale, una presenza continua, rassicurante e protettiva nelle banali occorrenze del quotidiano, di cui Magda aveva avuto tangibile

esperienza durante il suo soggiorno a Montelupo, quando aveva trovato lavoro, unica donna e per di più straniera, in un laboratorio di ceramiche. Il proprietario della trattoria dove si recava a pranzo, per usarle riguardo e rassicurarla, la faceva sedere al tavolo insieme a due carabinieri della stazione della piccola cittadina: uno grande e grosso affetto da una lacrimazione continua a causa di una reazione allergica alla luce solare, e uno molto più giovane. Diventeranno, anni dopo, il maresciallo Guarnaccia e il carabiniere Bacci in *Morte di un inglese*, il primo romanzo della serie, nel quale, in realtà il maresciallo resta defilato dalla scena, afflitto da una forma acuta di influenza, mentre l'inchiesta sull'omicidio di un nobile inglese trafficante d'antiquariato viene condotta dal capitano Mastrangelo, riflesso finzionale del capitano Nicolino d'Angelo, comandante della Stazione dei Carabinieri di Palazzo Pitti, protagonista principale anche nel terzo romanzo. Il capitano, poi generale, D'Angelo era divenuto amico personale della Nabb casualmente, per la frequentazione dei figli, e l'aveva aiutata a familiarizzarsi con l'ambiente della Stazione e di Borgognissanti, a prendere dimestichezza con le procedure inquirenti e i rapporti con i magistrati e i sostituti procuratori, supportandola nella stesura dei romanzi al punto che nel 2004 Magda poteva dichiarare: «He still helps me with all my books and, by this time, neither of us knows where Mastrangelo ends and D'Angelo begins»²⁰. Ma il maresciallo Guarnaccia finirà per rubargli la scena romanzesca ed imporsi nelle attese dei lettori come il protagonista assoluto della serie: il pubblico si affeziona a quel personaggio un po' dimesso, siciliano trapiantato al centro-nord, con moglie e figli che spesso lo lasciano solo per tornare al paese, che vive Firenze con un senso sottile di straniamento e non appartenenza, ma, appunto per questo, è capace di uno sguardo altro, indice di distanza razionale ma non di separatezza emotiva. E all'intelligenza emotiva e intuitiva si affida nel condurre le indagini, più che alla deduzione logica; alla esperienza delle cose e alla conoscenza delle persone; alla capacità di penetrare e comprendere le possibili motivazioni interiori; alla acuta osservazione degli ambienti familiari, della vita quotidiana e dei caratteri; al dialogo continuo con testimoni e indagati, più che ai risultati delle perizie scientifiche. «He cares about people» dice Magda del suo personaggio, e il verbo inglese *to care* si può tradurre come “interessarsi delle persone” ma anche “prendersi cura”. Il maresciallo Guarnaccia sa prendere a cuore i problemi dei

²⁰ *Exclusive interview*, cit., part one.

singoli: Magda lo ha immaginato come «l'uomo a cui ti rivolgeresti se avessi perso il gatto»: «He is the man on the street. He's the man you go to when you loose your cat. The Marshal of your quarter is the man who comes around when you're upset because your neighbor is dropping fags on you from above. [...] He's your man on the spot»²¹. L'uomo «sul posto» quindi, presenza rassicurante nel quartiere e attenta anche alle piccole cose, agli screzi condominiali per esempio, come i mozziconi di sigaretta lasciati cadere dall'alto, come ai fatti più gravi come la disperazione per un figlio che si scopre a far uso di droga. Accade quindi che riesca a risolvere i casi più difficili, nell'assenza di ogni appiglio indiziario, come per esempio in *La pazza e il maresciallo*, perché, nonostante i rimproveri del sostituto procuratore per una presunta “lentezza” investigativa sull'assassinio della ‘pazza’ nel quartiere di San Frediano, ha trovato il tempo di occuparsi di un «problemino» (una minaccia di sfratto) che si rivela inopinatamente collegato al delitto, imponendo alle indagini la svolta decisiva. Il tutto si accompagna, in questo *slow detective*, ad una profonda sensibilità e ad una malinconica considerazione della fragilità umana, o degli abissi di disperazione che, a volte, si celano anche sotto la maschera diabolica di Caino, si tratti di delitti maturati in intricate e taciute storie familiari, o in contesti malavitosi organizzati, come l'anonima sequestri sarda o il racket della prostituzione, consumati nei popolari quartieri della riva sinistra dell'Arno, o nelle aristocratiche ville che occhieggiano tra il verde delle dolci colline fiorentine. Così, presi nell'insieme, i romanzi di Magdalen Nabb riescono a tratteggiare un affresco di vita autentica e quotidiana della Firenze contemporanea, ricco di colori e sfumature ambientali e umane, di particolari minimalisti e vitali, in uno spazio geografico circoscritto, di quartiere più che cittadino, entro il quale il maresciallo dei Carabinieri – seppure ‘straniero’ (è di origine siciliana), anzi forse proprio perché tale – può muoversi con la curiosità, l'assenza di pregiudizi, la disinvoltura e l'efficacia di chi conosce ed è conosciuto, e finisce per scoprire i lati nascosti e segreti, il *backstage* di una città in apparenza solo affascinante palcoscenico turistico. Come Maigret, Guarnaccia può contare su una serie di conoscenze ambientali e di relazioni personali con gli abitanti del quartiere di sua giurisdizione Santo Spirito, sulla riva sinistra dell'Arno, che gli consente di individuare il “chi è stato”, basandosi sull'attenzione a piccoli dettagli, alle consuetudini, ai comportamenti abituali e a quegli

²¹ <<http://italian-mysteries.com/MNap.html>> (09/2015).

“scarti” dalla normalità che diventano rivelatori. È questa la lezione di metodo investigativo che il maresciallo impartisce al giovane neo-carabiniere Bacci, quando alla fine intuisce la dinamica dell’omicidio dell’Inglese e riesce a far confessare l’assassino:

In futuro, carabiniere Bacci, dovrai rinunciare a rincorrere gli autobus e a cercare le cose eclatanti e dovrai stare più attento alle cose normali di tutti i giorni – come il fatto che la gente non va a lavorare quando gli è appena morta la moglie, che non vedi un uomo delle pulizie come Cipolla in giro senza la scopa e il secchio, che a dicembre la gente porta il cappotto!²²

Firenze è la vera co-protagonista nei libri della scrittrice “anglo-becera”²³, con la scenografia quasi teatrale del suo tessuto urbano, ma soprattutto negli scorci più intimi e nascosti: percorsa a piedi dal maresciallo nei luoghi più turistici come negli angoli e nelle vie meno frequentate e conosciute, si svela e si trasforma, di stagione in stagione, nei giochi di luce e d’ombra, nel variare dei colori e delle prospettive, mutevoli al variare delle condizioni climatiche che condizionano l’ordinaria percezione delle cose e per questo diventano irrinunciabile sfondo atmosferico, in senso figurativo e metaforico, dei suoi romanzi.

Quello che chiamavano il “giro grande” era una loro passeggiata abituale: passavano il fiume sul Ponte Vecchio, proseguendo sul lungarno sotto i lampioni di ghisa, fino al ponte successivo, e di nuovo attraversavano il fiume, facendo una sosta sulla via del ritorno nel giardinetto davanti alla chiesa evangelica, per chiacchierare un po’ o per starsene fermi a guardare la torre merlata di Palazzo Vecchio. I palazzi illuminati dai fari e in nastri delle luci in fila, il tiepido cielo scuro, la grande luna d’agosto... la scena era così teatrale che non veniva mai a noia: il maresciallo e la moglie la preferivano a qualunque film²⁴.

²² M. Nabb, *Morte di un inglese*, trad. it. di L.J. Nabb, Rusconi, Milano 1995, p. 166. «Now, listen to me, Carabiniere Bacci. You’ll have to give up chasing buses, and looking for excitement, and you’ll have to keep your eyes on the details of real life. People do not go to work when their wives have just died. And a cleaner doesn’t go around without his brush. People wear coats in December, not just a thin cotton overall!» (M. Nabb, *Death of an Englishman*, Collins, London 1981, p. 63).

²³ È il termine scherzoso e affettuoso con il quale venivano popolarmente indicati gli inglesi che avevano scelto di risiedere nel capoluogo toscano fino dall’Ottocento, creando una vera piccola comunità.

²⁴ M. Nabb, *La pazza e il maresciallo*, cit., p. 27. «They called it ‘going around the block’. An habitual walk, crossing the river at the Ponte Vecchio, walking up the embankment under the iron lamps as far as the next bridge, back over the river, pausing on their way back to sit for a while in a tiny garden outside the Evangelical church to chat or look across the water at the crenellated tower of the Palazzo Vecchio. The floodlit palaces and the strings of lights, the warm dark sky and the big August moon were such a

«Weather is supremely important to me»²⁵, dichiara Magda: al punto da progettare, per i primi romanzi, una quadrilogia delle stagioni (inverno, estate, primavera e autunno – richiamati quest’ultimi anche nei titoli originali, e successivamente, ma senza una vera intenzionalità, collocando gli altri in un mese ben preciso, fino a comprenderli, nell’insieme, tutti e dodici (eccetto gennaio)²⁶.

Ma Firenze, per Magda, è anche una città strana, introversa, che gira le spalle alla strada: oltre le facciate delle case, le persiane chiuse, i bandoni abbassati si intravede talora un giardino, una corte, uno spazio segreto che accendono la curiosità su un altrove e su una dimensione nascosta e sfuggente. Diventa, la prima volta per mano femminile²⁷, la *location* adatta ad un romanzo poliziesco. L’immagine di una città architettonicamente medievale, più che rinascimentale, con un’anima difensiva, dunque, affascina lo sguardo della “straniera” Magdalen, straniera come lo stesso Guarnaccia e come quasi tutte le vittime nei suoi racconti, come se la città, apparentemente aperta e accogliente, alla fine li espellesse inconsapevolmente come corpi estranei²⁸.

theatrical spectacle that they never tired of looking at it and preferred it to any film» (M. Nabb, *The Marshal and the Madwoman*, Collins, London 1988).

²⁵ *Exclusive interview*, cit., part one.

²⁶ «Weather is supremely important to me. I’m trying to work out if I’ve set a book in every month of the year. I think I’m still missing one. I can’t think what it is. I have done twelve. January might be missing because the Villa Torrini book is set in winter, but I think it was February. The first four books were each set in one of the four seasons. ‘The Four Seasons’ is something that you do here as part of the culture. It’s not just Vivaldi. There is even a pizza which is called ‘The Four Seasons’. When I was a potter, we used to make majolica plates with four seasons depicted on them. So, I did ‘The Four Seasons’ in the books. After the first four, I have not consciously thought of doing one each month» (*ibidem*).

²⁷ In assoluto il primo romanzo poliziesco con ambientazione fiorentina è *La bottega delle meraviglie*, («Giallo Mondadori», 1936) “peccato di gioventù” dello storico fiorentino Giorgio Spini. Per il secondo bisogna attendere fino al 1980 con *Ve lo assicuro io* («Giallo Mondadori», n. 1665) di Alberto Eva.

²⁸ «It’s a medieval city, not Renaissance and the defensive architecture affects the mentality of the people»: così la Nabb in un colloquio riferito da Marilyn Stasio (2007), nel suo *obituary*. La Stasio insiste, a mio avviso in modo eccessivo e non pienamente giustificato dai testi, sulla percezione di “rigetto” dello straniero che trasmetterebbero i gialli della Nabb, la quale nell’intervista a “Italian mysteries”, tuttavia, dichiarava che il fatto che le sue vittime fossero straniere non era programmato, ma solo un casuale riflesso della presenza di tanti stranieri nella popolazione fiorentina. Rosemary Stones (nel suo *obituary*, in «The Guardian», London, 27 august 2007) invece tende a sottolineare le sottili complicità psicologiche e autobiografiche sottese alla scelta della figura maschile inquirente, il capitano Mastrangelo, ma soprattutto il maresciallo Guarnaccia, proiezioni di una protettiva figura paterna che le era venuta meno all’età di sette anni e nostalgicamente evocata anche nella serie dei racconti per ragazzi di Josie Smith.

La scelta di campo investigativo della Nabb, con al centro l'arma dei Carabinieri è confermata anche, non casualmente, dal primo e dall'ultimo romanzo di Linda Di Martino, *Troppo bella per morire e Come un filo d'erba nel deserto* (2008, postumo), per il quale la scrittrice, fiorentina d'adozione, aveva pensato come titolo provvisorio «Non è l'87° distretto», per sottolineare una programmatica diversità dal poliziesco d'azione e dagli scenari metropolitani, e una attenzione più che a trame complesse ed enigmi, a percorsi interiori, tratti inquietanti del quotidiano, interni provinciali, psicologie estreme. Nata ad Aversa il 7 dicembre del 1937, dopo la giovinezza trascorsa in Umbria, si era trasferita a Firenze, dove ha insegnato lettere per trent'anni nelle scuole medie inferiori e nei licei, e dove si è spenta il 7 dicembre del 2007. E tra Firenze e Vaglia, piccolo e tranquillo comune nella cintura metropolitana fiorentina, Linda aveva ambientato il primo romanzo, un poliziesco, *Troppo bella per vivere*, che aveva presentato, protetta dal nome *de plume* Domizia Drinna, al Premio Alberto Tedeschi 1987²⁹, risultando vincitrice. Così la sua opera prima diventava il n. 2005 dei settimanali *Gialli* (5 maggio 1987) mondadoriani, e il caratteristico cerchio rosso che, nel giallo dominante della copertina, delimita da sempre l'immagine-icona del romanzo, accoglieva, nel suo interno, oltre agli oggetti tipici del fattaccio (un pugnale insanguinato e il busto marmoreo di una dea greca), una immagine di Ponte Vecchio. A risolvere il mistero dell'assassinio della bellissima Olimpia Barrett sono chiamati i carabinieri della caserma di Vaglia, e in prima persona il maresciallo Guglielmo Trenti, voce narrante di un'inchiesta serrata, scandita quasi come cronaca o diario nelle sue fasi successive, tra il lunedì 6 e il giovedì 16 del dicembre 1982. Tempi stretti, scanditi con rigorosa linearità cronologica dal susseguirsi di pagine pseudodiaristiche, con esibizione della data, che sostituiscono ed eliminano la scansione in capitoli del *plot*; *location* circoscritta e medio-alto borghese; focalizzazione interna esclusiva, con la parola dell'Io inquirente e narrante unico affidamento per il lettore al quale l'inquietante verità sull'omicidio si rivela man mano in contemporanea con le acquisizioni delle disperse tessere del puzzle criminoso e la progressiva consapevolezza dell'investigatore, senza omissioni, trucchi e colpi di scena; effetto 'cinema', per l'uso narrativo del tempo presente che potenzia il rapporto di identificazione

²⁹ Il premio Alberto Tedeschi, istituito nel 1980, in memoria dello storico direttore del *Giallo Mondadori*, scomparso l'anno prima, era riservato a romanzi polizieschi inediti italiani o stranieri e consisteva nella pubblicazione del romanzo vincitore nella collana mondadoriana.

tra lettore e investigatore: il primo libro imposta i connotati essenziali e ricorrenti della tecnica narrativa di Di Martino, al di là delle varianti e delle variabili finzionali. Rispetto alle quali un altro punto fermo è la centralità di ambigue figure femminili, vittime o carnefici, dominanti in tutte le storie, progressivamente tendenti al nero più che al giallo, sprofondare nell'abisso di passioni portate all'estremo, o governate con freddezza e lucidità. Bellissime e intangibili come dee ma contaminate dalla colpa, consumate da desideri di vendetta o da inconfessabili gelosie omoerotiche, si chiamano Olimpia, Elettra, Atalanta, come eroine in nero degne di una tragedia greca, e non solo per reminiscenza della cultura classica di Linda, o anche Sissi, come la mediaticamente mitizzata quanto controversa storicamente Elisabetta d'Austria³⁰.

«Il primo libro sarebbe bene non averlo mai scritto», afferma Calvino nel riproporre, nel 1964, il suo primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, uscito diciassette anni prima, perché in qualche modo rischia di definirti come scrittore: Linda si cela in Domizia perché reticente, e non a torto, a riconoscersi pienamente in quel romanzo primo, modellato sui canoni del *police procedural* tradizionale, che, per quanto lei si dichiara esente da ogni pregiudiziale di valore letterario nei confronti del *crime novel*, come lettrice fanatica fin dall'adolescenza della Christie e di McBain, Chandler, Simenon e Fruttero & Lucentini, con una particolare predilezione per il *noir* psicologico di Patricia Highsmith, tuttavia si configura come un romanzo di genere, codificato in base a elementi fissi che lo definiscono in una specifica e limitata dimensione³¹. Di fatto la Di Martino, nonostante il successo, sia pur confinato nel "ghetto" dei giallisti, non si lascia tentare dalle sirene del *serial*: neppure quando sembra ritornare sui binari narrativi tracciati da quel fortunato esordio, con *L'incidente di Via Metastasio* con il quale si presenta al Premio Alberto Tedeschi 1996, stavolta col suo vero nome, vincendo nuovamente, non senza imbarazzo e perplessità dei redattori della casa editrice quando, dopo una ricerca da veri segugi, scoprono che il «giovane sconosciuto» promettente autore era in realtà un «vecchio conosciuto», una «signora spietatamente normale, non più giovane e non ancora vecchia, comicamente contrita di tanto trambusto»³². In questo romanzo, pubblicato

³⁰ Rispettivamente nei romanzi *Troppo bella per vivere*, *L'incidente di Via Metastasio*, *Il giardino delle monache*, *Come un filo d'erba nel deserto*.

³¹ D. Drinna (L. Di Martino), *Troppo bella per morire*, Mondadori, Milano 1987, p. 149.

³² L. Di Martino, *L'incidente di via Metastasio*, Mondadori, Milano 1996, p. 236.

come il n. 2497 del «Giallo Mondadori»³³, ambientato a Firenze, l'indagine sul caso della morte di un noto e stimato chimico farmacista fiorentino sessantenne, rapidamente chiuso e archiviato come suicidio, è affidata dalla moglie ad un giovane aspirante avvocato disoccupato. Ma l'indagine, anch'essa compressa nel giro di una quindicina di giorni tra il giugno e il luglio 1994, rigorosamente relazionata al presente in prima persona, si trasforma ben presto in un inquietante giuoco a rimpiazzamenti di intenzioni e di fatalità, diventando una partita a scacchi tra la committente e l'investigatore, e l'abisso di male che si rivela, nell'intreccio perverso di amore-odio-vendetta, non avrà compensazione alcuna, né risarcimento, se non forse nell'espiazione autoimposta di una colpa non giuridicamente punibile. Nel primo romanzo l'indagine istituzionale si apriva con la descrizione del corpo martoriato di Olimpia Medici Barrett («una bellezza misteriosa» recitava il topico catalogo iniziale dei personaggi principali), di armonia suprema e di elegante compostezza, nonostante lo sconcio insulto delle ferite e del sangue, e proseguiva fino allo svelamento di una interiorità femminile turbata e ambigua, percorsa da fantasie e gelosie omoerotiche, carnefice e poi vittima. Nell'*Incidente di via Metastasio* l'altrettanto elegante e composta Elettra, maritata e poi vedova Cini, con una relazione adulterina con l'architetto Filippo Altieri, per anni incapace di elaborare il lutto per la perdita dell'unica figlia in un incidente d'auto, solo alla fine mostrerà il suo vero volto all'avvocato improvvisato *private eye*, che tenacemente è riuscito a far combaciare le tessere di un complicato puzzle emotivo e passionale, nel quale resta anche personalmente invischiato. È il momento della «confessione»:

Nell'ultima luce, Elettra è come una maschera da teatro, gli occhi bistrati di serpente, la bocca una piaga fresca di sangue, la faccia bianca di gesso. Mi pare di vedere solo ora e distintamente che i *ramages* del suo abito sono in realtà rettili lunghi e flessuosi: anche le fibule nodose che trattengono la veste sulle spalle e sotto il seno. Anche la trama della reticella sui capelli riprende le mosse leggere e sinuose di un aspide, come di Medusa che ha impietrito se stessa. Elettra, come quella del mito; funebre figlia di Agamennone e Clitemnestra, quella che non uccide, ma spinge ad uccidere, sacerdotessa di morte e di sangue, mai sazia anche dopo il sangue e la morte³⁴.

Un piccolo saggio, questo, della profonda innervatura nel tessuto finzionale del modello giallistico come nell'immaginario della Di Martino

³³ I titoli mondadoriani della Di Martino sono tuttora reperibili solo attraverso la rete on line dell'usato.

³⁴ L. Di Martino, *L'incidente di via Metastasio*, cit., p. 234.

della sua cultura classica, della sua predilezione per le tragiche figure femminili del teatro e del mito greci, capaci di vivere fin in fondo passioni assolute, quasi disumane, con una intensità perfino autodistruttiva. Ed anche della sua scrittura, limpida e diretta ma sorvegliatissima, elegante, di classica misuratezza, senza concessioni gergali o dialettali, e neanche alla mimesi delle strutture sintattiche del parlato; mai sciatta o banale si conserva fedele alla estrazione culturale dei suoi personaggi e propria, unitonale si potrebbe definire, scandita melodicamente, per lo più, su un andante, un ritmo adatto alla riflessione e all'analisi. Il talento di Elettra, poi, che manovra oscuramente tutta la vicenda, giocando con la vita altrui, annodando i fili di una trama che conduce ad una morte inattesa e non voluta, manovrando lo stesso investigatore, è molto simile al talento di un Mr. Ripley o di altri inquietanti personaggi dei romanzi di Patricia Highsmith, impunte emergenze del male dal profondo delle anime. Non ambizione, né avidità di denaro o bramosia di potere nei moventi dei crimini e nella dinamica delle intimistiche storie nere piuttosto che gialle di Linda. Anche la sua Firenze, in questo romanzo che ne percorre le strade e le piazze cittadine, dal quartiere e dalla piazza di Santa Maria Novella a piazza della Repubblica e via Tornabuoni, dai lungarni alle panoramiche vie collinari attraverso il punto di vista dell'io narrante, travestimento della visione del suo autore, è una Firenze dal doppio volto, aristocratica e plebea al tempo stesso, sospesa tra passato e presente, tra il caos chiassoso di una città turistica e sempre più multietnica e la serena compostezza delle sue architetture, il silenzio e la segreta intimità dei suoi vicoli antichi:

I vicoli antichi, dedicati come in un torneo medievale al Sole, al Moro e alla Spada, sono sempre freschi e deserti, ma piazza della Repubblica e via de' Calzaioli, come le botteghe serrate, ricordano le fiere di Bruegel, abbandonate come sono a cartomanti e giocolieri, a musei e danzatori muniti di piattini ove saltellano le monete³⁵.

E non manca un certo fastidio per la 'profanazione' consumistica dell'anima di una città:

Escludo la profanata via dei Calzaioli dove anche gli stucchi dell'ex caffè Gilli guardano allibiti i metraggi di pizze plastificate sottostanti, dove anche San Tomaso a Orsanmichele punta l'indice non più verso il cuore del Cristo, ma contro un repellente Ufficio di Cambio, lì di faccia, piastrellato come una macelleria. Giro intorno al nostro Bel San Giovanni e risalgo via dei Tornabuoni ancora

³⁵ *Ivi*, p. 50.

sana, nonostante qualche impudente vetrina. Punto all'amata Seeber, stretta tra la rassicurante cartoleria Pineider e i bocconcini prelibati di Procacci. La libreria Seeber è come l'antro dei tesori, con le ariose volte antiche, i grandi lunghi tavoli con i libri comodamente distesi, gli ampi scalini per sedersi e soprattutto gli abilissimi commessi che, se non li cerchi, sono immateriali come gli angeli³⁶.

Firenze è mutata, nel tempo, non solo nel tessuto urbano, ma soprattutto nell'animo dei fiorentini:

Al Forte Belvedere una mostra sul vedutismo offre a tutti i *laudatores temporis acti* l'occasione del lamento aristocratico su Firenze tanto cambiata: si alza dovunque il pianto sul ghetto spianato, sui tiratoi scomparsi, sulle molina abbattute, sui conventi soppressi, sul ponte mutilato. Ma non basta qualche milione di pietre perse o cadute a compromettere lo scheletro nobilissimo di Firenze: sono i fiorentini che ne costituiscono la carne e il sangue a essere miseramente crollati nelle contraffazioni e nella volgarità del quotidiano³⁷.

La mostra citata dal protagonista del romanzo si tenne effettivamente al Forte Belvedere dal 26 giugno al 30 settembre del 1994 (*Firenze e la sua immagine. Cinque secoli di vedutismo*) e quasi sicuramente non lasciò indifferente la scrittrice, preparando il terreno per la sua incursione nella storia di quella Firenze perduta che le immagini le avevano fatto rivivere, con il racconto *Il Ghetto di Irene* (2002) e il successivo romanzo *La Donna d'Oro* (2003)³⁸.

L'incidente di via Metastasio è il solo romanzo di Linda con una *location* cittadina contemporanea, e si configura come un giallo anomalo, dove il crimine è piuttosto un "incidente", un intreccio di casualità innescato da un disegno perverso, senza un vero "assassino" ma con un esecutore inconsapevole e un innocente colpevole, a distanza di quasi dieci anni dalla pubblicazione di *Troppo bella per morire*, definisce in modo più compiuto la fisionomia di una scrittrice che merita di essere sdoganata dai confini sempre riduttivi dell'etichetta di giallista, e alla quale conviene, se mai e se proprio si vuole in tempi di sfrenata ibridazione narrativa, magari solo per immediatezza comunicativa, la definizione allargata del genere come «scrittura del mistero» di matrice lucrelliana, quando questo si annida nel lato sinistro del cuore³⁹. Forse lei stessa lo aveva

³⁶ *Ivi*, pp. 195-195.

³⁷ *Ivi*, p. 152.

³⁸ Vedi qui E. Bacchereti, *Linda Di Martino, La Donna d'Oro. Miseria e nobiltà della Firenze perduta*, p. 277 e sgg.

³⁹ «Mistero indica qualcosa di non spiegato che solleva dubbi e genera sospetti, suscita interrogativi che non si accontentano di evidenze ingannevoli e di facili certezze.

percepito, e aveva riconosciuto come proprio *L'incidente di Via Metastasio*, se aveva deciso di esibire in copertina il suo vero nome, con il quale firmerà d'ora in poi numerosi racconti pubblicati nelle citate antologie dedicate alla «sinistramente incantevole» Toscana⁴⁰, che proliferano soprattutto negli anni duemila per mano di autori toscani fortemente legati al loro territorio⁴¹. Alla pratica costante delle forma breve si affiancano le più impegnative prove romanzesche, sempre collocate in una terra di mezzo tra giallo e nero, con l'apparente eccezione di *La Donna d'Oro* (2003), romanzo storico ambientato nella Firenze 1884, l'anno prima dello sventramento dell'antico centro medievale della città ex capitale d'Italia, per la creazione di un nuovo assetto urbano (l'attuale Piazza della Repubblica e vie adiacenti), modulato tuttavia nella dimensione finzionale della scrittura inquirente e investigativa. Lucilla, la ragazzina diciassettenne primattrice e voce narrante, attraverso il cui sguardo Linda restituisce al lettore le immagini vive di un mondo perduto e dei suoi fantasmi, fedele al suo nome di battesimo, si ostina a far luce su un mistero al quale, direbbe Lucarelli, non può «perdonare di esistere»⁴², con conseguenze tragiche⁴³. Per questo aspetto la *Donna d'Oro* proseguiva

Un mistero, per meritarsi di essere raccontato, inoltre, deve essere inquietante, insoluto, emotivamente coinvolgente e, soprattutto, insiste Lucarelli, «imperdonabile». Non si può permettergli di esistere: bisogna sapere, aprire un'indagine, cercare ciò che è nascosto. Può essere un fatto di sangue, una serie di delitti, oppure, semplicemente, non trovare le cose al consueto posto, svegliandosi una mattina. Ha a che fare con la metà oscura del vissuto quotidiano, il «lato sinistro del cuore» o il cuore di tenebra delle nostre città». C. Lucarelli, *Il mistero a piccole dosi*, Datanews, Roma 2007, p. 122 (vedi qui *Un'idea di noir*. Carlo Lucarelli per lui-même).

⁴⁰ D. Preston, Prefazione a *Cronache di delitti lontani*, Hobby & Work, Milano 2002.

⁴¹ Una non facile ricognizione ha consentito di stilare una bibliografia crediamo abbastanza completa: «Ricordi del futuro» (*Toscana delitti e misteri*), «Problemi di cuore» (*Delitti per ridere*), «Il ghetto di Irene» (*Cronache di delitti lontani*), «Roba mia» (*Almanacco del giallo 2004*), «Disfecemi Maremma» (*Giallo Maremma*), «Come Osiri» (*Crimini etruschi*). A questi si aggiungono i due racconti a quattro mani con Alberto Eva, *Citofonare Daniela o Cecilia. Due racconti gialli*, Pagnini 2003. Presso la casa editrice Laurum, è infine uscita, voluta dalla sorella Franca come «libro di congedo», la raccolta postuma, *Dimenticare mai* (2010) che presenta dieci racconti lasciati manoscritti dalla scrittrice, dieci storie dall'inconfondibile marchio di fabbrica dimartiniano, storie di ordinaria normalità, dove improvvisamente niente è come appare e si svelano intrecci complessi, labirinti interiori, verità sorprendenti.

⁴² C. Lucarelli, *op. cit.*, p. 122.

⁴³ Si veda qui di seguito *Linda Di Martino*, *La Donna d'Oro. Miserie e nobiltà della Firenze perduta*. Il romanzo fu premiato con il Fiorino d'oro in occasione del Premio Firenze 2003 con la seguente motivazione: «Quello che Linda Di Martino ha prescelto per

sulla rotta tracciata nel 1997 con la pubblicazione presso un piccolo editore fiorentino, Carlo Zella, di *Isola sempre*, romanzo ambientato a Capri, col quale Di Martino si era già definitivamente sganciata dal circuito editoriale dei Gialli mondadoriani, e anche dal modello poliziesco che *Tropo bella per morire* e *L'incidente di Via Metastasio* interpretavano, seppure in misura e maniera diversa. Qui, come nella *Donna d'Oro*, l'investigatore è un ragazzino, un liceale quindicenne, fatalmente attratto dal mistero che circonda la scomparsa (forse in mare, ma il corpo non è mai stato ritrovato), qualche anno prima, della madre di una compagna di scuola: come scomparsa, senza lasciar traccia, improvvisamente, è la bellissima zingara ebrea, la «donna d'oro» del Ghetto. Anche in *Malakos – la vetta dei misteri* (2005) ingredienti tipici del giallo tradizionale (un cadavere inspiegabile, una camera chiusa, un'atmosfera inquietante) offrono in realtà il pretesto per indagare nelle complesse e contorte dinamiche di una *liaison dangereuse*. Agente catalizzatore è ancora una figura femminile, Elsa Donati, complessata ma passionale, mossa da un cupo desiderio di vendicarsi di Benedetto, aspirante poeta, che ha amato e le ha preferito un'altra, Elisia, figlia di un editore, che apertamente lo tradisce con il marito di Elsa. Un *ménage* a quattro potenzialmente esplosivo, confinato nella notte di Capodanno a Malakos, una solitaria villetta sul Monte Amiata. Quello che accade nella villetta intrappolata dalla neve, rimarrà un mistero impenetrabile, con una soluzione, come disse l'autrice presentando il libro, che «torna solo a un cane saggio e a ventiquattro lettori (gli amici intimi)».

Linda muore il 7 dicembre 2005, ma non scompare dalle librerie, grazie alla casa editrice Laurum e alla cura di Graziano Braschi: postumi sono pubblicati i romanzi *Come un filo d'erba nel deserto* (2008) e *Il giardino delle monache*, e la raccolta di racconti *Dimenticare mai* (entrambi nel 2010). Con *Come un filo d'erba nel deserto* Di Martino sembra tornare alle origini, costruendo un intricato *police procedural* sulla falsariga di *Tropo bella per morire*, ma dilatandolo con un sapiente

il suo romanzo è il periodo postrisorgimentale, allorquando, tramontati l'ideal sublime e le certezze del riscatto nazionale, si avvertono più acuti i contrasti e germinano le crisi. L'Italia è alla ricerca di se stessa. Letterariamente siamo nella scia dei "racconti neri", prodotti d'esistenze inquiete, ribelli, spesso morbose, talvolta novatrici. È anche l'epoca dei "Misteri di Firenze", comparsi per l'appunto in quel 1884, da cui Linda Di Martino fa partire la storia di Lucilla, ragazza diciassettenne, esile e bella, una selva di capelli "castagni", sviluppatrice e vittima di una vicenda intricata, che si conclude tragicamente, e che la scrittrice svolge, rivivendo con disinvolta proprietà ed efficacia l'epoca lontana, segnandola di personaggi così incisivi e tormentati che difficilmente dimenticheremo».

gioco di incastro di casi di ordinaria, piccola criminalità che inquietano il vissuto quotidiano di Valore, piccolo paese tra San Piero a Sieve e Vaglia, a una ventina di chilometri da Firenze, con una Stazione di Carabinieri, composta da quattro giovani reclute e un maresciallo. Come sempre, il racconto è condotto in prima persona e al presente, da uno di loro, Calogero Catania, con la consueta quotidiana registrazione dei fatti, nel tempo lineare compreso tra il 15 febbraio e il 15 marzo: «Di noi quattro carabinieri, tutti giovani, io e Nesticò siamo siciliani, Pelico piemontese, Marcolin friulano; poiché il brigadiere Garda è nato a Roma da padre milanese e madre napoletana, giustamente il maresciallo Bartolacci, l'unico toscano, sostiene che se funzioniamo noi, funziona tutta l'Italia»⁴⁴. I casi che sono chiamati a risolvere sono apparentemente semplici (a partire da un presunto suicidio) o banali (il furto di un quadro di valore, la sparizione di un documento storico, uno scambio di persona), ma le indagini, estese da Valore fino a Fiesole e Firenze, in ambienti alto-borghesi e professionali, nel drammatico e imprevedibile finale, si rivelano altrettante tessere dello stesso mosaico criminoso. Al centro del quale è ancora una figura femminile, un dottor Jekyll / mister Hyde, ma senza l'alibi della sperimentazione scientifica, assecondata da un compagno che ne condivide la perversa e assoluta inclinazione al male, oltre l'apparenza di solare bellezza, di purezza e gioiosa semplicità: «Perché entrambi avevano l'indifferenza dei malvagi puri, spandevano il male con la spontaneità noncurante di chi non discerne il male, lo fa e basta, con l'inevitabilità con cui un fiore esprime il suo odore»⁴⁵. A tirare le fila di una storia crudele, nella quale si trova personalmente coinvolto, è lo stesso Calogero Catania, e il giallo si carica della coloritura inquietante del *noir*, dove, se pure alla fine si svela la trama delittuosa e il "chi è stato", nessuna consolazione o risarcimento è possibile:

Stavolta te la racconto io una favola, una storia, e protagonista non è la solita vittima che soffre e subisce, tace per poi trionfare. I protagonisti sono tanti, se mai, tutte vittime che rimangono vittime, senza possibilità di riscatto, senza neppure la consapevolezza del torto subito, senza la consolazione dell'ingiustizia sofferta⁴⁶.

⁴⁴ L. Di Martino, *Come un filo d'erba nel deserto*, Laurum, Pitigliano 2008, p. 20.

⁴⁵ *Ivi*, p. 319.

⁴⁶ *Ivi*, p. 315.

LINDA DI MARTINO, *LA DONNA D'ORO*
MISERIE E NOBILTÀ DELLA FIRENZE PERDUTA¹

Io, nata alla fine del 1867, nel cuore di Firenze Capitale, un cuore antico e non vecchio (così dice il babbo) ora che il Ghetto viene minacciato da ogni parte e condannato comunque a non esistere com'era, io ne scopro la singolarità, ne temo la rovina, ne prevedo la nostalgia. Merito o colpa di uno che si firma Jarro².

Chi parla è la diciassettenne Lucilla Compagni, voce narrante e protagonista di *La Donna d'Oro*, prima e unica tentazione della scrittrice Linda Di Martino, fiorentina d'adozione, a inoltrarsi nel seducente ma infido territorio del romanzo storico, per uscirne con il giuramento di non farlo mai più, dopo averne constatato, come lei stessa confessa, la «follia e la presunzione». Altra era stata la direzione imboccata all'esordio, divenuta poi l'arteria principale, seppur non esclusiva, nel suo percorso di scrittura. Nata ad Aversa il 7 dicembre del 1937, dopo la giovinezza trascorsa in Umbria, si era trasferita a Firenze, dove ha insegnato lettere per trent'anni nelle scuole medie inferiori e nei licei, e dove si è spenta il 7 dicembre del 2007. E tra Firenze e Vaglia, tranquillo paesino della sua cintura collinare, Linda aveva ambientato il primo romanzo, un poliziesco, *Troppo bella per vivere*, pubblicato con lo pseudonimo Domizia Drinna come n. 2005 dei *Gialli Mondadori* (1987). *Location* fiorentina, cittadina o provinciale, senza nessuna concessione tuttavia alla serialità, anche per i successivi *crime novels*, *L'incidente di via Metastasio*, *Come un filo d'erba nel deserto*, *Il giardino delle monache*, *Isola sempre* e *Malakos, la vetta dei misteri*, questi ultimi ambientati però rispettivamente a Capri e sul Monte Amiata. Della Di

¹ Linda Di Martino, *La Donna d'Oro. Miserie e nobiltà della Firenze perduta*, in «LEA» (*Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*), FUP, Firenze 2015, open access.

² L. Di Martino, *La Donna d'Oro*, Editrice Laurum, Pitigliano 2003, p. 7.

Martino giallista o, meglio, per usare una definizione di genere più estesa, di matrice lucrelliana scrittrice «del mistero»³, si è detto qui, nel saggio precedente. Ma non sarà difficile riconoscerne la vocazione in tal senso anche nella momentanea deriva verso il romanzo storico: perché la giovane protagonista, la Lucilla che si presenta al lettore nell'*incipit* della *Donna d'Oro*, è investita nel *plot* dal compito di una doppia indagine, che la coinvolge al punto da metterla in serio pericolo di vita. La prima indagine trae origine proprio da quel Jarro evocato nelle su citate righe incipitarie, unico personaggio storico, non agente però, nel «componimento misto di storia e invenzione» della scrittrice, se non si voglia considerare 'personaggio' (non sarebbe poi fuori luogo), il Ghetto fiorentino⁴, raffigurato da Luisa attraverso gli occhi indagatori di Lucilla, così come si presentava nel 1884. Con lo pseudonimo guerresco e battagliero di Jarro si firmava infatti il giornalista e scrittore Giulio

³ Oltre ai romanzi 'gialli' pubblicati da Mondadori, Zella (*Isola sempre*), Laurum (*Malakos, Come un filo d'erba nel deserto, Il giardino delle monache*), la Di Martino ha partecipato con i racconti *Disfecemi Maremma* e *Come Osiri* alle antologie *Giallo di Maremma* e *Crimini etruschi*, sempre per i tipi Laurum e sempre nella collana «Chiaroscuro». Qui, per volontà della sorella Franca, è uscita, postumo, come «libro di congedo», una raccolta di racconti, *Dimenticare mai* (2010), che presenta dieci racconti lasciati manoscritti dalla scrittrice, dieci storie di ordinaria normalità, dove niente è come appare e si svelano intrecci complessi, labirinti interiori, verità sorprendenti.

⁴ Il Ghetto, zona urbana destinata a riunire gli ebrei fiorentini separandoli dal resto della città, era nato nel 1571, completata, su progetto dell'architetto Bernardo Buontalenti, incaricato da Cosimo I Medici, l'opera di adattamento di parte del centro storico, di conformazione medievale (con un intrico di stretti vicoli e piazzette nascoste, alte case torri, palazzi addossati gli uni agli altri); un quadrilatero (il "Frascato") confinante da un lato col Mercato Vecchio (l'antico Foro romano, oggi piazza della Repubblica), e delimitato dalle attuali via Roma, via Brunelleschi e via de' Pecori, concepito in modo da poter essere chiuso, quasi una città murata, alla quale si accedeva da tre porte munite di cancelli di ferro, serrati in entrata e uscita alle prime ore della sera. Con la dinastia dei Lorena, l'abolizione progressiva, a partire dal 1750, delle leggi discriminatorie e l'apertura delle porte, gli ebrei, eccetto le famiglie più disagate, avevano abbandonato il quartiere, che venne progressivamente occupato dalla popolazione più povera della città, e, negli anni, per la sua stessa conformazione urbana tenebrosa e labirintica, con androni e bui chiassetti interni, sotterranei e soffitte comunicanti, cunicoli di passaggio da una casa all'altra, era diventato ricettacolo perfetto per la peggiore plebaglia e per ogni sorta di criminali; un quartiere sempre più degradato e malfamato, con case umide e cadenti, fogne a cielo aperto, senz'aria e con poca luce, fatiscente e malsano, teatro di attività illecite, e con un cuore di tenebra, l'Androne, nel quale venivano confinati coloro che si trovavano in regime di libertà vigilata. Eppure, in tanto degrado, conservava, nel 1884, testimonianze artistiche pregevoli della Firenze medievale, chiesette (Santa Maria degli Ughi, San Tommaso, San Pier del Buonconsiglio), tabernacoli, oratori, case torri di antiche famiglie nobiliari, sedi delle corporazioni delle Arti e Mestieri.

Piccini che con una serie di otto infiammati articoli apparsi nel 1881 sul quotidiano «La Nazione» di Firenze, raccolti in volume col titolo *Firenze sotterranea*⁵, aveva dichiarato guerra al Ghetto, rovesciandolo «come uno spazzaturaio fa col suo cassino, rimestando solo sozzura e ammorbando l'aria»⁶, e diventando l'alfiere di quel «Riordinamento del Centro Storico», secondo la formula burocratica dell'Amministrazione Comunale, altrimenti bollato da molti intellettuali e scrittori, fiorentini e soprattutto inglesi⁷, come «sventramento», con un bilancio finale, tra memoria storica da un lato e necessità di modernizzazione del tessuto urbano dall'altro, in perdita.

Firenze suol esser chiamata bella, gentile, città dei sorrisi e de' fiori; ma nessuno penserebbe che qui sono così putride cloache nelle quali si ammassano esseri umani; fiori che spuntano soltanto da immondezze, e che avvelenano. Abbiamo luoghi remoti, sordidi, scuri, dove la pianta uomo nasce, sviluppa, vigoreggia atossicata, senza sole e in aria infetta [...] abbiamo quasi una piccola città entro la grande città ove le anime si perdonano, spente nella luce morale; luce di fede, di rettitudine, d'amore.

Chi crederebbe che entro Firenze, la città molle, vezzosa, che ha per tutto levato grido di miti e dolci costumi, è una Firenze in cui stanno in combutta il sicario e il ladro, l'assassino negli intervalli in cui esce dalle galere, e il lenone, il marruffino abietto e atroce? Siete voi andato mai in quegli antri, in quelle tane, per que' sotterranei, dove la notte le pareti formicolano d'insetti, dove il soffitto è così basso, che è impossibile ad un uomo di giusta statura entrare lì senza curvarsi, e dove su putridi giacigli si scambiano gli amplessi di ladri e di baldracche, lordure umane, sgorgate in quegli orrendi sterquilini, dopo aver corso, trabalzate, per le fogne del vizio?⁸

Il «ventre» di Firenze è costituito dai quartieri d'Oltrarno, il Malborghetto, la Sacra, le vie «infami» del Campuccio e del Leone, e, naturalmente, dal Ghetto, la cittadella fregiata da Jarro del verso dantesco inciso sulla porta dell'Inferno, *Per me si va nella perduta gente*, con le sue catapecchie «stonacate, ronchiose, incatorzolute, scabbiose, gli accuai con sgrondi rotti» dai quali «dilaga sulla strada, appuzzolandola,

⁵ Il libro ebbe grande fortuna, tanto da essere ristampato quattro volte, l'ultima sul finire del secolo, quando ormai il Ghetto era stato demolito.

⁶ L. Di Martino, *La Donna d'Oro*, cit., p. 8.

⁷ Cfr. A. Brilli, *Firenze capitale e lo sguardo del viaggiatore*, in *Firenze 1865. Quattro passi nella capitale*, a cura di L. Bruni, F. Napoli, Silvana Editoriale, Firenze 2014.

⁸ Jarro (pseud. di Giulio Puccini), *Firenze sotterranea. Appunti-Ricordi-Descrizioni-Bozzetti*, [1884], stampa in copia anastatica della IV edizione, con illustrazioni di F. Fabbri, Coppini, Firenze 1998, pp. 20-21.

un fiumiciattolo nero, e che mena in sé fecce e lordezze di ogni maniera, e lascia sedimenti e limaccio per dove passa»⁹. Ma il Ghetto ha anche una lunga storia d'infamia. Nato come «oltraggio a ogni idea d'uguaglianza e di giustizia sociale», frutto della «più scellerata delle soperchierie», per segregare dalla società «una razza intelligente e operosa» gelosa della propria fede e custode delle proprie tradizioni, aperto e liberato poi dai lumi della ragione, il Ghetto:

smise d'esser prigionio, diventò sentina, fogna dove scorse ogni fiumana di vizio. Sulle prime, i più schivando il dimorare tra le pareti dove si era consumata una sì lunga e penosa ingiustizia, fu riparo alla miseria; e non poche famiglie, buone, intemerate, comeché povere, vi rimangon tuttora. Poi vi corsero da ogni parte i bricconi [...]. Il Ghetto si prestava mirabilmente coi suoi cupi androni, che si diramano per ogni verso, con le sue torte scalette, i corridoi che s'intrecciano, e si scompartono in innumerevoli branche, con fughe di corti, di arcate, di terrazzi, con le facili comunicazioni di casaccia in casaccia, di tetto in tetto alle gesta di uomini per mestiere flagiziosi¹⁰.

Degrado abitativo, condizioni igieniche pericolose per la salute, alto indice di criminalità diffusa, rifugio omertoso per ladri e pregiudicati vari, scuola di perversione per i fanciulli, impotenza della Polizia: i *reportages* di Jarro scoperchiavano un vero vaso di Pandora, con una scrittura affilata sui toni dell'indignazione più accesa; un *j'accuse* che sapeva impaludarsi della retorica dei buoni sentimenti, della *pietas* nei confronti della miseria, dello sdegno nei confronti del vizio. La soluzione? Fare piazza pulita, abbattere gli edifici fatiscenti, «dare aria, dare sole», in nome del decoro, dell'ordine, della creazione di una città moderna, sull'esempio delle grandi capitali europee. L'opera, del resto, era già stata ben avviata durante gli anni di Firenze capitale, tra il 1864 e il 1871, con l'abbattimento a suon di mine delle mura trecentesche di Arnolfo di Cambio e la creazione della cintura dei viali di circonvallazione, su sui si affacciavano i nuovi palazzi e i nuovi quartieri, e poi del viale dei Colli che apriva nuove opportunità di insediamento abitativo in villa. Anche l'assetto del lungofiume fu oggetto di una totale risistemazione che ne mutò radicalmente la fisionomia ambientale e antropica per dar spazio a Lungarni di ispirazione hausmanniana e parigina. Furono sacrificate alla moderna viabilità anche le caratteristiche cellette e i pittoreschi romitori addossati alle pigne del Ponte alle Grazie, e poco mancò, nel 1870, che lo stesso Ponte Vecchio non venisse demolito per

⁹ *Ivi*, p. 37.

¹⁰ *Ivi*, pp. 103-104.

far posto ad un moderno ponte a doppia corsia: la contrarietà di Vittorio Emanuele II impedì la presentazione del progetto. I lavori di riassetto urbanistico del capoluogo toscano avevano poi subito una battuta d'arresto, con una conseguente crisi economica, col trasferimento della capitale a Roma e la partenza della Corte e di tutto l'apparato politico-burocratico del Regno. Il «mal di calcinaccio», come lo definisce Guido Carocci¹¹, tuttavia, si ripresenta con vigore intorno ai primi anni Ottanta, quando le mire speculative della sempre più agguerrita classe altoborghese e commerciale fiorentina mettono gli occhi proprio sul centro storico, trovando facile consenso nelle oggettive condizioni di degrado del quartiere del Ghetto. Tra la corrente 'moderata', che auspicava un risanamento che non stravolgesse del tutto la fisionomia della Firenze antica, e ne conservasse, restaurandole, le testimonianze architettoniche e artistiche, e il Partito dell'Ordine, dei sostenitori cioè di una soluzione radicale, con l'abbattimento del complesso abitativo e la riconfigurazione del tessuto urbano, prevalse quest'ultimo, e gli articoli di Jarro con la prima edizione della *Firenze sotterranea*, furono decisivi nella creazione del consenso, soprattutto dopo il caso dell'epidemia di colera scoppiata a Napoli proprio nel 1884 che rinverdì il ricordo e rinfocolò il timore dell'analogia epidemia nella Firenze del 1834.

Lucilla Compagni, che sta per diplomarsi maestra, è nata e cresciuta nell'«ombelico» del Ghetto, dove la sua famiglia (babbo mosaicista presso il Regio Opificio delle Pietre Dure, mamma cucitrice di fino) si è stabilita dopo il trasferimento dal natio Mugello e dove, per tutti, è una presenza familiare, come familiare per lei è il Ghetto, dal quale entra ed esce con indifferenza per andare a scuola. Ne percorre con naturalezza l'intricata topografia, per le commissioni quotidiane o per scrivere lettere per chi non sa o non può scriverne, e conosce anche la varia umanità che lo popola, dalla ebrea cieca Naomi, della cui figlia Ruth, è coetanea ed amica, allo scontroso orafo Mastrogiudeo, per il quale posa come modella per la figura di un angelo, per la particolarità della sua chioma, foltissima e bionda, destinata ad una pala d'altare; da don Matteo, parroco della Chiesa di San Tommaso, dove insegna Catechismo ai bambini cristiani e aiuta quelli ebrei nei compiti scolastici, al Carmignate, l'anima nera che, a partire dallo sfruttamento della prostituzione, regge le fila della criminalità organizzata dentro e fuori del

¹¹ Studioso della storia di Firenze e direttore del Museo Nazionale di San Marco. Guido Carocci (Firenze 1851-1916) si impegnò strenuamente nel tentativo di evitare la demolizione indiscriminata del centro storico con una serie di conferenze a difesa del patrimonio artistico e urbanistico raccolte poi in *Firenze scomparsa*, 1897.

Ghetto e tuttavia ne garantisce l'ordine, mantenendo il controllo del disordine stesso. Nel 1884 dunque la sorte del Ghetto è già segnata dal progetto di riordinamento Rimediotti, ed è iniziato il piano di esproprio e di evacuazione più o meno forzata degli abitanti in altre zone della città. Anche la famiglia di Lucilla dovrà andarsene entro la fine dell'anno: ma intanto gli articoli del giornalista della «Nazione» che hanno creato grande scalpore in città, inducono la giovane, protagonista e voce narrante del romanzo, anche su sollecitazione dei suoi insegnanti, a impegnarsi in una vera e propria indagine sul terreno per scoprire fino in fondo, al di là dei toni accesi ed esasperati e delle esagerazioni, luci e ombre di quel quartiere che credeva di conoscere e che adesso gli articoli di Jarro le svelano con altri occhi: deve «trovare testimonianze sul Ghetto, sulla sua miseria e nobiltà, così urlata la prima, tanto segreta la seconda»¹². E comincerà da interrogare i vecchi, quei pochi che, per quanto lei possa sapere, superano i cinquanta anni (la vita media, nel ghetto, è di quarantadue): don Matteo, la perpetua di Santa Maria degli Ughi, un mendicante soprannominato il Ciccaiolo, perché quasi sempre ubriaco, la vecchia nota come la Canaia, per i cani che accoglie ed accudisce, e Mastrogiudeo, personaggio chiave del romanzo. Lucilla riesce a penetrare nella cortina di riserbo scontroso dell'ottantaquattrenne orafo, che ha vissuto e sofferto, anche per una personale tragedia, i momenti più drammatici della storia del Ghetto, a partire dal 1824, dieci anni prima che il Consiglio Israelitico ne decretasse ufficialmente la soppressione e le tre porte fossero spalancate per sempre. Così l'indagine di Lucilla sul Ghetto si intreccia indissolubilmente con una seconda linea inquirente: una passionale storia d'amore e morte riemerge dal passato di Mastrogiudeo, giovane orafo cristiano che, perso d'amore per una giovane zingara ebrea, incontrata per caso un giorno presso il Tabernacolo di Santa Maria della Tromba, aveva abbandonato casa, famiglia e religione, per trasferirsi con lei nel Ghetto. Di una bellezza ammaliante e assoluta, per dieci anni era vissuta con Mastrogiudeo, che le faceva indossare ed esibire in giro i più preziosi gioielli destinati alle dame più ricche, orgoglioso quanto illuso di possedere quella bellezza naturale, di adornarla con l'arte e rivelare ancor più il potere di entrambe. Lei, soprannominata la Sunamite¹³, li sapeva

¹² L. Di Martino, *op. cit.*, p. 9.

¹³ È soprannome biblico. Nel libro dei Re dell'Antico Testamento Abisag, la Sunamite perché proveniente da Sunam, una vergine di assoluta bellezza, fu scelta per servire il vecchio re Davide, e riscaldarlo col suo corpo. Per quanto il testo sacro precisasse che il re «non la conobbe», in seguito fu considerata una sua concubina.

indossare con una tale semplicità e indifferenza, senza alcuna vanità narcisistica, anzi rendendoli ancora più preziosi, da sembrare una vera dea, intangibile e sacra, alla quale l'oro si addiceva naturalmente: la «donna d'oro», appunto, cui si intitola il romanzo, e che riapparirà in altra veste a suggellarne il finale a sorpresa. Poi nell'inverno terribile del 1834, l'anno del colera, che aveva decimato la popolazione fiorentina con esiti ancor più devastanti nel ghetto, Mastrogiudeo l'aveva perduta per sempre, ma, dalla scomparsa di lei, vi si era ancor più radicato, prestando la sua opera con abnegazione e coraggio, durante l'epidemia e poi soprattutto durante l'alluvione del 1844, quando l'acqua, il fango e i detriti dell'Arno esondato vi si erano riversati senza trovare via di deflusso, ristagnando in fondamenta e cantine, fino a mettere in serio pericolo la stabilità degli edifici. In quella circostanza l'orafo era diventato l'eroe del quartiere, essendo riuscito, a rischio della propria incolumità, a far saltare, con l'aiuto di don Matteo, alcune pareti sotterranee di tufo e a far defluire le acque stagnanti del fiume. Don Matteo e Mastrogiudeo rappresentano la memoria storica del ghetto ed entrambi, in modo ragionato il primo, più passionale e apocalittico il secondo, mettono in guardia Lucilla nel cedere alla suggestione degli articoli di denuncia di Jarro, «uno che ci guarda da fuori, come insetti sotto la lente», al quale preme solo lo scandalo, e che nel ghetto «s'è affacciato per rivestirsi di santa indignazione, col preciso intento di vedere solo orrori su orrori, di esagerarli e d'inventarseli anche»¹⁴. E ad essi, come personaggi fittizi del romanzo storico, la Di Martino affida la parte di rappresentare le ragioni avverse, storicamente documentate dalle polemiche di scrittori e intellettuali, sulla «questione fiorentina»¹⁵: a Mastrogiudeo, l'artista orafo, compete la difesa del patrimonio artistico: «Le persone sono uguali dappertutto, angelo, ma le chiese i tabernacoli le torri gli archi che sono qua attorno, pochi ce l'hanno, e non basterà una linguaccia prezzolata a farli abbattere»¹⁶. Don Matteo, il sacerdote, svela «l'inganno» di Jarro celato sotto l'illusione del

¹⁴ L. Di Martino, *op. cit.*, pp. 13-14.

¹⁵ La «questione fiorentina» si riferisce alle polemiche e ai vari interventi critici sul riassetto urbano di Firenze a partire dal 1865, molto vivaci anche in occasione del progetto di risanamento del centro storico. Il dibattito coinvolse in particolare, oltre agli intellettuali toscani, la numerosa comunità «anglobecera» fiorentina, come erano definiti viaggiatori e scrittori inglesi residenti a Firenze per periodi più o meno lunghi, come per esempio i Browning, Henry James. Vernon Lee: tutti schierati contro lo «sventramento» della città (cfr. A. Brillì, *op. cit.*).

¹⁶ L. Di Martino, *op. cit.*, p. 22.

risanamento: «quando il ghetto sarà sanato, se pure sarà sanato, non tornerà a noi, se lo spartiranno i mercanti i banchieri i borghesi, tutti ben disposti a chinarsi sui miseri con la loro pietà condita di disprezzo»¹⁷. Don Matteo è la voce a difesa dell'«innocenza» del Ghetto: ci vive da sempre e conosce la fatiscenza degli edifici, dalle «soffittacce arroventate e gelide» ai bassifondi e ai sotterranei «dove scorrono fogne asfissianti, dove s'appiatta la razzumaglia della furfanteria». Quella di Jarro, però, è una mezza verità, asservita all'ambizione personale e ad interessi altrui: i casi aberranti o criminosi che racconta con toni da profeta e da giustiziere, quando non sono inventati, sono imputabili, dal punto di vista del sacerdote, alla «natura umana [che] comunque e dovunque devia nel crimine», anche nei quartieri alti, protetta però dall'ipocrisia del perbenismo. Così, citando indirettamente casi di misera disumanità raccontati da Jarro, Don Matteo ricorda a Lucilla che nel Ghetto «nessuna madre storpia i figli per sfruttare la pietà» e che «nessuna donna mette i ragni sugli occhi dei bambini né in via dei Nacciaioli né altrove»¹⁸. D'altra parte, il Ghetto ha rappresentato per secoli «una possibilità di convivenza tra poveri ed abbienti, tra plebei e nobilastri, fra Cristiani ed Ebrei». E il problema della sicurezza agitato da Jarro (di notte il crimine e la violenza tracimerebbero dal Ghetto a infettare la città tutta) mostra il suo rovescio, quando don Matteo cita a Lucilla il documento di protesta firmato da trentanove fra le famiglie più influenti del quartiere quando furono definitivamente aperte le porte di sbarramento, considerate, viceversa, a protezione delle case delle botteghe e delle scuole. Dunque, Lucilla «cavalca» il Ghetto da ogni lato, prendendolo da «tutti gli scorci», scrutandolo «dal basso in alto con gli occhi di un giornalista, di un prete e di un orafo» e sospirando «delle cose viste sempre ed osservate mai»¹⁹. Ma gli occhi di Lucilla sono quelli di Linda che restituisce sulla pagina le immagini di quella Firenze perduta, affidandosi alla memoria dei luoghi custodita ormai soltanto dalle magistrali rappresentazioni dei maestri macchiaioli, da Telemaco Signorini a Borrani, dai quadri di illustrazione urbana di Fabio Borbottoni, da incisioni d'epoca e soprattutto dalla memoria fotografica dei Fratelli Alinari:

¹⁷ *Ivi*, p. 15.

¹⁸ *Ibidem*. Cfr.: «Una notte abbiamo sorpreso una madre, che faceva questo giochetto al figliuolo per cavarne denari e impietosire la gente. Aveva cercato dei ragni, e, prima che il bambino si ad-dormentasse, glieli metteva sugli occhi chiudendoglieli con gusci di noce, che gli legava sopra le palpebre» (Jarro, *op. cit.*, p. 115).

¹⁹ *Ivi*, p. 34.

Esco dalla penombra di San Tommaso nella luce piena di piazza del Mercato [...] guardo la mia piazza come a un teatro, quasi la vedessi la prima volta, a naso in su come i viaggiatori; come loro salgo sui gradini su cui svetta la Colonna dell'Abbondanza, che, una volta, appena sbucava dai tettucci delle botteghe degli alimentaristi sicché, da bambina mi chiedevo se fosse la colonna a reggere gli abitacoli oppure ad esserne retta²⁰.

Le finestre della casa di Lucilla, addossata a «una più alta che s'attacca a una più alta ancora che s'appoggia all'altissima torre dei Caponsacchi, che si colloca al centro, seguita da altre case digradanti fino al tabernacolo di Santa Maria della Tromba, uno dei più antichi di Firenze, proprio all'angolo di via Calimala»²¹, si affacciano proprio sulla pittoresca Piazza del Mercato Vecchio, affollatissima, piena di vita, traboccante di ogni specie di mercanzie e prodotti alimentari, ricca di colori e di voci, come la ritrasse Telemaco Signorini in una tela del 1882, *Il Mercato Vecchio*, percorsa da forti sensazioni olfattive, con la Colonna dell'Abbondanza al centro che segnalava l'incrocio tra il cardo e il decumano della antica città romana, profilata da un lato dalla «sottile loggia del Pesce, col puzzo di marcio ormai incorporato»; e dall'altro lato, in fondo, dalla Chiesa di San Tommaso «sopra la quale sveltano come una lancia e un fiore, la torre e la cupola del Duomo»²². È uno scorcio cittadino che non esiste più: atterrate le case torri; dislocato il Tabernacolo sul retro di Orsanmichele; spianata svuotata e allargata la piazza del Mercato per far posto alla Piazza Vittorio Emanuele II, poi Piazza della Repubblica, delimitata da palazzoni in stile eclettico, dai portici e dall'Arcone trionfale, recante sul frontone la scritta (1895): «L'antico centro della città da secolare squallore a nuova vita restituito». La Colonna dell'Abbondanza fu rimossa (tornò al proprio posto nel 1956) per far posto alla statua equestre celebrativa di Re Vittorio Emanuele II, inaugurata nel 1890 e molto poco gradita ai fiorentini. La loggia del Pesce disegnata dal Vasari fu smontata e ricostruita in Piazza de' Ciampi solo nel 1955, mentre la Chiesa di San Tommaso, come quella di Santa Maria degli Ughi e di San Pier del Buonconsiglio, fu abbattuta. Di Martino disegna sulla pagina la cartina della Firenze antica, con una precisa fedeltà documentaria che alle immagini d'epoca affianca una accurata ricostruzione topografica e toponomastica del labirintico quadrilatero del Ghetto, grazie sicuramente ad una ricerca bibliografica di testimonianze, ricordi, resoconti

²⁰ *Ivi*, p. 15.

²¹ *Ivi*, p. 16.

²² *Ibidem*.

giornalistici ottocenteschi, alcuni dei quali ripubblicati nella seconda metà degli anni novanta, a partire proprio dalla *Firenze sotterranea* di Jarro, riproposto in copia fotostatica nel 1998. Molto verosimile l'ipotesi che la scrittrice, oltre ad avere evidentemente frequentato il Museo Storico Topografico Firenze com'era²³, per ricostruire la mappa urbana della Firenze perduta, si sia documentata per esempio sulle pagine di Carlo Lorenzini [Collodi], ironica voce polemica nel dibattito sulla questione fiorentina. L'autore dei *Misteri di Firenze. Scene sociali* (1857), era intervenuto più volte a denunciare la «malattia della capitale provvisoria», e nel 1870 aveva pubblicato un apologo burlesco sul tema, *Storia di Firenze dalla creazione del mondo ai giorni nostri*, che Linda potrebbe aver letto nella sezione *Occhi e nasi* nel Meridiano delle *Opere* (Milano, Mondadori 1995). Così come potrebbe aver letto i ricordi storico-artistici di Guido Carocci: *Il Ghetto di Firenze e i suoi ricordi* (Forni 1979 [1886]) e *Firenze scomparsa. Ricordi storico-artistici* (Roma 1985 [1897]), mentre sicuramente conosceva *Le tre capitali. Torino Firenze Roma* (Torino 1997 [1897]) di Edmondo De Amicis, che aveva ripubblicato nel 1897 con questo titolo i *Ricordi 1870-71*, forse il «prezioso libretto con tanto di dedica» al quale allude Lucilla nelle pagine finali del romanzo²⁴. Ma i riconoscibili e numerosi riferimenti intertestuali, oltre alla esplicita citazione in apertura, indicano senza dubbio nella *Firenze sotterranea* di Jarro l'ipotesto della *Donna d'Oro*. Personaggi come la canaia o il ciccaiolo, voci testimoniali importanti nel percorso investigativo di Lucilla sulla Sunamite, o come il Carmignate, il boss del ghetto, inquietante presenza risolutiva nell'intreccio romanzesco, sono estratti direttamente da Jarro²⁵. I suoi numerosi articoli dedicati all'infanzia negata e traviata, alle scuole di borseggio e all'addestramento di ragazzini ad ogni forma di microdelinquenza trovano un riflesso finzionale in Sale e Pepe «entrambi capi riconosciuti di una banda di sciaguratelli che la mattina esce coi libri e, fuori del Ghetto, va turlupinando e rubacchiando». È Lucilla

²³ Il Museo, aperto al pubblico nel 1956 nella sede di Via dell'Oriuolo, nell'ex-convento delle Oblate, e chiuso nel 2010, consentiva un percorso iconografico e cartografico nelle trasformazioni del tessuto urbano fiorentino dal Quattrocento fino alla fine dell'Ottocento, con testimonianze archeologiche risalenti agli insediamenti d'età romana. Il patrimonio museale, dopo la chiusura, è stato disperso in altre sedi, principalmente in Palazzo Vecchio.

²⁴ L. Di Martino, *op. cit.*, p. 117.

²⁵ «Una volta c'era una vecchiarda, detta la canaia, che in certe ore del giorno accoglieva più di trenta di quelle sozze bestie intorno a sé» (Jarro, *op. cit.*, p. 99). Lucilla invece incontra la Canaia che assiste pietosa un cane morente. Da lei apprenderà la prima rivelazione per la sua indagine sulla scomparsa della Sunamite (cfr. L. Di Martino, *op. cit.*, p. 87).

a nominarli così, perché «uno è sottilissimo e quasi albino, l'altro nero e tondo come una palla di sego»²⁶. Li conosce bene, sa perfino dove si nascondono e rimpiattano il bottino, combatte per la loro educazione una battaglia persa in partenza, oggetto per questo di scimmiettature e dispetti, e alla fine sarà l'involontaria responsabile della loro morte, la loro «fatina cattiva». Sale e Pepe si intrufolano nell'intreccio come interpreti di una linea laterale della *fabula*, che si scioglie nel drammatico finale, provocato dall'ansia di verità di Lucilla, quasi un simbolico «saggio di demolizione del Ghetto», con la morte del «vecchio» (Mastrogiudeo), del «giovane» (il Carmignate) e appunto dei bambini, le vittime sacrificali per eccellenza. Da Jarro derivano anche numerose «scene sociali»: la descrizione della casa del boia; il racconto delle imprese di un ladro famoso, così abile e audace da sfuggire sempre agilmente alla cattura; il grido-passaparola «pere cotte!» che avverte dell'arrivo dei poliziotti i malavitosi nascosti nel Ghetto; l'istruzione delle «pecore» (i giovanissimi novizi del furto); gli «spazzaturai» di via dell'Orto e l'operazione della «cerna», ovvero della scelta tra rifiuti di quanto ancora può essere utilizzato, anche se mal ridotto, dalle famiglie più povere:

Tra i miasmi antichi e recenti di cui terra ed aria sono impregnate, s'aggirano, mitridizzati dalla consuetudine, gli spazzaturai, le loro famiglie e i seguaci: il pattume è una merce e se ne fa la cerna, vale a dire che viene sezionato esaminato setacciato; tra i poveri quasi non esistono rifiuti, i ricchi invece usano buttare quello che è rotto o vecchio, che non serve o semplicemente non piace (gli spazzaturai di certe vie sono oggetto d'invidia, di gelosia, di lusinga). Qui tutto s'aggiusta, tutto è nuovo, tutto è utile, e piace: così lo spazzaturaio e la famiglia si vestono si circondano si arredano di spazzatura; [...] quello che affascina è la suppellettile che intravedo dalle porte aperte [...] tappeti semiarsi, seggiole zoppe e sfondolate, tazze incollate frammento per frammento, coppe di cristallo scheggiate e senza piede, pezzetti di vasellame dipinto, che evocano la bellezza più che se fossero intatti e interi, come certi oggetti di scavo, feriti dal tempo, e per questo più cari e commoventi. Sosto davanti a una statuetta di porcellana bianca: un gruppo intrecciato di tre puttini vendemmiatori, danzanti e festosi fra grappoli d'uva, i riccioli mossi coronati di fiori: solo che uno non ha gambe, l'altro non ha braccia e tutti e tre hanno il viso sfondato²⁷.

Lo sguardo di Lucilla sembra accarezzare i miseri oggetti già con una punta di nostalgia quasi fossero preziosi reperti o reliquie di un mondo che sa condannato, mentre quello del cronista ottocentesco ne

²⁶ *Ivi*, p. 17.

²⁷ *Ivi*, pp. 60-61.

trae occasione di disgusto e denuncia, intento com'è suscitare l'indignazione e il consenso al radicale risanamento del più disgraziato, delittuoso, immorale e immondo quartiere di Firenze:

Vedete qua e là boccette rotte, statuette mutilate, anforette screpolate, spezzate, trovate nelle spazzature, e serbate, messe in mostra come ornamenti. Ci sono bicchieri, ma incrinati, sbreccati: ci sono seggiole, ma senza una o due gambe, e con gl'impagliati sfondolati [...]. Quando un oggetto è logoro, frusto, manomesso, quando è sì lordo, sì concio, sì guasto, che tutti lo gettano via, sia legno, vetro, porcellana, stoffa è raccolto dagli spazzaturai, e esce dai corbelli per tornare a nuova gloria [...]. Così accade di tutto e le cassette degli spazzaturai [...] vi appaiono come veri cimiteri, larghe fosse comuni dove scorgere non ancora sepolti, tanti piccoli cadaveri. Qui, entro la città, si tengono in deposito le ossa, i cenci, le immondezze raccolte nella giornata [...]: la sera [...] gli spazzaturai si mettono a fare, riposando dal lavoro, la così detta *cerma*: metton da una parte le ossa, dall'altra i cenci, i fogli, ecc. Quel raspere tra le immondezze solleva un terribile fetore che ammorba viepiù i tuguri delle straduzze descritte²⁸.

Nella sua opera di scrittrice di lettere altrui, nella sua indagine sulla storia segreta di Mastrogiudeo, nelle sue faccende quotidiane, Lucilla percorre ed osserva l'intrico dei vicoli e delle piazzette del Ghetto con occhi più consapevoli, dopo la lettura degli articoli di Jarro. Come in una carrellata cinematografica in soggettiva, Di Martino la segue nel suo viaggio di scoperta del contraddittorio *genius loci* del quartiere, recuperando nella finzione romanzesca le precise e pittoresche denominazioni toponomastiche, icone verbali della varia umanità che lo vive: Via de' Ferravecchi, con i negozi di rigattieri; piazza degli Amieri con un antico tabernacolo; piazza della Fonte coi rigagnoli stagnanti dell'acqua che cola dalle grondaie corrose, «lutulenti di fimo umano»; via dei Lontanmorti, con la sua «suggerione funerea» data dallo «scorcio delle arcatele ad angolo ottuso che sembrano restringersi per finire in una cripta»; il cortile delle Feroci «con le inferriate da gattabuia sopra spelonche simili a fauci, e pestilenziali come il fiato d'un drago»; e poi il vicolo del Panico, il chiassolo de' Limonai; il vicolo del Refe Nero, piazza delle Cipolle, piazza della Paglia, il chiasso de' Ricchi, dove si cucina all'aperto, in un «tegamaccio da caserma, ammaccato incrostato nero» tutto ciò che appare «commestibile o promosso tale, da

²⁸ Jarro, *op. cit.*, p. 89 e sgg. La stretta relazione intertestuale tra il romanzo della Di Martino e il pamphlet di Jarro è resa ancor più evidente dai numerosi prestiti linguistici, come nei brani precedenti, il termine “sfondolato”, ed altrove “amanza” per “amante” in senso spregiativo, “schiappine” (prostitute), “marruffino”, “perecotte”, “vuotar il sacco dei pellicini”.

erbaggi d'ogni genere a pezzi di carne tagliati in modo siffatto che non si possa riconoscere la bestia d'origine»²⁹. Per la prima volta, scopre il degrado urbano di quel «groviglio contorto inesplorabile misterioso» di vicoli e di chiassoli, di androni «infistoliti con le volte scabbiose con le scale sbezzicate», dove non entrano luce e calore e i «muri sono gonfi e bitorzoluti d'umido, vi stagna l'odore del marcio insieme con quello della zuppa da trippaio»³⁰. A conferma di quanto ha letto nelle pagine di Jarro. Ne è turbata al punto da far fatica a «raccattare» le cose belle che il babbo le ha insegnato a vedere:

gli stemmi fioriti dell'Arte degli Albergatori, gli scudi austeri sul portale di Sant'Andrea, i medaglioni della Loggia dove creature marine inanellano in movenze ondose sulla fuga degli archi, le biforette sopra le rovine del nostro Campidoglio; belle cose, che mai mi sono apparse così sperdute e perdute, cose belle, come un merletto prezioso su un tessuto lercio e consunto: né ci salveranno né si salveranno³¹.

La ricerca storica della Di Martino si arricchisce inoltre della ricostruzione delle consuetudini di vita quotidiana, nella seconda metà dell'Ottocento, in una dignitosa famiglia fiorentina né povera né ricca, con un minimo livello di istruzione, e delle faccende giornaliera alle quali Lucilla è tenuta a collaborare, con particolare attenzione anche al recupero lessicale di colorite espressioni popolari. Ed ecco la «rannata domestica» il bucato fatto a mano, in casa, per evitare la promiscuità dei calderoni delle lavaidaie: il paiolo grande per far bollire la cenere nell'acqua, dove mettere i panni a «dimoiare» prima di strofinarli con le spazzole e passarli nello «strettoio», poi sull'«altana» e da lì stenderli sulle «corde manovrate con la puleggia», mentre la tela da rammendo è avvolta sul «subbio». Infine, una passata di amido e di lustro col «mangano»: una vera «stracanata» (una gran fatica!). Lucilla si occupa della cucina, prepara il minestrone, mette a bagno i fagioli, prepara la pasta fresca, spazzola e lucida i mattoni del pavimento in cotto. Compito del babbo è vuotare il vaso da notte nel «luogo comodo», al piano terreno, direttamente in comunicazione con la fogna, e portare il secchio e la brocca con l'acqua pulita, perché in casa c'è solo lo scarico, ed è già un privilegio per le condizioni abitative nel Ghetto. Dettagliatissima è la descrizione della cura della persona: dalla pulizia dei denti con una spazzoletta dura di setole di maiale e una polvere

²⁹ L. Di Martino, *op. cit.*, pp. 43-45, *passim*.

³⁰ *Ivi*, p. 44.

³¹ *Ivi*, pp. 45-46.

al bicarbonato di sodio poco gradevole, alla complessa operazione di lavaggio dei capelli col sapone al grasso di mucca, impacco di uova e limone e triplice fase di asciugatura...

La rivisitazione di un evento cruciale nella Firenze ottocentesca si risolve, dunque, nel romanzo storico della Di Martino, nel riesumare e riscattare dall'oblio, oltre alle immagini di un pezzo di città e di storia perduta e cancellata, piccoli e minuti gesti di vita giornaliera, con uno sguardo dal basso e dall'interno, quello di una ragazzina di diciassette anni che racconta quel passato come il suo presente, nel momento stesso in cui vive con coraggio e spregiudicatezza la sua pericolosa avventura. È la «passione per le orme furtive della Storia» che Linda dichiarava di condividere con la scrittrice fiorentina Lucia Bruni³², in una lunga lettera (15 dicembre 1998) di entusiastico apprezzamento per un suo libro, «piccolo solo di pagine», dedicato alla figura della nonna e alla ricostruzione di una saga arcaica familiare, nel piccolo borgo di Quinto Fiorentino: *Mia nonna, Elena di Bombe* (1993). «È la Storia, – scrive – quella ufficiale a risultare insufficiente [...] “manca-mentata”», e trascrive nella lettera, dal *Consiglio d'Egitto* di Leonardo Sciascia, il *j'accuse* dell'abate Vella verso l'«impostura» della Storia, come suggello di valore per il libro dell'amica, e dichiarazione d'intenti per quel romanzo storico al quale probabilmente stava già pensando: «La Storia non esiste: Forse che esistono le generazioni di foglie che sono andate via da quell'albero, un autunno appresso all'altro? Esiste l'albero, esistono le sue foglie nuove: poi anche queste foglie nuove se ne andranno, a un certo punto se ne andrà anche l'albero in fumo, in cenere... Se ogni foglia scrivesse la sua storia, se quest'albero scrivesse la sua, allora diremmo: eh sì la storia...»³³. Lucia aveva scelto, dal suo albero, le «piccole foglie» da salvare dall'oblio (la nonna, i genitori); Linda inventa la sua «piccola foglia», Lucilla, per raccontare in prima persona di un albero già andato in cenere. Le parole di Sciascia citate nella lettera si riverberano nelle riflessioni della protagonista della

³² Lucia Bruni, nata a Quinto Fiorentino, è studiosa di storia dell'arte, giornalista e scrittrice di memorie, di racconti e della trilogia “gialla” *Il segreto di Raffaello, Pontor- mo e l'acqua odorosa, Benvenuto Cellini e il ricciolo indiscreto*: casi delittuosi con riferimenti artistici ambientati nel piccolo borgo di Quinto alla fine dell'Ottocento, risolti brillantemente da una giovane contadinella, Esterrina, investigatrice non convenzionale, che offrono il pretesto per una minuziosa, attenta e preziosa ricostruzione del tessuto linguistico-dialettale del contado fiorentino.

³³ Linda Di Martino a Lucia Bruni, 15/12/1998. Per gentile concessione della destinataria, alla cui cortesia dobbiamo anche la notizia della lettera.

Donna d'oro, alla ricerca di una storia minimale sepolta nei vicoli di un quartiere già gravido di presenze obliate:

Monto sull'ultimo gradone della Colonna dell'Abbondanza: sono al centro della città romana, sotto di me si stende il Foro del Re, l'ombelico del Ghetto; forse dove sono io, furono una volta i tribuni, gli araldi, ma qua sotto quanti sono passati, ignoti a se stessi, ognuno chiuso nel suo vivere e ignaro della sua ora, tutti caduti e inceneriti, nessuno sopravvissuto a sé più dello spazio d'una memoria umana... Anche la donna d'oro morrà con l'ultimo respiro di Mastrogiudeo³⁴.

Perché poi Linda abbia scelto proprio il cronotopo 1884-Ghetto per quella sua «follia» del romanzo storico, non è dato sapere se non per ipotesi o supposizioni. Intanto, nel 1995, piazza della Repubblica, ex piazza Vittorio Emanuele II, compiva cent'anni e quell'anniversario poteva risuonare come rintocco funebre a memoria della soluzione finale della questione fiorentina. Nel 1998 poi la casa editrice fiorentina Le Lettere dava alle stampe *Il Portico*, romanzo storico di Luciano Berti³⁵, grande affresco finzionale a illustrare, con minuziosa e ricchissima ricostruzione documentaria, la Firenze della prima metà del Seicento, nella vita pubblica come nella privata, negli aspetti politici non meno che in quelli sociali, urbanistici, architettonici e artistici e negli usi e consuetudini quotidiane e familiari, con una originale veste linguistica capace di combinare la puntuale ricerca filologica e lessicale con la creatività e la vivacità espressiva. E non poteva mancare un capitolo dedicato all'esplorazione del Ghetto fiorentino all'altezza del 1609, da parte del giovanissimo protagonista d'invenzione del romanzo, Luigi Righini, primogenito della famiglia Righini, in stretti rapporti con i granduchi di Toscana (si finge che il padre fosse il Segretario di don Giovanni de' Medici, fratello di Ferdinando I). A Luigi, nato nel 1600, è attribuita la stesura dell'immane manoscritto ritrovato, sigillo paradigmatico del «componimento misto di storia e invenzione», con uno sguardo à rebours a partire dal 1664. Il suo ricordo del Ghetto è quello di un luogo

³⁴ L. Di Martino, *op. cit.*, p. 102.

³⁵ Luciano Berti (Firenze 1922-2010) è stato un insigne storico dell'arte, direttore e soprintendente della Galleria degli Uffizi dal 1969 al 1987, e successivamente presidente per lunghi anni del Museo di Casa Buonarroti. Tra i maggiori studiosi di Masolino e Masaccio, del quale ha scoperto lo straordinario *Trittico di San Giovenale*, è autore, oltre a saggi d'arte, di museologia e museografia, di un romanzo-saggio, *Il principe dello studiolo*, dedicato a Francesco I de' Medici, ancora adottato nei corsi universitari, e del romanzo storico *Il portico*.

ancora piuttosto ben tenuto [...] adattando ciò che era stato da ultimo il massimo Lupanare di Firenze per trasferirci essi ebrei (e si stima giungessero a un mezzo migliaio) lì si era fatta una rinfrescatura generale con intonaci nuovi e loro la mantenevano. Sebbene si avvertisse come fosse un quartiere ritagliato di forza ed aggiustato e ritinto quale una vecchia camicia candeggiata, da roba già luridissima³⁶.

Ed è legato soprattutto a Piazza della Fonte, e all'incontro con alcune donne ebreo. Se Linda ha avuto per le mani questo libro, lei così attenta a "leggere" per esempio le immagini fotografiche in *Mia nonna, Elena di Bombe*, e a trasformarle in personaggi e storie, forse nell'immagine di copertina, una rappresentazione pittorica di anonimo fiorentino del XVII secolo della Piazza del Mercato Vecchio, affollata e vivace, avrà rintracciato le «orme furtive»³⁷ di una Firenze cancellata, da riscoprire con gli occhi di una non-fiorentina. La *Firenze sotterranea* di Jarro, ripubblicato proprio quell'anno, avrà fatto il resto. Certo è che prima di approdare al romanzo, Linda si mette alla prova in un racconto lungo, *Il Ghetto di Irene*, pubblicato nel volume collettaneo *Cronache di delitti lontani* (2002), nel quale dieci dei tredici scrittori toscani partecipanti componevano un polittico polifonico con coloriture giallo-gotico e *noir* della Firenze fantasma, quella cancellata dal terremoto urbanistico della seconda metà dell'Ottocento, e naturalmente del ghetto, *location* concreta, oltre che nel racconto di Linda anche in quello di Graziano Braschi, curatore ed ideatore del volume, di Riccardo Cardellicchio e di Leonardo Gori, ma evocato anche nei racconti di Mario Spezi, Riccardo Parigi, Massimo Strozzi, Enrico Solito, Lucia Bruni, Stefano Martinelli: alcune delle firme più note di quella che Braschi non esita a definire una vera e propria «scuola toscana del giallo». Del resto, lo stesso Braschi, nella presentazione al volume, intenzionalmente dedicato a riscattare dall'oblio una Firenze scomparsa, indicava nelle fonti comuni ai vari autori, proprio i libri di Carocci e di Jarro. Il racconto di Linda appare, per molti aspetti, quasi un cartone preparatorio del romanzo, non solo per la scelta del cronotopo, e della voce narrante omodiegetica a focalizzazione interna (Irene e Lucilla), ma soprattutto per il configurarsi dei due mondi finzionali quasi come *bildungsroman* al femminile al rovescio, con coloriture da *noir* alla Highsmith nella storia di Irene, quasi da *cold case* investigativo in quella di Lucilla. Entrambe finiranno per riconoscere sé nel Ghetto e il Ghetto

³⁶ L. Berti, *Il Portico*, Le Lettere, Firenze 1998, p. 129.

³⁷ Linda Di Martino a Lucia Bruni, *cit.*

in sé, perché il Ghetto non è solo un luogo, il Ghetto è metafora della inquietante ambiguità della natura umana, delle ombre segrete e delle colpe rimosse: nessuno è innocente³⁸. Nel racconto la protagonista scopre progressivamente l'oscura vita segreta del Ghetto e i fili invisibili che la regolano, nelle attività lecite e nelle illecite, con modalità pseudomafiose: ordine e sicurezza hanno un prezzo e chi non rispetta le regole dell' "organizzazione" può anche "sparire". A gestire il potere assoluto sul Ghetto, con sorpresa di Irene, è un personaggio femminile, dominante e ambiguo, come sono chiaroscurali le figure femminili nei romanzi gialli della Di Martino, quasi sempre di una bellezza assoluta ma inquietante, mai solo vittime o assassine, dotate di una profonda autoconsapevolezza, intangibili come dee ma contaminate dalla colpa. Irene porta il peso di un inconfessabile segreto, il rimorso di aver causato la morte dei genitori, e Lucilla, alla fine, sentirà su sé la responsabilità, sia pure indiretta, di quattro morti. Infine, non sarà irrilevante notare che nel racconto *Giustizia sommaria* Leonardo Gori immaginava una visita notturna nel Ghetto di due giornalisti militanti in campo avverso sul tema del riordinamento e risanamento del quartiere: Jarro, appunto, e Carlo Collodi. Jarro intende convincerlo della necessità di un totale repulisti di quella zona lurida e truffaldina, ma il punto di vista del padre letterario di Pinocchio si apre in tutt'altra prospettiva, storica artistica e soprattutto umana:

La luna grandissima passava lenta sui tetti dei palazzi mangiati dal tempo, fra le torri che poggiavano sui resti del Campidoglio e del Foro Romano, alte e strette fra loro come canne lungo un fiume e destinate ad essere profanate ed abbattute. Jarro aveva smosso gli ambienti benpensanti di Firenze, e gruppi di audaci speculatori, con le sue inchieste sull'ex Ghetto ebraico abbandonato, divenuto da decenni rifugio per ogni tipo di delinquenti. Il Comune aveva preparato una serie di piani per un risanamento integrale, che significava semplicemente distruzione. Il suo amico, invece, vedeva le cose in modo molto diverso. – Io vedo le Porte del Trecento, vedo i sarcofagi romani usati come pietre d'angolo di palazzi del Decimo Secolo, sogno a occhi aperti in via dei Lontanmorti, in Santa Maria in Campidoglio. E poi vedo la vita vera, quella che nemmeno

³⁸ «Che il Ghetto fosse adatto a me quanto io al Ghetto non potevo saperlo prima» è l'incipit retroverso del racconto di Irene, ribadito nel conclusivo «È vero, non lo sapevo che il Ghetto fosse fatto per me come io per lui» (L. Di Martino, *Il Ghetto di Irene*, in *Cronache di delitti lontani*, Hobby & Work, Milano 2002, pp. 119-154). E, a tirare le fila della storia di Lucilla, sarà don Matteo con parole analoghe: «non dimenticherai: siamo noi il Ghetto e ce lo porteremo con noi sempre» (L. Di Martino, *La Donna d'Oro*, cit., p. 119).

tu riesci a guardare, preso dal fuoco dell'igiene e della modernità. Quei ragazzi perduti col coltello arrugginito in tasca sono più vivi di te e di me³⁹.

Se l'occhio del cronista vede o vuole vedere solo il «sudiciumaio» e il grasso che cola dai muri, quello dello scrittore cerca invece proprio le orme furtive della Storia e la sua immaginazione rincorre personaggi di possibili storie di vita. Così Linda, intervistata da Beatrice Manetti a proposito di *Il Ghetto di Irene*, afferma di avere cercato di «ricreare l'atmosfera di questo luogo misterioso», confrontandosi per la prima volta con tutte quelle difficoltà di verosimiglianza, con le perplessità e i dubbi che erano stati il travaglio creativo di Alessandro Manzoni. E solo il ricordo della vita in Firenze al tempo della disastrosa alluvione del 1966 le aveva consentito – racconta – di sperimentare una dimensione di «miseria» e di privazione delle più elementari comodità del vivere civile affine alle ordinarie consuetudini di vita nel Ghetto e di chi lo abitava:

Ma la cosa più difficile è stata far parlare i personaggi in maniera credibile. Improvvisamente ho simpatizzato col Manzoni e con tutti i suoi problemi sul romanzo storico. Poi mi sono ricordata dei giorni dell'alluvione, quando restammo per più di un mese senza acqua, gas e luce. Dopo un po' la vita prese un suo ritmo diverso dal solito, le cose avevano un altro colore, facendo la fila per l'acqua si parlava di cose diverse. Allora ho capito come anche una prigionia, perché la miseria è una prigionia, possa rendere libero un individuo. Anche se gli abitanti del ghetto, alla fine, furono cacciati anche dalla loro prigionia. Quella distruzione sistematica fu una specie di genocidio, e non solo culturale. Certo, era difficile salvare qualcosa in quel brulicare di pietre, ma è vero anche che niente fu fatto per quella gente. «A vita nuova restituito» c'è scritto sull'arco di piazza della Repubblica. Ma alla vita di chi? Vita di banchieri, borghesi, imprenditori⁴⁰.

La Donna d'Oro sembra dunque essere quasi il precipitato chimico di una soluzione di elementi eterogenei, prodotto di una serie di diversi *input* convergenti, con un codice genetico ereditato dal romanzo storico manzoniano, ma anche dalle *Confessioni di un italiano*⁴¹ del Nievo; dal *detection novel*, ma anche dal *noir*, e infine dal romanzo di

³⁹ L. Gori, *Giustizia sommaria 1881*, in Av.Vv., *Cronache di delitti lontani*, cit., pp. 13-27.

⁴⁰ Beatrice Manetti, *Intervista a Linda Di Martino*, <<http://goo.gl/qsFYBH>>, 09/2015).

⁴¹ Il romanzo storico di Ippolito Nievo è citato direttamente in *La Donna d'Oro* tra le letture predilette di Lucilla: «Don Matteo sale in casa dopo cena con due libri per me: uno me lo aspettavo perché lo avevo spudoratamente chiesto (si tratta delle *Confessioni di un ottuagenario* di cui ho letto a scuola alcuni brani)» (L. Di Martino, *La Donna d'Oro*, cit., p. 24).

formazione. Dal capitolo quinto in poi, infatti, con la consumata abilità della scrittrice di gialli, Linda costruisce il suo doppio intreccio, in un crescendo di rivelazioni e di suspense. Nel ricostruire la memoria del Ghetto, lentamente, affascinata dalla infelice storia d'amore e di passione di Mastrogiudeo, Lucilla conduce un vero e proprio percorso indiziario sul mistero della 'scomparsa' della Sunamite. Niente è come appare, niente appare come è: le tessere disperse di un *puzzle*, oltre il muro della reticenza, del non detto, delle informazioni parziali e del pettegolezzo, si incastrano alla fine perfettamente, per intuito e logica, nell'immagine finale della verità, che le si rivela quale tragico epilogo di una passione assoluta e violenta, quando l'equivoco semantico sulla voce verbale 'scompare' si disambigua progressivamente. Scompare nell'accezione di 'morire': la prima acquisizione di Lucilla, dedotta dalla reticenza di Mastrogiudeo, prefigura la fine della bellissima, incostante e infedele zingara ebrea a causa del colera. Ma, dalle voci raccolte nel suo giro investigativo, scopre un'altra verità: scomparsa, sì, improvvisamente, dalla sera alla mattina, che già il colera imperversava nel ghetto, ma per una fuga d'amore. La Sunamite, una «femmina libera come una gatta», si era invaghita di un burattinaio girovago, che recitava col suo teatrino di pupi le meravigliose storie di Orlando e Angelica, di paladini e Mori. Innamorata persa, senza neppure averlo visto, per la sua bellissima voce, armoniosa, lenta e sonora, evocatrice di favole e fantasie, pur avendolo poi scoperto brutto e sciancato nella persona: si racconta nel ghetto che se ne era fuggita col suo amante col carrozzone dei girovagi, non senza aver prima rubato tutto l'oro che Mastrogiudeo aveva in consegna per i suoi preziosi lavori. Si racconta anche che l'orafo avesse inseguito come un pazzo i due amanti fino a Porta Romana, e da quel giorno, per risarcire i committenti della perdita, si fosse quasi segregato in casa per ripagarli lavorando senza compenso, ma come, d'altro canto, avesse saputo riconquistare nome, onore e dignità nel prodigarsi senza sosta durante l'epidemia di colera e l'alluvione. Finita la leggenda del grande amore, Mastrogiudeo era diventato così la leggenda del Ghetto. Ma Lucilla è molto delusa e anche piena di rancore verso l'orafo che le ha fatto credere tutta un'altra storia: «la favola bella si è infranta, si stinge nel fango la passione che è precipitata da un mistero alto a una tresca banale; scorre sul fondo-oro la storia grottesca di una che s'è fatta ladra e di uno che si è condannato ai lavori forzati in casa sua»⁴², da una appassionante storia di passione

⁴² *Ivi*, p. 91.

e morte a una «farsa di corna e furti»⁴³. Lo costringe a rivelarle quella verità taciuta, a rivivere quell'abbandono, non l'unico tradimento, ma il solo forse tale e comunque definitivo: la bellezza del corpo innamorata per la prima volta della bellezza di un'anima, celata in un corpo deforme, capace di suscitare fantasie e sogni. Imprevedibile, estrema umiliazione: «Avevo sempre avuto paura che arrivasse qualcuno a portarmela via, ma avrebbe dovuto essere un principe o un re: a questo ero preparato»⁴⁴ confessa Mastrogiudeo. Eppure, la storia non si chiude qui: Lucilla, fedele a quel nome scelto per lei, per improvvisa ispirazione al momento del parto, quando una lama di sole era filtrata dalle nuvole in un'alba tempestosa, cerca una definitiva conferma che illumini i lati ancora oscuri della vicenda. E quando, da un'ultima frammentaria testimonianza, scopre che il burattinaio deforme non era tra i girovaghi al momento della partenza, e che nessuno, d'altra parte, poteva dire di averlo visto partire con l'amante, ma solo di averlo immaginato dalla disperazione di Mastrogiudeo, tutti i particolari, le circostanze, i tempi e i luoghi del fatto, dispersi nelle diverse testimonianze, nella sua mente indagatrice finiscono per incastrarsi perfettamente, come le tessere dei mosaici del babbo, in un'ultima folgorante intuizione:

Io seguo sulla pagina uno [Mastrogiudeo] che, a mezzogiorno, uscì inopinatamente da Santa Maria degli Ughi per prendere un collante, solo un collante; che rientrò dopo un'ora buona senza alcun attrezzo, che si trattenne stordito in chiesa fino al tramonto e non tornò a casa di corsa, come al solito, che vagava per il Ghetto e indugiò a bere, in silenzio, a un'osteria malfamata.

Quando fu che mostrò d'accorgersi della scomparsa della moglie? Solo il giorno dopo fu visto disperarsi per i chiassi, e cercarla nelle case, e ancora dopo inseguirla da Porta Romana, e dopo ancora avvedersi del furto dell'oro, come se avesse voluto che del tempo intercorresse tra la fuga e la denuncia, come se proteggesse lui la sparizione della donna e dell'amante. Così ogni sospetto, ogni illazione, ogni indagine sarebbero stati stroncati, svaniti, sepolti.⁴⁵

Scomparsi, sì, ma non fuggiti, e lei morta sì, ma non per il colera: per pura fatalità sorpresi i due amanti da Mastrogiudeo, quel 13 novembre 1834, esattamente cinquant'anni prima, «nel peccato», nella casa maritale, e quindi da lui stesso assassinati, celati dapprima in casa e poi forse addirittura, sospetta Lucilla, imbalsamati per essere infine seppelliti in qualche sepolcreto del Ghetto, senza destar sospetti,

⁴³ *Ivi*, p. 88.

⁴⁴ *Ivi*, p. 93.

⁴⁵ *Ivi*, p. 101.

dato l'ufficio di becchino che l'orafo si era assunto durante l'epidemia. La verità gridata da Lucilla in faccia a Mastrogiudeo rivela l'anima nera dell'eroe del Ghetto: il coraggio dimostrato durante l'alluvione era mosso dal timore che la piena dell'Arno scoprisse i due sepolcri anomali, «quello di uno che rischiava la vita solo per salvare sé da due morti»⁴⁶. E, adesso, quella dichiarata affezione quasi morbosa per il Ghetto, accusa Lucilla, altro non è se non la paura che, quando il Ghetto venisse abbattuto e i sepolcreti scoperchiati, quei morti possano ripresentarsi sotto gli occhi di tutti e sotto gli occhi dello stesso assassino, vanificando d'un colpo una menzogna durata cinquant'anni e, per l'orafo, una vita di rimorso ed espiazione. Resuscitare quei fantasmi diventa insostenibile per Mastrogiudeo che cerca di ucciderla: l'intervento del Carmignate le salva la vita, a costo della propria. Dopo mesi di coma per il trauma cranico comunque subito, quando ormai la famiglia si è trasferita dal Ghetto nella nuova abitazione, al risveglio, Lucilla apprenderà l'epilogo tragico della sua inchiesta: morto il Carmignate, morto il vecchio orafo sepolto dalle macerie di una esplosione da lui stesso causata, per volontà o incidentalmente, nel tentativo di accedere ad un sepolcreto sotterraneo, morti sepolti vivi dalla frana causata dallo spostamento d'aria Sale e Pepe, in quel rifugio dove lei li aveva rinchiusi. Non solo: l'esplosione ha riaperto l'accesso ad un ossario sotterraneo murato per sicurezza ai tempi dell'alluvione, e, al centro, si è scoperto un catafalco di pietre, sul quale è adagiata una forma umana interamente coperta d'oro, dalla maschera sagomata sul viso alle scarpette, dalle mani guantate al mantello alle lunghe collane: unica parte visibile del corpo lunghi capelli neri raccolti in una reticella che la identificano come una giovane donna, che rapidamente si decompongono al nuovo contatto con l'aria. E, impiccato in alto sopra di lei, uno scheletro mummificato, con una gamba più corta dell'altra. Sono la Sunamite e il suo amante storpio, così come Mastrogiudeo li aveva fatti sparire, dopo il duplice delitto, illudendosi di preservare tuttavia la bellezza di lei con quella veste d'oro, sottratto dallo stesso orafo ai committenti e non rubato, che ora, passato il primo attimo di sbigottimento attonito, viene lacerata e distrutta dalle avido e irrispettose mani dei presenti al ritrovamento. Lo scempio finale della «donna d'oro», simulacro funebre di una idolatrata ma contaminata bellezza, raccontato da don Matteo a una Lucilla angosciata dai sensi di colpa, suggella il romanzo che le è intitolato come metafora della

⁴⁶ *Ivi*, p. 106.

stessa dissennata demolizione del cuore antico di Firenze, consumata da una medesima cieca bramosia di ricchezza:

«Se l'oro e l'avidità hanno un odore: Lucilla, io non saprei dirlo, però so di averlo sentito quella notte. Ignoro quale mano s'avvicinò per prima a sfiorare quella creatura senza tempo, e se fu quella o un'altra a sollevare la maschera sul volto.

Quando, sotto l'oro, comparve un grugno nero nel sogghigno derisori dei denti bianchi, un gemito d'orrore scompaginò il cerchio dei viventi attorno, ma fu anche un segnale.

Ogni reverenza, ogni rispetto, ogni superstizione si dileguò: sola rimase la soggezione dell'oro. Le balzarono tutti contro, le franarono addosso all'unisono, come a un accordo d'esecuzione sommaria; lacerarono sbranarono strapparono divorarono. Quando lo scempio si concluse e l'ultimo dei banditi si fu dileguato [...] la donna d'oro non esisteva più, neppure la forma neppure l'impronta: a pezzi lo scheletro, persino il teschio violato e sganasciato per recuperare le monete d'oro sugli occhi e sulla bocca»⁴⁷.

Nella sua *Firenze sotterranea* Jarro aveva raccontato, a ulteriore testimonianza delle «tante brutture e tante malvagità» perpetrate nel Ghetto, il caso del ritrovamento dello scheletro di una donna all'abbattimento di una parete murata:

vide nella cantina un intero scheletro di donna. Da quanti e quanti anni lo scheletro giaceva dietro la muraglia? A chi avevano appartenuto le due stanze da lui scoperte? Da chi e per ordine di chi erano state murate? Mistero impenetrabile [...] Ad aver potuto rimetter la carne, il sangue, richiamare in vita quello scheletro, dargli una voce, chi sa che storia terribile che avrebbe raccontato la bocca di quella donna⁴⁸.

Forse Linda, per vocazione scrittrice di romanzi d'indagine costruiti intorno a figure femminili predominanti, dal fascino ambiguo, finanche perverso, sempre padrone di sé, fossero vittime o/e carnefici, ha subito la suggestione della cronaca di quella macabra scoperta, ed ha dato corpo alla «storia terribile» evocata da Jarro, riesumando a sua volta luoghi reali e voci immaginarie di una Firenze fantasma. La «donna d'oro» è dunque la Sunamite, in vita e soprattutto in morte: ma anche Lucilla partecipa in qualche modo della sua stessa ricchezza. Anche di lei, della sua folta capigliatura castano dorato, resta un simulacro nella figura d'angelo del paliotto d'altare tutto ricoperto d'oro che Mastro-

⁴⁷ *Ivi*, p. 124.

⁴⁸ Jarro, *op. cit.*, pp. 171-172.

giudeo ha terminato poco prima dell'ultimo atto del suo dramma. Così il disegno originale firmato da Rita Cherubini per la copertina restituisce visivamente il complesso gioco finzionale del romanzo di Linda, con una fantasmatica immagine di donna profilata d'oro che risalta in primo piano, incorniciata da una avvolgente massa di capelli, e, come da quinte di scena, da immagini del Mercato Vecchio, con la Colonna dell'Abbondanza sulla destra, citazione pittorica del quadro omonimo (1881) di Giuseppe Moricci. La fabula profonda del romanzo, nella duplice valenza di un risarcimento storico e di una discesa nel cuore di tenebra che pulsa nelle profondità delle anime, che la protagonista scopre anche dentro di sé quasi passaggio obbligato dalla adolescenza alla maturità, si svela dunque solo nello scioglimento finale del percorso inquirente di Lucilla e quindi della finzione romanzesca. Chiedo venia di aver contravvenuto alle convenzioni della suspense, rendendolo esplicito. L'autrice mi avrebbe perdonato, credo, di averlo rivelato, in parte: del resto, in ogni *noir* che tale si qualifichi, assolutamente irrilevante, se non addirittura assente, è il *whodunit?* ("chi è stato?") del *detection novel* classico, a fronte di una rappresentazione, senza catarsi o consolatorie rassicurazioni, delle epifanie del male⁴⁹. Nella prospettiva del romanzo neostorico novecentesco⁵⁰ il romanzo della scrittrice fiorentina presenta quindi una fisionomia tassonomica ambigua. L'impostazione epistemologica dell'ibridismo storia-finzione che

⁴⁹ Si legga la riflessione finale di Lucilla: «oggi, però, quando la mamma m'ha sollevato la testa sui cuscini per passarmi, come ogni giorno, la spugna imbevuta d'essenze su tutto il corpo, abbassando gli occhi, ho scoperto d'essere infine cresciuta. Mi guardo, con repulsione quasi, il petto dilatato e inturgidito, penso con nausea che è stato il sangue a concimare questa carne pallida. Non ho mai chiesto uno specchio, ma oggi, per cambiare l'aria, mi sono vista per un attimo nel vetro della finestra: la pelle livida, gli occhi cerchiati e, dallo scollo, il rigonfio del seno. Sul libro morale, inutilmente regalatomi da don Matteo, quel libro sui mostri che dovevo vincere e che m'hanno vinto, c'era un'illustrazione del genere, intitolata "Il Vizio" oppure "La Colpa", non ricordo bene: ora si che sembro una triavata del Carmignate» (L. Di Martino, *La Donna d'Oro*, cit., p. 111).

⁵⁰ Per l'ampiamente dibattuta questione teorico-critica sul romanzo storico e neostorico si segnalano dalla ormai ricca bibliografia critica, in sintesi: M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Manni, Lecce 1999; F. Magro (a cura di), *Il romanzo e la storia*, in «Moderna», 1-2, 2006; E. Dei, *Il romanzo storico del Novecento tra moderno e postmoderno*, ivi, pp. 205-227; G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria e narrazione*, Carocci, Roma 2012; H. Serkowska, *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*, Metauro, Pesaro 2012. Per un'analisi ermeneutica di più ampio respiro comparatistico si veda anche M. Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Edizioni ETS, Pisa 2011.

connota il romanzo neostorico della modernità, come farebbe pensare il richiamo a *Il Consiglio d'Egitto*, appare fortemente contaminata, fino a disperdersi, nell'approccio ontologico alla rappresentazione postmoderna della storia, posta come dato e non problematizzata, quinta di scena, talvolta pretestuosa, per costruzioni romanzesche sostenute da altri modelli finzionali, primo fra tutti, in virtù della genetica appetibilità editoriale, appunto proprio quello del *detection novel*. Nella *Donna d'Oro* il dato storico, la «questione fiorentina», sul fondale scenografico del ghetto, si integra, nell'invenzione generativa della doppia indagine, con un percorso finzionale autonomo – una storia di passione e di morte come tante – estranea però ad ogni neoromanticismo d'accatto, che finisce per assumerne i riflessi metaforici, nell'ambigua dimensione del *noir*, luogo narrativo, come si sa, di perturbanti intrusioni nel *dark side* delle coscienze, a scavare oltre la logica prevedibile della banalità quotidiana del male, o di incursioni inquietanti nei territori marginali del tessuto urbano (periferie-ghetto), nei non-luoghi della vita contemporanea come nell'apparente tranquillità della provincia. Riletto nel 2015, a centocinquanta anni dalla proclamazione di Firenze capitale e a centoventi dalla forzosa evacuazione del Ghetto, preliminare alla demolizione dell'antico centro della città, il romanzo della Di Martino, con il suo ibridismo postmoderno di modelli narrativi (romanzo storico, *noir*, *bildungsroman*), e il gioco intertestuale e citazionale tra immagini e documenti, restituisce in una dimensione finzionale i termini della questione fiorentina, che tuttavia trascende la contingenza e le circostanze storiche per rappresentare il conflitto insanabile tra esigenze di sviluppo e di modernità, spesso solo mascherati interessi speculativi, e salvaguardia di un patrimonio culturale e storico, difesa o conservazione di un ecosistema naturale o antropico, o urbano. D'altro canto, conferma la vocazione della "giallista" fiorentina, del tutto ignorata dalla letteratura critica e dalla storiografia letteraria relative sia al romanzo neostorico sia alla narrativa di genere e di gender, a raccontare il crimine «non come esplosione di follia idiota o crimine organizzato o violenza brutale», bensì come «manifestazione abnorme della passione dell'animo o della mente»⁵¹.

⁵¹ D. Drinna (L. Di Martino), *Troppo bella per vivere*, Mondadori, Milano 1987, p. 148.

UN'IDEA DI NOIR

CARLO LUCARELLI *PAR LUI-MÊME*¹

Se esistesse un canone della narrativa *noir* italiana dal Novanta ad oggi – un paradosso: la collana dedicata più prestigiosa si intitola “Stile libero noir” (Einaudi) – Carlo Lucarelli sicuramente ne rappresenterebbe una delle eventuali corone. Lo scrittore emiliano ha attraversato i diversi modelli della narrativa d'indagine con un sostanziale rispetto per le regole essenziali del gioco – perché altrimenti «non funziona» – senza tuttavia rinunciare al gusto di sorprendenti infrazioni o alla contaminazione di tonalità diverse: il “giallo” si sporca spesso di “nero”, e il nero non cancella gli altri colori, piuttosto si ammorbida nei toni sfumati dell'ironia e della parodia. Il poliziesco storico, ambientato tra il 1943 e il 1945, con la trilogia del commissario De Luca (*Carta bianca*, *L'estate torbida*, *Via delle Oche*) e il commissario Marino della Polizia di Regime, ma segretamente avverso (*Indagine non autorizzata*), può trasformarsi in un racconto della prevaricazione del Potere sulla verità e la giustizia, oscurate da trame occulte, e risolversi in una rivisitazione *politically incorrect* della Storia, aggressiva demistificazione degli inganni e delle falsità costruite e divulgate dalle stesse istituzioni. E può anche approdare alla dimensione metafisica di *Guernica* o rivestirsi di atmosfere malefiche in *L'isola dell'angelo caduto*. Nelle avventure seriali del sovrintendente Coliandro, una sorta di maldestro tenente Callaghan ‘de noantri’, il thriller metropolitano da ‘scuola dei duri’, spietata indagine nel tessuto criminale e mafioso di una Bologna turisticamente paciosa e godereccia, svelata nelle ombre dei suoi portici, si carica di una componente grottesca e dissacrante, ai limiti del caricaturale. Nelle inquietanti storie di ossessione omicida, con protagonista l'ispettrice Grazia Negro (*Lupo mannaro*, *Almost blue*, *Un giorno dopo l'altro*), lo statuto classico del *whodunit* (chi è stato) accoglie i sapori forti degli

¹ *Un'idea di noir. Carlo Lucarelli par lui-même*, in *L'Italie en jaune et noir. La littérature policière de 1990 à nos jours*, a cura di M.P. De Paulis-Dalembert, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2010.

ingredienti canonici del thriller, oltre la logica prevedibile della banalità quotidiana dell'omicidio (denaro interesse passione potere), fino al buio assoluto delle perversioni e alle ossessioni omicide di spietati *serial killer* di provincia, non casualmente indicati con appellativi bestiali (il lupo, l'iguana, il pitbull), quasi a sottolinearne l'alterità, intesa come l'emergere dal profondo dell'umano di un *altro sé*, oscuro e predatore, assumendo anche il punto di vista di Caino. L'ultimo romanzo², *L'ottava vibrazione*, il romanzo "coloniale", ambientato in Eritrea nel 1896, da tempo progettato e dalla lunga gestazione, appare poi geneticamente inafferrabile: romanzo neo-storico e corale, nel quale si intrecciano storie e destini fino al precipizio finale, che riscopre dall'ombra del passato l'epica oscura e dannata della colossale disfatta di Adua. Un romanzo inscritto nel colore della tenebra: come preannuncia l'epigrafe estratta dal conradiano *Cuore di tenebra*³. La scrittura lucarelliana è progressivamente maturata, dopo le prove più tradizionali della serie del commissario De Luca, in una postmoderna vocazione multimediale, curiosa ed aperta alla sperimentazione di codici espressivi multipli (narrativa, cronaca, televisione, radio, teatro, fumetto, videoclip, cinema), linguisticamente mimetica, attualizzante e polifonica, intrisa di suggestioni visive e foniche, sostenuta da un'alta tensione emotiva, intessuta di richiami intertestuali, cinematografici e musicali. Ma la poliedrica multimedialità espressiva percorre sempre, con costanza e senza deviazioni, la strada della scrittura d'indagine nelle zone oscure del reale, non solo a livello creativo e immaginario, ma anche affondando il bisturi nella carne e nel sangue di fatti e fattaci della cronaca contemporanea o della storia recente, con una tecnica di racconto affabulatoria sempre diretta e coinvolgente: si pensi per esempio alla conduzione della serie televisiva *Mistero in blu*⁴.

² Nota 2023. Va da sé che nei tredici anni intercorsi da questo articolo (2010) ad oggi la produzione narrativa di Lucarelli si è arricchita di altri titoli. Il commissario de Luca è tornato in *Intrigo italiano* (2017), *Peccato mortale* (2018) e *L'inverno più nero* (2020); l'ispettrice Grazia Negro in *Sogno di volare* (2013) e *Léon* (2021). L'Eritrea fa da sfondo a due nuovi romanzi, protagonisti il capitano Colaprico e il carabiniere indigeno Ogbà, *Albergo Italia* (2014) e *Il tempo delle iene* (2015), mentre il commissario Marino si è ripresentato in *Bell'abisso* (2022).

³ «Ma questa immobilità non somigliava per niente alla pace. Era l'immobilità di una forza spietata che stava rimuginando un impenetrabile progetto. Ti guardava con aria vendicativa» (C. Lucarelli, *L'ottava vibrazione*, Einaudi, Torino 2008, p. 3).

⁴ Nota 2023. Si pensi alla serie televisiva *Profondo nero* (2015-17) che racconta i casi più eclatanti di cronaca nera che hanno segnato una svolta nella storia dell'Italia: una sorta di "prima volta" dopo la quale non siamo stati più gli stessi (Cfr. S. Fumarola, *Carlo*

In diverse occasioni lo scrittore emiliano ha confessato di riconoscersi nel noir, ma certo il noir italiano ha trovato in lui l'alfiere sul piano creativo e il mentore sul piano teorico e tecnico, in interviste e interventi occasionali, con l'attività didattica in scuole di scrittura dalla più prestigiosa (la Holden di Torino) alla più particolare (il corso tenuto nel carcere di Padova). Alcuni di questi interventi sono stati raccolti dall'autore in *Il mistero a piccole dosi* (2007) e bene integrano i contenuti della *Conversazione* pubblicata in appendice alla mia monografia *Carlo Lucarelli* (2004). Recentemente, poi, Lucarelli ha ideato, con Diego Suarez, scritto e condotto in prima persona, due serie di brevissime trasmissioni televisive (tre minuti circa per ognuna delle quindici puntate di ogni serie) realizzate da FoxCrime (canale 112 Sky), intitolate *Le chiavi del mistero* e *I classici del mistero*. La prima serie è concepita come una metanarrazione televisiva di un racconto del mistero: Lucarelli interpreta la parte di uno scrittore di gialli che immagina una storia misteriosa e nello stesso tempo la vive, svelandone così, in *feri*, gli ingredienti essenziali, ciascuno dei quali accompagnato da una «pillola di filosofia della suspense», ovvero una citazione estratta dai maestri del genere (Conan Doyle, Chandler, King...)⁵. Nei *Classici del mistero* conduce una lettura dei meccanismi della suspense attraverso l'analisi di grandi classici cinematografici, da *Il delitto perfetto*, *La finestra sul cortile*, *Nodo alla gola* di Hitchcock a *Profondo rosso* di Dario Argento,

Lucarelli torna con "Profondo nero", i delitti che hanno cambiato l'Italia, su «La Repubblica» 11 novembre 2016). Su Skyarte HD dal 2014 al 2018 ha inoltre condotto il programma *Muse inquietanti* nel quale esplorava gli enigmi più oscuri relativi alla vita o all'opera di grandi personalità dell'arte, della musica, della letteratura. Sempre sulla lunghezza d'onda dello 'svelamento' o del rovesciamento del senso comune, è da collocare l'ideazione e la conduzione del programma televisivo *In compagnia del lupo. Il cuore nero delle fiabe* andato in onda in due serie (2021 e 2022 sempre su Skyarte. I testi sono stati poi pubblicati nel 2021 e 2023. Attualmente Lucarelli è ospite fisso nella trasmissione *Noos* di Alberto Angela, con un siparietto dedicato al racconto degli 'enigmi della scienza'.

⁵ Le quindici sezioni sono: *Il mistero*, *La suspense*, *Il colpo di scena*, *L'atmosfera*, *I luoghi*, *L'uomo che cerca*, *La trappola*, *Gli indizi*, *L'uomo che nasconde*, *Noir-giallo-thriller-horror*, *Le regole*, *La vittima*, *Il modus operandi*, *Il ritmo*, *L'epilogo finale*. Alcune pillole: «Il giallo è un modo intelligente per parlare di cose serie. Glauser» «Nulla è più ingannevole di un fatto ovvio. Sherlock Holmes» «Le cose di chi si ride alla luce del sole possono essere diverse sotto le stelle. King» «Il lavoro del detective consiste nello studiare le increspature che si formano nell'acqua e scoprire chi ha gettato il sasso. Hitchcock» «Più un caso sembra straordinario più deve essere facile da risolvere. François Fosca» «Il romanzo giallo in fondo è la migliore gabbia in cui uno scrittore possa mettersi. Camilleri» «Una volta eliminato tutto ciò che è impossibile quello che rimane, per improbabile che sia, dev'essere la verità. Sherlock Holmes».

da *Il silenzio degli innocenti* (Harris/Demme) a *Marlowe il poliziotto privato* (Chandler/Richards), da *Misery non deve morire* (King/Reiner) a *Fino a prova contraria* (Klavan/Eastwood), passando per le trasposizioni cinematografiche da Agatha Christie, e perfino dalla citazione della serie televisiva della *Signora in giallo*. Ogni 'classico' è presentato come utilizzazione di una delle «chiavi del mistero» della prima serie, ma l'analisi scopre nuovi aspetti, anche innovativi o trasgressivi delle consuetudini narrative codificate⁶. Gli stessi ingredienti offrono infinite possibilità creative e combinatorie, e le "regole" di genere rappresentano uno stimolo piuttosto che un impaccio alla immaginazione. La complementarità delle due miniserie, d'altra parte, offre una ulteriore conferma della interconnessione espressiva e modale del discorso narrativo cartaceo e filmico, dato che la scrittura letteraria tende ad assumere in via sperimentale le varie tecniche del racconto cinematografico, dal montaggio delle scene e delle sequenze al trattamento del tempo, dalla costruzione dei dialoghi alla presenza di una "colonna sonora". Così il noir contemporaneo tende ad assumere una particolare e caratteristica dimensione bimediale.

Il profilo *par lui-même* di un Lucarelli *noir* disegnato in questi interventi coincide, almeno per linee esterne, all'idea di *noir* che si è consolidata nell'ultimo decennio in Italia. *Il mistero a piccole dosi* suggerisce, infatti, fin dal titolo la formula del *noir* secondo lo scrittore emiliano, per la propria e altrui scrittura: un perfetto bilanciamento chimico tra il *che cosa* interessa raccontare e il *come* lo si racconta: il mistero e la sua sintassi. Già nel 2002, alla mia domanda⁷, leggermente provocatoria: «ammesso e non concesso che tu possa essere definito uno scrittore di genere [...] che genere di scrittore sei?», Lucarelli rispondeva senza esitazioni: «Io sono uno scrittore del mistero»⁸. E «mistero» rappresenta

⁶ Il caso: *Il delitto perfetto* (Hitchcock); Il luogo del mistero: *Il nome della rosa* (Annaud/Eco); Il time lock: *Fino a prova contraria* (Eastwood/Klavan); Il contesto: *La notte dei generali* (Litvak/Kirst); L'antagonista: *Il silenzio degli innocenti* (Demme/Harris); Il colpo di scena: *Marlowe il poliziotto privato* (Richards) e *I diabolici* (Clouzot/Boileau-Narcejac); I sospettati: *Poirot a Styles Court* (Devenish/Christie); La costruzione della suspense: *Nodo alla gola* (Hitchcock/Hamilton); La definizione del personaggio negativo: *Misery non deve morire* (Reiner/King); Il dilettante: *La finestra sul cortile* (Hitchcock); La sedia comoda: *Profondo rosso* (Argento); Gli indizi: *La signora in giallo: delitto in prima pagina* (Robbie); Lo spazio: *Testimone d'accusa* (Wildier/Christie); La paura: *L'occhio che uccide* (Powell).

⁷ Il testo integrale dell'intervista, *Conversazione con Carlo Lucarelli*, si può leggere in calce a E. Bacchereti, *Carlo Lucarelli*, Editrice Cadmo, «Scritture in corso», Firenze 2004.

⁸ *Ivi*, p. 179.

sicuramente la parola chiave della sua riflessione critica, l'etichetta omnicomprendensiva preferita, con la quale aggirare i confini troppo restrittivi dei generi. Mistero indica qualcosa di non spiegato che solleva dubbi e genera sospetti, suscita interrogativi che non si accontentano di evidenze ingannevoli e di facili certezze. Un mistero, per meritarsi di essere raccontato, inoltre, deve essere inquietante, insoluto, emotivamente coinvolgente e, soprattutto, insiste Lucarelli, «imperdonabile». Non si può permettergli di esistere: bisogna sapere, aprire un'indagine, cercare ciò che è nascosto. Può essere un fatto di sangue, una serie di delitti, oppure, semplicemente, non trovare le cose al consueto posto, svegliandosi una mattina, come accade alla giovane protagonista del *medical thriller* lucarelliano *Rapidamente*. Ha a che fare con la metà oscura del vissuto quotidiano, il «lato sinistro del cuore»⁹ e il cuore di tenebra delle nostre città. Potrebbe anche collocarsi in una dimensione extrasensoriale o paranormale, oltre i limiti della ragione e della logica, aprire porte su mondi paralleli, superare i confini della vita e della morte, attingere al perturbante del fantastico.

La deriva verso l'irrazionale trova un riflesso di carta nella narrativa *horror* che Lucarelli ha sperimentato una prima volta scrivendo un soggetto (si intitolava *La strada verso il nulla*) per il fumetto *Dylan Dog*, l'«indagatore dell'incubo» creato da Tiziano Sclavi, ed ha poi rivisitato in chiave postmoderna, con una forte carica parodica ed ironica, ancora come soggettista (insieme a Mauro Smocovich e Giuseppe di Bernardo) nei primi tre numeri del fumetto bimestrale *Cornelio. Delitti d'autore* (maggio e luglio e settembre 2008)¹⁰. Nei fumetti di Cornelio il mistero si infosca nell'horror, talvolta si estremizza nel grottesco, ma in una dimensione di ironica riscrittura di genere. Il protagonista è uno scrittore di gialli – Cornelio Bizzarro detto Biz – di grande successo in piena sindrome da pagina bianca, alla disperata ricerca di una idea per un nuovo romanzo. Il protagonista ha il volto, la fisicità, il modo di vestire (rigorosamente in nero) e perfino la gestualità 'televisiva' di Lucarelli stesso, che ha accettato di prestare la sua immagine con una buona dose di autoironia, per riscrivere i classici della letteratura e della cinematografia horror, in un contesto contemporaneo. La trama è intessuta di citazioni anche dai romanzi dello stesso Lucarelli, in un gioco intertestuale dal valore metanarrativo: come nasce

⁹ *Il lato sinistro del cuore*, Einaudi, Torino 2008, è il titolo sotto il quale Lucarelli ha pubblicato una cretostomia d'autore di cinquanta racconti scelti che spaziano dal giallo, al noir, all'horror, al comico.

¹⁰ Nota 2023. La serie è giunta fino al n. 12, marzo 2010.

e si racconta una storia del mistero? Il primo numero, *Il club della paura*, si innesta sul *Frankenstein* di Mary Shelley, trasferendo nel presente la leggenda della competizione letteraria che generò il romanzo, in una notte buia e tempestosa, all'interno di un castello abbandonato, tra Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, la sua amante Mary e il medico John Polidor. La rivisitazione fumettistica presenta quattro amici aspiranti scrittori tra cui Cornelio e una ragazza, a caccia di emozioni ed ispirazione in un ospedale psichiatrico dimesso. Nel secondo numero, *La reliquia del vampiro*, gli autori si confrontano con la figura mitica del vampiro, icona per eccellenza del fantastico-horror, dal folklore prestata alla letteratura e al cinema, dalle innumerevoli riletture interpretazioni e simbologie. Una specie di fumetto-palinseso, per così dire, mutuando la definizione di Gerard Genette. Il terzo, *Tecnozombie*, impianta sulla falsariga del film di Romero, *La notte dei morti viventi*, un horror tecnologico-fantascientifico, alla fine molto poco soprannaturale e molto criminalmente terreno che rimanda alla visione distopica del Grande Fratello, quello di Gorge Orwell, naturalmente. Cornelio, investigatore improvvisato, coinvolto in fatti criminosi *malgré lui*, rischiando anche la pelle – cosa meglio di un'avventura reale, infatti, per trovare l'idea per un libro? (e il libro nasce infatti alla fine di ogni storia) – è coadiuvato dalla giovane Vanessa, sua lettrice e fan, creata dai disegnatori sul personaggio di Nikita dalle belle gambe, la 'spalla' del sovrintendente Coliandro in *Falange armata e Il giorno del lupo*, mentre torna, a rappresentare l'indagine istituzionale (il ruolo dell'ispettore Bloch nelle storie di Dylan Dog) l'ispettrice Grazia Negro di *Lupo Mannaro, Almost blue, Un giorno dopo l'altro*. Alle sue spalle poi, e qui il giuoco letterario si fa ancora più scoperto, appaiono, di tanto in tanto, quasi ologrammi di carta nelle strisce del fumetto, i fantasmi di Philip Marlowe e Sherlock Holmes, gli «amici immaginari» con i quali Cornelio si trova a dialogare come se fossero reali presenze, nel suo doppio ruolo di scrittore di gialli ed occasionale detective in avventure tra horror e noir. E se Sherlock, icona del giallo anglosassone logico-deduttivo, appare in qualche modo inattuale, a volte inopportuno nei momenti clou dell'azione, il *private eye* di Raymond Chandler, icona a sua volta del thriller, porta nel fumetto la sua disincantata ironia e le sue maniere spicce e molto poco *politically correct*, riscuotendo da Cornelio quella stessa simpatia e predilezione che Lucarelli scrittore riserva appunto a Chandler, più volte indicato come punto di riferimento fondamentale, accanto ad Ellroy e il maestro italiano del noir, Giorgio Scerbanenco.

Il desiderio di «raccontare il mistero», comunque, può essere declinato in casi morfologicamente distinguibili, secondo Lucarelli, fatte salve le contaminazioni, in base alla domanda fondamentale a cui l'indagine si propone di rispondere.

Nel giallo la domanda principale è: chi è stato? Chi scrive un giallo crede in un mondo razionale, normato da regole precise, Nel noir la domanda è: cosa sta accadendo? È una domanda del tutto diversa, che non ha risposte certe e che è frutto di un tempo, il nostro, irrazionale. E poi anche le atmosfere sono diverse; il noir è più insanguinato, più torbido. Alla base c'è una considerazione morale: nel giallo i buoni sono ben distinti dai cattivi, Nel noir questa differenza è molto più sfumata¹¹.

Noir è un colore che sporca, esaspera l'interconnessione tra cronaca nera e immaginario: «Lo scrittore noir è il narratore della metà oscura delle cose, dell'aspetto torbido e inquietante della vita in una città, in una esistenza. Aspetti mai raccontati prima in Italia. Per questo forse siamo tanto di moda»¹². Risponde ad una esigenza di rappresentazione interrogativa e inquirente della realtà contemporanea:

Il noir, anche il più metafisico, richiede un rapporto con gli stimoli, le inquietudini, i problemi che la realtà pone e quando addirittura imbocca la strada del realismo vero e proprio, come in molti miei romanzi e in quelli dei miei colleghi – è ancora Lucarelli che parla – la rappresentazione di questa realtà diventa necessaria¹³.

Raccontare il mistero nel proprio tempo implica l'insoddisfazione per una formula narrativa basata sulla costruzione razionale di indizi e controindizi, come nel giallo classico¹⁴. Per il quale, del resto, come si sa, Dürrenmatt da tempo aveva recitato il *requiem*; i conti nella realtà non quadrano mai, e le trame della vita irridono la perfezione matematica e logica dei fittizi intrecci letterari. Soprattutto a partire dagli anni Novanta il modello strutturale della "letteratura del mistero" (la definizione appartiene a Raffaele Crovi)¹⁵, fondata sull'archetipo della ricerca, si è affermato come il più capace di penetrare le dinamiche complesse e distorte della società italiana, metropolitana o provinciale,

¹¹ C. Lucarelli, *Il mistero a piccole dosi*, DataneWS, Roma 2007, p. 122.

¹² *Ivi*, p. 121.

¹³ *Ivi*, p. 147.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 46.

¹⁵ R. Crovi, *Le maschere del mistero. Storie e tecniche di thriller italiani e stranieri*, Passigli, Firenze 2000.

dando vita ad un fenomeno editoriale invasivo, per quantità, non sempre persuasivo per qualità. Il nero – il *noir* – si addice all'Italia, se paradossalmente il giallo non può esserne il colore, come sembrava a Calvino, quando si complimentava con Leonardo Sciascia per *Il giorno della civetta*: romanzo che, secondo lo scrittore ligure, dimostrava l'impossibilità del poliziesco nel contesto politico e sociale italiano per l'assenza di una vera risoluzione. I "noiristi" invece sono «quelli che in questo momento meglio riescono a rappresentarla [la metà oscura] analizzarla ed interpretarla, nonché a criticarla e denunciarla. Ed è una cosa che abbiamo sempre fatto, anche se spesso nascosti o oscurati dietro le barriere critiche del "genere"»¹⁶. Proprio perché nel *noir* la soluzione finale, il "chi è stato", non è caratterizzante, anzi, paradossalmente, è il non essere conclusivo, il rimanere sospeso, provocando un senso di insoddisfazione o di frustrazione, inquietando e non consolando, a conferire l'effetto realtà più convincente. *Noir*, dunque, ovvero tendenza dell'immaginario che mira a mettere in scena l'«epifania del male nelle società occidentali» (la definizione è di Giancarlo De Cataldo, l'autore di *Romanzo criminale*, il primo affresco noir dell'Italia dell'ultimo ventennio del secolo scorso), con uno stile fortemente chiaroscurale, rapido e diretto, linguisticamente mimetico e attuale, mobile e polifonico, cinematografico nelle sincopate strutture di montaggio e nei tempi del narrare. Se il nero è il colore dell'oggi, il *noir* rappresenta la naturale tessitura narrativa di un realismo estremo, critico e analitico, forma di una recuperata tensione ad un impegno intellettuale di svelamento e denuncia. Lucarelli sostiene di riconoscersi nelle storie *noir* ad alta tensione, basate più che altro sull'angoscia, l'inquietudine e l'irrazionalità¹⁷, ma anche su una coscienza critica del negativo, per cui «il mistero che sta alla base dell'indagine è solo un pretesto per raccontare tante altre cose»¹⁸, o, come Camilleri ha precisato per il giallo, per contrabbandare «temi profondi dove non ci si aspetterebbe di trovarli».

Tema «profondo» del noir particolarmente congeniale allo scrittore emiliano, dai tempi di *Carta bianca* e di *Indagine non autorizzata* fino all'emblematico racconto *Omissis* pubblicato nell'Almanacco di letteratura 2003 di «Micromega», dedicato a *Il giallo e l'impegno*, è quello della frizione drammatica tra «l'uomo che cerca» e il contesto istituzionale nel quale si muove e che, spesso, per ottusità – nella migliore delle

¹⁶ C. Lucarelli, *Il mistero a piccole dosi*, cit., p. 147.

¹⁷ *Ivi*, p. 44.

¹⁸ *Ivi*, p. 150.

ipotesi – o connivenza (se non complicità) – nella peggiore –, ostacola la conoscenza della verità, la manipola e la censura. Di qui i suoi protagonisti-poliziotti, antieroi destinati quasi sempre alla sconfitta, umana e professionale, ingabbiati dalla burocrazia o da manovre politiche o dal tessuto omertoso della società. Il suo avversario, «l'uomo che nasconde», se ha una identità, sembra non aver più una responsabilità individuale. L'estensione della nozione di colpa dal singolo al sistema vanifica ogni potenziale risarcimento e azzerava quasi le residue *chances* della giustizia. E quindi anche del romanzo giallo classico, se consentiamo con Cesare Garboli che, in una sua *lectio magistralis* di qualche anno (2003) fa sulla decadenza del romanzo poliziesco classico, individuava uno dei tratti essenziali del *crime novel* tradizionale nella identificazione univoca della colpa, e nella responsabilità ben definibile e quindi punibile del misfatto.

«Il romanzo di genere cerca di raccontare quello che non funziona, la metà oscura delle cose, e spesso si colora di *noir* nel mostrare il rapporto tra l'individuo e il potere [...] raccontando quello che non funziona fai un'operazione che è fisiologicamente di denuncia e di critica»¹⁹. La letteratura del mistero, dunque, quando indossa la maschera *noir*, comporta per lo scrittore una rinnovata forma di 'impegno' etico e civile, che non si esprime attraverso pregiudiziali ideologiche né si propone intenti didascalici, al contrario mostra una vocazione a «porre domande», e si affida al valore epistemologico del dubbio, alla pluralità del punto di vista: pensiamo ad *Almost blue* e a *Un giorno dopo l'altro*:

Il nostro approccio col reale consiste nel metterlo in scena cercando il più possibile di rappresentarne tutti i lati, tutti i punti di vista e tutte le ragioni, anche quelle che si ritengono più false e negative. Non è possibile essere oggettivi e già la scelta di un argomento della realtà che ti indigna, ti affascina o ti provoca un'emozione, è di per sé un punto di vista²⁰.

L'uomo che cerca deve fare domande in tutte le direzioni e ascoltare tutte le risposte. In questa direzione è possibile ancora, nei tempi «spettacolari» in cui viviamo fare una letteratura 'morale': «È una letteratura che reagisce agli stimoli e alle provocazioni della realtà raccontando bene una bella storia di cui si senta la mancanza»²¹.

Quale «bella storia»? Intanto i «misteri della fantasia»²²: invenzioni narrative, personaggi e trame suggeriti o ispirati alla cronaca nera ma

¹⁹ *Conversazione con Carlo Lucarelli*, cit., p. 182.

²⁰ C. Lucarelli, *Il mistero a piccole dosi*, cit., p. 154.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, p. 43.

fittizi, con al centro un mistero insoluto ma non insolubile, perché chi scrive, se vuole, può trovare la verità, quella oggettiva che sta dentro quella storia, se costruita con «sincerità» secondo un flusso narrativo attendibile e convincente²³. E siccome lo scrittore Lucarelli confessa di provare fastidio per il mistero irrisolto²⁴ i suoi casi misteriosi alla fine una soluzione ce l'hanno sempre. Spesso è una soluzione 'inutile': non vale a ricostituire un ordine, violato dal *vulnus* del crimine, ma lascia intatta la percezione di una immedicabile presenza del male, con un profondo sentimento del carattere ambiguo e problematico della verità, irriducibile ad una logica o ad una giustizia. Perfino i fumetti horror di Cornelio, alla fine, svelano retroscena molto poco metafisici e il «mistero misterioso» si ridimensiona in una logica del male tutta umana, ma, forse proprio per questo, molto più inquietante. Poi ci sono i «misteri della realtà», o meglio i «segreti» della realtà, quelli che Lucarelli racconta nelle sue trasmissioni televisive, *Misteri in blu* e *Blu notte*, ricostruendo personaggi e intrecci sulla trama della cronaca e degli atti giudiziari e processuali, toccando snodi nevralgici nella storia e nel costume del nostro paese, come se fossero romanzi noir, anzi:

La nostra storia più recente si è sviluppata in parecchi casi secondo i meccanismi di un vero e proprio noir. E la presenza di una censura, che si è espressa in depistaggi, insabbiamenti, segreti di Stato e strategie, nel tentativo di nascondere ha degli esempi che ormai non sono soltanto visibili al buon senso, a quell'«*Io so*»²⁵ che diceva Pier Paolo Pasolini, ma anche alla lettura degli atti giudiziari²⁶.

Raccontare misteri della realtà, da scrittore *noir*, quale Lucarelli dice di essere, significa intanto creare emozioni e quindi interesse, e farlo interpretando la parte dell'«uomo che cerca». Ma in questo caso, quasi sempre, alla verità «senza aggettivi» della fiction si sostituisce la «verità della realtà, che è una verità con aggettivi, verità giudiziaria, verità storica, verità del buon senso, verità politica, devi metterci un aggettivo, non è verità sicura»²⁷. Se in un caso specifico c'è una verità

²³ *Ivi*, p. 85.

²⁴ *Conversazione*, cit., p. 180.

²⁵ «Io so, perché sono un intellettuale, uno scrittore che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che scrive, di immaginare tutto ciò che si sa o che si tace, che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero e coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero» (P.P. Pasolini, *Che cos'è questo golpe? Io so*, in «Corriere della sera», 14 novembre 1974, ora in P.P. Pasolini, *Io so*, Garzanti, Milano 2019).

²⁶ C. Lucarelli, *Il mistero a piccole dosi*, cit., pp. 149-150.

²⁷ *Ivi*, p. 34,

giudiziaria di qualsiasi grado (come si sa la giustizia in Italia ha tre gradi – Assise, Appello, Cassazione – e non è infrequente il caso di ribaltamento di giudizi e sentenze) non si potrà ovviamente non tenerne conto, ma «molte volte ci si trova ad avere a che fare, soprattutto per certi grandi misteri italiani, con verità giudiziarie che non ci sono, o sono talmente lontane dalla verità del buon senso che qualche dubbio ti viene, e noi cerchiamo di rendere conto di questi dubbi»²⁸.

«Una bella storia raccontata bene». Ora, una storia, qualunque storia, è raccontata bene se induce chi la ascolta a chiederti di andare avanti o chi legge a voltare pagina o chi guarda di veder il film fino in fondo. In questo senso il *modus narrandi* del *crime novel* secondo Lucarelli, rappresenta la quintessenza del discorso narrativo, perché il giallo non funziona se viene meno la curiosità, la tensione, in una parola la suspense. Il mistero deve essere raccontato a piccole dosi e una sua chiave essenziale è il colpo di scena: nel *noir* niente è come appare o come ci si aspetta. L'autore di gialli e/o di *noir* è soprattutto un artigiano della scrittura, perfetto conoscitore del codice narrativo consolidato nei classici del genere, consapevole sperimentatore di linguaggi e tecniche nuove, mutate anche da altri codici espressivi, lettore smalzato dei libri degli altri: «ho perso la verginità del lettore. Io un libro lo leggo per il 40% almeno tecnicamente. Faccio fatica a farmi coinvolgere come lettore. Mi viene da pensare: guarda che bello, e mentre penso: guarda che bello, penso: come ha fatto?»²⁹. Perché il giallo è un genere estremamente tecnico e conoscerne i segreti può essere un buon viatico per raccontare una storia, tanto più se collocata nell'universo nero della realtà o della fantasia. Il poliziesco, come ha detto Andrea Camilleri, è soprattutto «disciplina di racconto» o anche «la miglior gabbia in cui uno scrittore possa mettersi», considerando che un romanziere non è altro che uno «sbirro mancato», secondo una scherzosa definizione di Leonardo Sciascia, il quale sottolineava così la funzione inquirente della letteratura, nel suo rapporto creativo e congetturale, perfino profetico, con la realtà. «Trama mistero suspense, – conclude Lucarelli – sono tutti accorgimenti tecnici che da una parte ti sorvegliano, dall'altra tu usi per i tuoi scopi»³⁰. La disciplina del racconto consente vigilate aperture laterali nell'intreccio, contenute deviazioni dal rigido percorso dell'investigazione, perfino sorvegliate intrusioni clandestine nella

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Conversazione*, cit., p. 189.

³⁰ *Ivi*, p. 181.

trama, ma non tollera la dispersione, la noia, l'incongruenza, l'esercizio puramente retorico, l'assenza di un ritmo narrativo dinamico (rapido o lento che sia, deve essere mobile, caratterizzato da brusche variazioni, con accelerazioni e decelerazioni repentine). Perché non venga meno l'«effetto» vale a dire la scossa emotiva:

La cosa essenziale è sapere che esiste un lettore. È una specie di disciplina che ti insegna proprio il romanzo giallo. La narrazione nel romanzo giallo si basa parecchio sull'effetto che avrà, perché la suspense è un effetto più che una vera tecnica, è un sentimento di paura o tensione che provochi nel lettore: sono degli effetti che hanno un terminale, quindi devi pensare a come risulteranno³¹.

Vale per la tecnica narrativa e vale per le scelte linguistiche: l'effetto emotivo della parola su chi legge deve contare molto di più del compiacimento estetico di chi scrive. Non esiste altro modo di raccontare efficacemente nessun tipo di storia – né un mistero della fantasia né un mistero della realtà – se non «in modo appassionante, creando la tensione e arrivando alla fine con una specie di colpo di scena»³². L'inchiesta informa, la storia spiega, la letteratura crea emozioni, magari anche attraverso la verità e l'inchiesta. Nell'incontro ravvicinato tra storia/cronaca/inchiesta e la letteratura, in *Mistero in blu* e *Blu notte*, l'effetto emotivo è creato attraverso il racconto della verità (delle verità) modellato sulla struttura di discorso della letteratura inquirente e d'indagine: «Le nostre erano vere e proprie indagini, sia dal punto di vista poliziesco che storico, attenendoci ovviamente a quanto poteva esserci di ragionevolmente certo. Il materiale ottenuto era 'montato', cioè messo in successione narrativa da me secondo quell'esigenza di creare emozione»³³. Forse è proprio quel «ragionevolmente certo» che rende conto della sfumatura 'blu' attribuita da Lucarelli ai misteri d'Italia. Il blu, colore primario come il giallo, mantiene una sua evocativa tendenza ad un'ombra non assoluta, almeno fin quando non si incupisce fino a diventare *Blu notte* la notte senza lumi (di luna o d'altro) dei più recenti segreti della storia italiana, un blu fortemente tendente al nero, *italian tabloid* televisivo.

Il Lucarelli noir, *par lui-même*, dunque, sembra rispecchiarsi pienamente nel colophon dell'ultimo romanzo, al quale lo scrittore affida la spiegazione del titolo e il senso di tutte le molteplici storie narrate,

³¹ *Ivi*, p. 188.

³² C. Lucarelli, *Il mistero a piccole dosi*, cit., p. 38.

³³ *Ivi*, p. 154.

nell'intrecciarsi delle oscurità delle esistenze individuali con il buio della Storia. Si tratta di una citazione estratta dalla poesia *Home coming son* del maggior poeta etiope Tsegaye Gabré Medhin, in traduzione italiana, nella quale l'Africa viene celebrata come la terra dell'«ottava vibrazione» (eighth harmony): «Questa è la terra dell'ottava vibrazione / dell'arcobaleno: il Nero. / È il lato oscuro della luna / portato alla luce / Ultimo colpo di pennello nel dipinto di Dio»³⁴.

³⁴ C. Lucarelli, *L'ottava vibrazione*, Einaudi, Torino 2008, p. 451.

ANTONIO TABUCCHI “ALMOST NOIR”?¹

Tabucchi *almost noir*, ‘quasi’ *noir*? Vale a dire: tra le molteplici e suggestive declinazioni del sema ‘notturno’ che costruiscono una specie di morfologia trasversale della sua scrittura, come ambigua e inquietante decifrazione delle zone d’ombra del reale², nella plurimetatorica opposizione di giorno/notte veglia(insonnia)/sonno(sogno), si intravedono segni di una deriva verso la più cupa dimensione del *noir*? O anche: se, e per quali vie, il gioco narrativo del rovescio, lo sguardo verso l’altro lato del ricamo, la fascinazione del rebus finisce per scoprire il lato oscuro della realtà, un *dark side* del quotidiano, nella storia come nella coscienza. Inoltre il termine *noir* suggerisce un effetto cromatico, con tagli caravaggeschi di luce e ombra a costruire un discorso del racconto vocato, quasi sempre, alla sospensione e all’attesa, così che l’inizialmente smarrito lettore si trovi, quasi, a seguire un calcolato cammino di *detection*, ossia, letteralmente, ‘scoperta’, non necessariamente conclusiva o definitiva.

Come si vede, già la formulazione degli interrogativi di partenza di questa lettura tabucchiana implica in modo inevitabile la necessità di prendere atto della cosciente polisemia (nel migliore dei casi) o della approssimazione (molto più frequente) che si accompagna all’uso del francesismo *noir*, pienamente accasato accanto o anche in alternativa all’italianissimo ‘giallo’, come accattivante e insostituibile etichetta che definisce prodotti diversi in letteratura, cinema o televisione, oscillando su un segmento semantico compreso tra un massimo di specificità: genere letterario nato come una costola del *crime novel*, e un massimo

¹ Antonio Tabucchi “*almost noir*”, in *I notturni di Tabucchi*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2008. “*Almost noir*” è un calco da *Almost blue*, titolo (citazione da una canzone di Elvis Costello) dell’omonimo romanzo (1997) di Carlo Lucarelli.

² «La scrittura [...] è tentativo di decifrare un universo nascosto (che potremo chiamare per convenzione notturno), paziente e lenta auscultazione della realtà per far emergere quanto, in ombra, ne costituisce la cifra più propria ed essenziale» (A. Dolfi, *Tabucchi. La specularità, il rimosso*, Bulzoni, Roma 2006, pp. 159-160).

di aleatorietà: tendenza estesa dell'immaginario contemporaneo. Forse, per una prima, necessaria quanto cautelativa, approssimazione al *noir* vale la pena intanto riesumare il dismesso concetto di 'genere', recuperare il tracciato di alcuni confini per delimitarne il campo semantico. Termine importato e vincente, per esempio, nelle classificazioni editoriali contemporanee³, anche se, come è accaduto appunto per il giallo, il *noir* ha nel tempo sconfinato dalle convenzioni tematiche e dai codici strutturali ed espressivi dei testi genetici della sua stessa tradizione, più 'giovane' rispetto a quella del *crime novel* che si usa definire «classico» (da Edgar Allan Poe e Conan Doyle in avanti), ma ormai altrettanto ricca anche se, sicuramente, meno codificata. Prima di sostantivarsi in Italia come etichetta di genere, l'aggettivo *noir* è stato attribuito dal critico cinematografico francese Nino Frank come definizione omni-comprendensiva (temi personaggi e tecnica) ad alcuni film hollywoodiani degli anni quaranta, tratti dai romanzi *hard boiled* di Dashiell Hammett, Raymond Chandler e Mickey Spillane, altrimenti detti *thriller*, che rappresentavano una ricollocazione sociologica, strutturale, tematica e di senso del *crime novel*, orientata più verso la scossa emotiva (la suspense e l'azione), la connotazione ambientale, l'ambiguità della colpa, l'incertezza del castigo, lo sfumarsi dei confini tra buoni e cattivi, che verso l'esercizio della logica o della psicologia nella scoperta dell'autore di un delitto o sulla consolatoria certezza della verità e della colpa. Soprattutto, il film noir si distingueva per una tecnica narrativa e di montaggio, giocata sui contrasti del bianco e nero, il cosiddetto *visual style* che fece scuola poi nella filmografia francese degli anni sessanta: basta ricordare la transcodificazione sullo schermo di romanzi di C. Woolrich, David Goodis, Jim Thompson, o alcuni film di François Truffaut – grande ammiratore di Hitchcock – come *La sposa in nero* e *Tirate sul pianista*. Di qui l'estensione alla narrativa tipologicamente affine, appunto il *roman noir* o *polar* in Francia, anche solo semplicemente *noir* altrove. Non diversamente è accaduto in Italia per il termine "neorealismo", nato come definizione per una serie di prodotti cinematografici dell'immediato secondo dopoguerra, fortemente caratterizzati da una specificità tematica e tecnica, e di qui transitato a identificare una contemporanea corrente letteraria ma, come sosteneva Calvino, «involontaria» e in verità, a dar retta a Elio Vittorini, tanto eterogenea

³ Si pensi, tanto per fare uno solo tra tanti esempi, alla sezione identificata come *noir*, evidenziata con una piccola macchia nera con noir scritto in bianco, nella costola giallo ocra dei libri della eclettica collana Einaudi di narrativa contemporanea Stile libero.

da moltiplicarsi e rifrangersi in tanti neorealismi quanti furono gli scrittori neorealisti. Se dunque il termine *noir* è trasmigrato a indicare, nelle varie sfumature del "nero", una narrativa dagli ingredienti abbastanza riconoscibili e distinti da quella poliziesca, sia nella sua forma classica sia in quella moderna, nel calderone postmoderno (o nella cultura della globalizzazione massmediatica) la contaminazione, l'intertestualità, la caduta dei vari 'muri' tra alto e basso⁴, o tra i diversi linguaggi (parola, immagine, scrittura, cinematografia, pubblicità) si potrebbe essere tentati dal parafrasare proprio l'intellettuale siciliano: tanti *noir* quanti sono i "noiristi"? Evitando una lettura troppo estensiva del concetto di *noir* come indefinibile tendenza dell'immaginario o coloritura d'effetto, e dunque la conseguente dispersione di senso, è possibile tuttavia stabilire alcune coordinate essenziali per orientarsi nello specifico territorio del *noir*, divergenti da quelle per il *giallo*, anche e soprattutto in presenza di ingredienti comuni, quali il delitto, l'indagine, il detective...

I *noir*, dunque, in genere, raccontano cupe storie criminali (private o malavitose), sullo sfondo di scenari metropolitani svelati nei loro angoli bui, nascosti o degradati, o anche ambientate in ordinate e pulite zone di provincia, a sorprendere con una insospettabile e sconvolgente smagliatura dell'apparente 'normalità'. La violenza e il delitto spesso non trovano soluzione, quasi mai risarcimento o espiazione, e anche quando l'ordinaria giustizia si afferma, lasciano sempre un retrogusto amaro e inquietante. E poi, in diverso dosaggio: atmosfere torbide, soffocanti, senza un discrimine certo tra bene e male, con labili e aleatori confini tra legalità e abuso di potere; protagonisti ambigui quando non perversi o psicopatici, o sbandati, eroi negativi in un mondo senza ideali, quando non criminali. A racconti di prevaricazione del Potere, politico ed economico, di trame occulte, rivisitazioni *politically incorrect* della Storia, nei casi migliori aggressive demistificazioni degli inganni e delle falsità costruite e divulgate dalle stesse istituzioni, o proiezioni negli anfratti oscuri dei sistemi politici, si affiancano perturbanti viaggi nel *dark side* delle coscienze, a scavare oltre la logica prevedibile della banalità quotidiana dell'omicidio (denaro interesse passione potere),

⁴ Lo "sdoganamento" del giallo dalle secche della letteratura d'intrattenimento e d'evasione in Italia, come si sa passa, dalle pagine di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda e soprattutto dai romanzi di Leonardo Sciascia, per arrivare a *Il nome della rosa* di U. Eco che all'inizio degli anni ottanta segna il definitivo superamento di ogni pregiudiziale di letterarietà aprendo la strada al giallo problematico postmoderno. Il noir italiano invece ha una storia più recente, dagli anni Novanta in poi, sia nella narrativa che nel cinema.

fino al buio assoluto delle perversioni e alle ossessioni omicide di spietati *serial killer*, magari assumendo anche il punto di vista di Caino. *Noir* è anche un colore che sporca, esaspera l'interconnessione tra cronaca nera e immaginario, già attiva nel romanzo poliziesco, radicalizza e porta alla luce – paradossalmente – contraddizioni e ambiguità, più che esercitare la logica. Così, alla fine, nel *noir* sono confluite in un unico 'pasticcio' gli ingredienti di altri generi narrativi, dal *crime novel* al thriller, dal romanzo d'avventura a quello sentimentale ed erotico, dal romanzo neostorico a quello di costume, e allora *noir* ha ripreso la sua funzione di aggettivo per qualificare una tendenza dell'immaginario contemporaneo che punta alla rappresentazione aggressiva delle paure e delle angosce del vivere, a mettere in scena l'«epifania del male nelle società occidentali»⁵, che sembrano poter essere raccontate con più efficacia e successo soprattutto con il suo particolare stile di racconto, fortemente chiaroscurale, rapido e diretto, linguisticamente mobile e plurale, cinematografico nelle sincopate strutture di montaggio e nei tempi del narrare. Come se il nero fosse il colore dell'oggi, e il *noir* – come anche il poliziesco – la naturale tessitura narrativa di un realismo estremo, critico e analitico, come forma di una recuperata tensione all'impegno intellettuale di svelamento e denuncia.

Dunque, un Tabucchi *almost noir* potrebbe intanto presentarsi dalle pagine dei racconti raccolti in *L'angelo nero* (1991): un libro, secondo le stesse parole dell'autore, «que tiene como tema basico el mal en sus diversas manifestaciones. Hay un mal existencial, un mal metafísico, otro social otro político... algunas formas del mal entre las muchas que recorren nuestra vida»⁶. Una oscura presenza maligna infatti percorre sottilmente questi sei racconti, mobili, aperti, talora indecifrabili, come inconclusive sono le storie, o meglio non dette. Impalpabili angeli neri «dal pelame raso, che punge» avvolgono i protagonisti in una rete di complicità che li travolge nella spirale del rimorso e del senso di colpa, portandoli talvolta alla perdita di sé. I racconti, esemplari della tecnica narrativa tabucchiana “retrograda” sull'asse inverso del tempo, frantumati in *morceaux choisis* da ricomporre nell'insieme coerente di un intreccio solo nella lettura, offrono qua e là suggestive coloriture o at-

⁵ La definizione appartiene a Giancarlo De Cataldo, autore, tra l'altro, di *Romanzo criminale*, ispirato alle vicende della cosiddetta «banda della Magliana» attiva a Roma nella seconda metà degli anni Settanta, uno dei massimi e “canonici” esempi del *noir* italiano contemporaneo.

⁶ C. Melmosa-X. Gonzales Rovina, *Conversaciones con A. Tabucchi*, Anagrama, Barcelona 1995, p. 178.

mosfere noir come lacerazioni improvvise nella tessitura del reale e della storia, dalle quali si intravedono abissi che inghiottono ogni residuo di razionalità e civiltà e legge, e dai quali irrompono appunto «angeli neri» che sembrano aver smarrito ogni senso del peccato, ogni senso di colpa, perfino ogni freno inibitorio,

In *Notte, mare o distanza*, quattro giovani studenti e il vecchio poeta Tadeus attendono i risultati delle elezioni (novembre 1969) nel Portogallo del regime salazarista, leggendo poesia, brindando alla fresca pubblicazione di un nuovo libro di poesie, nell'illusione (i giovani) e nella non speranza (il vecchio) della caduta della dittatura, in una Lisbona battuta da un vento maligno, immersa in un buio da coprifuoco (i lampioni spenti con la scusa dell'ordine pubblico). La notte sinistra, battuta da un vento malefico, affatata da un sortilegio maligno «occupava lo spazio con la sua presenza e aveva creato una pozza immobile, un maleficio nel quale, come in un incantesimo [...] si sentivano prigioniere le persone che occupavano quella stanza»⁷, è il preludio «all'avventura atroce», l'esperienza del male che i ragazzi dovranno compiere: il silenzioso arrivo a fari spenti dell'automobile, la minaccia, la perquisizione da parte della polizia politica ricorda una vera sequenza da film noir:

L'automobile arrivò a fari spenti, silenziosa, e quando se ne accorsero si era già accostata al marciapiede con una manovra perfetta, il finestrino semiabbassato, buio all'interno, impossibile distinguere l'occupante, solo la canna di una pistola puntata su di loro che si spostava impercettibilmente, a piccoli scatti, prendendoli di mira a turno come indecisa su chi scegliere per fare fuoco. E poi una voce, molto bassa e calma, disse: fermi così, signorini, ora restate un po' fermi così, ma girate le spalle e alzate le manine. Proprio così disse: le manine; e in quel diminutivo incongruo c'era una violenza compatta, lo sentirono, qualcosa di turpe e di cattivo che li investì alle spalle come una folata di vento gelido che li fece tremare⁸.

Così come la ribellione di uno dei quattro giovani al sopruso e alla irridente e ingiustificata violazione del privato che scatena la reazione violenta della "voce", attenta a nascondere la propria identità:

Lei non ha il diritto di leggere quella lettera, disse Tiago avvicinandosi al finestrino. Fu a quel momento che la mano grassa che reggeva la lettera e la pistola scattò con una agilità incredibile come se volasse, e la canna della pistola colpì

⁷ A. Tabucchi, *Notte, mare o distanza*, in Id., *Racconti*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 287. Nota 2023. Segnalo la più recente edizione delle *Opere* di A. Tabucchi, a cura di Paolo Mauri, voll. 2, Mondadori, «I Meridiani», Milano 2018.

⁸ *Ivi*, p. 289.

Tiago di striscio sulla bocca, si senti il rumore dei denti che si rompevano. Tiago si piegò in avanti sputando denti e sangue, lo sportello della macchina riaprì e l'uomo scese, con un cappello a falde larghe che gli copriva il viso, e disse: politica politica, fuori i documenti. [...] i tuoi documenti, finocchietto democratico⁹.

Ma l'inesorabile appuntamento con l'orrore si consuma nella «lezione politica» che il «cittadino portoghese a tutti gli effetti», si compiace di impartire ai ragazzi, celebrando le proprie imprese di stupratore e assassino all'ombra del patriottismo, nella colonia portoghese dell'Angola, impegnata in quegli anni nella guerra per la propria indipendenza:

Prima regola della lezione politica: amare il proprio paese. E per amare il proprio paese sapete cosa ci vuole? Non lo sapete perché siete tre pidocchiosi comunisti, o democratici, che tanto fa lo stesso. [...] Ci vuole l'odio. Odio per difendere la nostra civiltà e la nostra razza. E sapete come si riconosce una vera civiltà e una vera razza? Si riconosce se sa dominare un'altra razza. [...] per dominare un'altra razza bisogna in primo luogo dominarla sessualmente, e così ha fatto il sottoscritto, [...] ho difeso la nostra razza, stuprando le figlioline di quei figli di puttana del MPLA che tendevano imboscate ai nostri eroici soldati che avevano lasciato i loro focolari per andare a difendere quei paesi sottosviluppati dal comunismo. [...] E dopo che me le ero godute perbenino [...] pum pum, due colpi, solo due, giusto per forargli gli intestini, e dopo questo trattamento intensivo avreste dovuto vedere i loro padri come diventavano loquaci [...] perché di figlie quegli attivisti ne avevano molte, eh sì, proprio tante, i negri fanno un sacco di figli, ma noi per fortuna abbiamo un sacco di pallottole¹⁰.

L'agghiacciante teorizzazione del genocidio colonialista trova nell'immaginario un corrispettivo dell'orrore in una proiezione teriomorfa, l'immondo pesce, la cernia, che, con uno scarto surreale, proietta il racconto in un vortice oltre quella notte di sortilegio, oltre quella strada, quella Lisbona e quella storia, per arrivare fino al presente di chi immagina quella notte e l'ha raccontata, e anche oltre, a perpetuare nel tempo un seme antico di violenza.

Anche l'«angelo nero» di *Capodanno* il piccolo Cino/Duccio compie una discesa negli abissi della storia, e della colpa, che riemerge in frammenti di ricordo, o da sussurrate allusioni cifrate dei domestici. Il padre, fascista della Repubblica di Salò, ucciso e gettato nel lago dai partigiani (un eroe, come diceva la mamma, proprio come il Capitano Nemo esploratore delle profondità dei mari, che nelle sue fantasie e nei suoi sogni si sostituiva alla figura paterna), si era reso responsabile

⁹ *Ivi*, p. 291.

¹⁰ *Ivi*, pp. 294-95.

dell'eccidio di alcuni antifascisti, trucidati nel sotterraneo della villa sul lago. Sulle pareti, nonostante la mano di calce stesa per nasconderla, affiora ancora qualcuna delle macchie di sangue che le imbrattavano fino al soffitto. Scoprirle e contarle, conoscere verità ignorate, trasforma il piccolo Duccio in un angelo della morte.

Il battere d'ali d'una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino? è una scheggia noir intrisa degli anni di sangue del terrorismo in Italia. Nell'interrogatorio-confessione dell'uomo con i capelli grigi (il signor Farfalla nella convenzione di questo racconto "postumo" che si autocostruisce ipotizzando come probabile ciò che già è stato) di fronte al signore vestito d'azzurro (che alla fine si rivela come il dottor Coscienza) ci sono gli anni di piombo del terrorismo, gli «entusiasmi rivoluzionari», rapine omicidi stragi, le distorsioni ideologiche. Soprattutto c'è un assassinio politico minuziosamente ricostruito apparentemente come un gioco di supposizioni, e la terribilità del punto di vista di Caino, tanto più inquietante per l'essere un Caino mediocre ed eterodiretto, che, ottuso ad ogni consapevolezza e renitente al pentimento, nega la colpa e scarica la responsabilità: «L'uomo con i capelli grigi abbozzò un sorriso, ma forse era una vaga smorfia. "Se tutto questo fosse successo la colpa non sarebbe mia", disse, "sarebbe di chi mi ha ordinato di farlo"¹¹: un angelo nero dalle ali stinte. La citazione della teoria matematica dei frattali, per la quale un minimo evento può scatenare una serie di progressive modificazioni in un sistema con effetti catastrofici, riformulata interrogativamente nel titolo, ripresa poi nel racconto, contro l'insistita autoassoluzione del signor Farfalla, ripropone il problema della responsabilità individuale e, di conseguenza, insinua la necessità del pentimento: ma è possibile pentirsi se si rimuovono rimorsi e i sensi di colpa¹²?

Il nero della storia non prescinde dall'oscurità dell'individuo: «a noi non interessano solo i fatti nudi e crudi, non ci confonda con dei pragmatici [...] a noi non interessa solo quello che succede fuori, interessa anche quello che succede dentro la testa della gente» dice il signore vestito d'azzurro¹³, fantasma del passato precipitato nel presente malavitoso dell'ex-terrorista, l'uomo dai capelli ormai grigi, l'ex-giovane rivoluzionario ingenuo ed entusiasta, pronto alla rapina e all'omicidio, per testimoniare con una sorta di sdoppiamento l'urgenza finalmente

¹¹ A. Tabucchi, *Il battere d'ali d'una farfalla a New York*, in Id., *Romanzi*, cit., p. 318.

¹² Il tema della responsabilità e del pentimento costituirà uno dei nodi tematici fondamentali del romanzo di Tabucchi, *Sostiene Pereira* (1994), non a caso costruito quasi come la registrazione indiretta di una testimonianza senza contraddittorio.

¹³ A. Tabucchi, *Il battere d'ali d'una farfalla a New York*, cit., p. 319.

di una chiarezza e di una consapevolezza. Fantasma rimosso, quindi, ma sempre presente nella parte più buia della coscienza, tenuta accuratamente tappata con una botola, ora aperta grazie ad una faticosa maieutica, resa possibile solo dal gioco dell'immaginario, la costruzione di una storia, l'invenzione di un racconto che forza i particolari in un insieme, in una parola attraverso il linguaggio della letteratura, «la finzione che interpreta la realtà e le dà un senso»¹⁴, secondo il Tabucchi di *La gastrite di Platone*, approdando ad una forma di conoscenza diversa da quella pragmatica e quindi per questo disturbante.

Proprio in quel piccolo libro del 1997, dedicato «alla cara memoria di Leonardo Sciascia e Pierpaolo Pasolini, con molta nostalgia», Tabucchi ricordava la «forza metaforica»¹⁵ di questo racconto dell'*Angelo nero*, per quella istanza interrogativa divergente postulata dal dottor Coscienza, che investigando nel lato oscuro dell'uomo dai capelli grigi lo induce a confessare la verità costruendo un racconto. Forse adesso più chiaramente si intende il valore del pronome soggetto plurale, il «noi» del dottor Coscienza, non solo allusivo ad uno sdoppiamento della coscienza, ma leggibile anche come un «noi scrittori», scrittori come Sciascia o come Pasolini, come lo stesso Tabucchi, che reclamano per sé il diritto ad indagare con la scrittura letteraria il non conosciuto, il non dato, indipendentemente dai risultati pratici e concreti, secondo una logica sostanziale e non solo formale, percorrendo strade alternative a quelle ufficiali e istituzionali, a costo di divenire oggetto anche di una caccia alle streghe¹⁶. Dunque, le infiltrazioni *noir* dei racconti dell'*Angelo nero*, messaggi del lato oscuro della storia recente, lettere dal passato che reclamano una illuminazione, si ricongiungono, nella riflessione sull'identità e la funzione dell'intellettuale di *La gastrite di Platone*, all'ipotesi di una letteratura «interrogativa», messa alla prova già in *Il filo dell'orizzonte* (1984). Ma quel romanzo non era un «giallo»

¹⁴ A. Tabucchi, *La gastrite di Platone*, Sellerio, Palermo 1998, p. 82.

¹⁵ *Ivi*, p. 50.

¹⁶ Il riferimento è a quanto accaduto in occasione di uno dei numerosi processi ad Adriano Sofri, destinatario delle lettere aperte che compongono la *Gastrite*, accusato di essere il mandante dell'omicidio del commissario Calabresi. Nelle epigrafi in esergo Tabucchi cita uno stralcio dalla sentenza redatta dal giudice a latere e dalla requisitoria del Procuratore generale del processo d'appello contro Sofri, Bompressi e Pietrostefani (1991), che si commentano da sole: «Questa diabolica messinscena è anche il contenuto di due racconti pubblicati non a caso in concomitanza con l'inizio del processo di 1° grado – *Una storia semplice* di Sciascia – e di 2° grado – *Può un batter d'ali di una farfalla a New York procurare un tifone a Pechino?* di Tabucchi» e «Il carro del vittimismo è tirato da questi buoi, da questi utili idioti [gli intellettuali]», *ivi*, p. 11.

più di quanto non lo fosse *Notturmo indiano*: piuttosto una *quête*, una ricerca di identità che assimila Spino a Roux, e in fondo poco importa che quella di Spino prenda l'avvio dal desiderio di dare un nome al cadavere di uno sconosciuto.

Il codice investigativo del romanzo giallo presenta una modellizzazione dell'archetipo dell'interrogazione e della ricerca, della ricomposizione di elementi frantumati e dispersi nella sequenza di un possibile senso o per lo meno in una "trama", nella sintassi di un racconto che, in qualche modo, riordini il reale e riempia quei «vuoti tra le cose» che affliggevano la memoria del protagonista narratore di *Rebus*, vanamente protesa a far combaciare le tessere sparse della propria avventura. Nella dimensione concentrata della forma breve degli *Equivoci senza importanza*, ai quali appartiene il metaracconto *Rebus*, raccontare una storia equivaleva a proporre quasi un gioco enigmistico, un rebus che non ha soluzione o, se ce l'ha – quella che «inevitabilmente ebbe» – il narratore stesso la ignora, e demanda al lettore il compito di risolvere l'enigma, o per lo meno di conferirgli un senso tra i possibili. La voce narrante di *Rebus* assomiglia a quella dello Zeno di Svevo, quando, a proposito della morte del padre, confessa di ricordare tutto, ma non intendere niente: «la vita è come una tessitura, tutti i fili si intrecciano, è questo che un giorno vorrei capire, vorrei vedere tutto il disegno»¹⁷. «Vedere tutto il disegno» è un desiderio di completezza ma soprattutto di restituzione di un significato che sfugge, gli eventi della vita collocandosi in una serie di casuali appuntamenti e incontri, colti o mancati. E lo scrittore, a chi gli chiedeva perché quei racconti-sciarada non fossero risolti, dichiarava di «non essere un buon detective»: la sua capacità di indagine sembrava arrestarsi ad un certo punto di fronte a storie difficili da collegare in un nesso logico, dove la casualità si trasforma talvolta in destino, forse per una «sotterranea sfiducia nella ragione, o magari per una forma di pavidità, un'incapacità di andare fino in fondo». L'enigma del reale sembrava allora sottrarsi comunque ad ogni possibile ricostruzione logica. Ma il Tabucchi degli anni Novanta, dopo la svolta di *Requiem*, i racconti *almost noir* dell'*Angelo nero*, e romanzi come *Sostiene Pereira* e *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, sembra impegnarsi soprattutto nella definizione della funzione investigativa della scrittura, del rapporto tra la letteratura e la società civile o la storia:

Per la prima volta, in quel momento, [per *Il filo dell'orizzonte*], mi sono confrontato con una letteratura interrogativa, quella gialla, che io amo molto,

¹⁷ A. Tabucchi, *Rebus*, in Id., *Racconti*, cit., p. 151.

sia nella sua forma più popolare – i gialli che escono settimanalmente – che in quella di alto livello letterario come potrebbero essere i ‘gialli’ scritti da Sciascia e Dürrenmatt. Ho poi utilizzato questo modello anche in *Pereira*, che in fondo è un romanzo giallo, con la struttura di una storia poliziesca modellata secondo un riferimento a un’ autorità, secondo quel modello di ricerca e di interrogazione che è caratteristico della letteratura poliziesca¹⁸.

Il richiamo a Sciascia lascia intendere la sovrapposizione nella scrittura tra il *detective* e lo scrittore, un *detective* magari che procede un po’ a tentoni. Non è da escludere che per Tabucchi il fascino della letteratura gialla potesse consistere proprio in quello che per esempio Camilleri, raccontando il proprio metodo di lavoro, in partenza dispersivo, definiva «disciplina di racconto», o anche romanzo «onesto» nel quale c’è poca possibilità di barare. E ricordava proprio una scherzosa battuta del maestro siciliano: «Nenè Camilleri, in realtà noi scrittori di un certo tipo siamo sbirri mancati». Semmai, nel giallo, sempre a dar retta a Camilleri, si bara in altro modo: «contrabbandando temi profondi dove non ci si aspetterebbe di trovarli». E pensiamo al Camilleri dei romanzi storico-civili, non polizieschi in senso stretto come la serie del commissario Montalbano, ma romanzi “inquirenti”, vocati ad una lettura conoscitiva della realtà, il che vuol dire creativa e congetturale.

Comunque il problema non si elude del tutto, neanche quando dall’oscurità dei destini umani ci si rivolga al lato oscuro del «materiale», ai fatti esterni, ai misteri e ai delitti che centrifugano l’apparente ordinato tessuto del reale e invitano ad una ricomposizione non sempre possibile, a ricondurre ad una razionalità o ad una giustizia. Sintomatica, anche da parte di Tabucchi, la chiamata in causa di Dürrenmatt, alla cui voce Sciascia affidava l’esergo della sua ultima fatica *Una storia semplice*: «Voglio scandagliare quante possibilità restino alla giustizia». Sono quelle che l’avvocato Loton, nella *Testa perduta*, sostenitore della teoria della Grundnorm, sperimenta nella sua difesa come parte civile nel processo contro il Grillo Verde, il sergente assassino: *nessuna*, in prima istanza. Ma forse qualche *chance* potrebbe salvarsi con la riapertura del processo, quando Loton scova un testimone oculare, ammesso che venga trovato attendibile (e contro un sergente di polizia) un travestito, schedato per prostituzione e dimesso da un ospedale psichiatrico...

In *La promessa*, il suo *requiem per il romanzo giallo* (1956) Dürrenmatt pronunciava un atto di accusa contro il romanzo giallo tradizionale, per bocca del dottor H., ex comandante della polizia cantonale di

¹⁸ *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?*, Omicron, Roma 1995.

Zurigo, protagonista-narratore del racconto. L'accusa è quella di voler imporre un ordine artificioso ad una «una realtà che torna ogni volta a sfuggirci di mano» per costruire un universo da dominare:

Questo universo può essere perfetto, possibile, ma è una menzogna. Mandate alla malora la perfezione se volete procedere verso le cose, verso la realtà, come si addice a degli uomini, altrimenti statevene tranquilli, e occupatevi di inutili esercizi di stile¹⁹.

Così Tabucchi, citando Sciascia e Dürrenmatt, sembra ipotizzare la sopravvivenza metaforica del giallo in una dimensione problematica, imperfetta, paradossale, e se si vuole gaddiana, rovesciata. La scrittura inquirente trova la sua forza proprio nella sua debolezza, facendo esplodere la frattura tra verità e ragione da un lato, menzogne e irrazionalità dall'altro, tra giustizia e legge, e si risolve in una presa di coscienza del negativo che è comunque una forma di conoscenza critica, creativa e controcorrente, delle cose e del sé. Più *noir* che giallo. Quale miglior giurato, allora, in un'aula di tribunale, di uno scrittore? L'avvocato Loton cita Jouhandeau:

poiché l'oggetto intrinseco della letteratura è la conoscenza dell'essere umano, e poiché non c'è luogo al mondo in cui la si possa studiare meglio e nelle aule dei tribunali, non sarebbe auspicabile che tra i giurati ci fosse sempre, a norma di legge, uno scrittore? La sua presenza sarebbe per tutti un invito a riflettere di più²⁰.

Il discorso potrebbe portare lontano: fino a quelle «stanze della tortura»²¹ che sono i tribunali in numerose *Novelle per un anno* di Pirandello, dove ci si interroga appunto sulle motivazioni possibili di un delitto, da quello "ordinario" (il delitto d'onore, come nella novella *La verità*) al gesto assurdo e inspiegabile (*Il chiodo, Cinci*)²². D'altronde il progressivo movimento verso il «materiale»²³, se non esclude l'interrogazione

¹⁹ F. Dürrenmatt, *Un requiem per il romanzo giallo*, Einaudi, Torino 1992, p. 11.

²⁰ A. Tabucchi, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 122.

²¹ Cfr. G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981.

²² Anche Tabucchi nella *Gastrite* sottolinea la distinzione tra il delitto che ha una «giustificazione comprensibile» e il delitto «sprovvisto di senso» raccontato da Gide nei *Sotterranei del Vaticano* (1914), immaginaria rappresentazione di un crimine "gratuito", profetica prefigurazione di fatti delittuosi della cronaca degli ultimi decenni, come per esempio il lancio di sassi dai cavalcavia sulle autostrade (Cfr. Antonio Tabucchi, *La gastrite di Platone*, cit., pp. 33-34).

²³ Cfr. N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi tra romanzo e racconto*, Bulzoni, Roma 2003, p. 69.

metafisica, senza la quale nessun romanzo è un «grande romanzo»²⁴ si carica di una intenzione critica ed etica *politically incorrect*. Si potrebbe anche ricordare che l'interrogazione metafisica del reale, la ricerca del noumeno nel fenomeno era stata anche dichiarata dal Gadda critico del neorealismo²⁵ e realizzata, guarda caso, in un romanzo dalla paradossale confezione poliziesca, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*.

Nella duplice dedica premessa alla *Gastrite di Platone*, dunque, il nome di Sciascia indicava la tensione verso una letteratura d'«indagine» problematica, secondo il profilo di uno scrittore-*detective*, disegnato nel 1995, all'indomani di *Sostiene Pereira*:

lo que más me gusta es el hecho de que a través de su [di Sciascia] literatura interroga la realidad. Para él, lo real es un enigma que se debe intentar revolver mediante una indagación literaria, que puede adoptar la forma del género policiaco o no, pero con la que la literatura se convierte siempre en un instrumento cognoscitivo²⁶.

Mentre nel nome di Pasolini si proponeva la figura di un intellettuale e scrittore 'corsaro' del quale Tabucchi citava, a conforto della sua «gastrite», un articolo del 1974, *Io so* dove il sapere è un metodo, non una certezza e, più che fondarsi sul noto, procede verso il non conosciuto, in un percorso di progressiva *detection*:

Io so, perché sono un intellettuale, uno scrittore che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace, che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero e coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero²⁷.

²⁴ Cfr. *ibidem*.

²⁵ «Un lettore di Kant non può credere in una realtà obbiettiva, isolata, sospesa nel vuoto, ma della realtà, o piuttosto del fenomeno, ha il senso come di una parvenza caleidoscopica dietro cui si nasconde un "quid" più vero, più sottilmente operante, come dietro il quadrante dell'orologio si nasconde il suo segreto macchinismo. Il dimi che una scarica di mitra è realtà mi va bene, certo, ma io chiedo al romanzo che dietro questi due ettogrammi di piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto... [...] Vorrei, dunque, che la poetica dei neorealisti si integrasse di una dimensione noumenica»; C.E. Gadda, *Un'opinione sul neorealismo*, in Id., *I viaggi la morte*, ora in C.E. Gadda, *Saggi Giornali Favole*, vol. I, Garzanti, Milano 1991, p. 630.

²⁶ C. Melmosa-X. Gonzales Rovina, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, cit., pp. 78-79.

²⁷ A. Tabucchi, *La gastrite di Platone*, cit., pp. 29-30.

Così, con la risposta polemica della *Gastrite* a Umberto Eco²⁸, convinto che non si possa chiedere a Platone il rimedio per la gastrite o anche che, quando la casa brucia, l'unica cosa che un'intellettuale può e deve fare è telefonare ai pompieri, Tabucchi rifiuta il semplice ruolo del telefonista, per investire direttamente la scrittura di una funzione inquirente e conoscitiva, congetturale e creativa, diversa dalle indagini per esempio degli ispettori di polizia o dalle sentenze dei giudici²⁹, perché capace di superare le secche di una logica sensata ma limitante che imporrebbe di parlare solo di ciò che si conosce. Certamente si chiameranno i pompieri, ma risolto il problema immediato resteranno interrogativi e dubbi da sciogliere:

Comunque, anche dando per efficaci le pompe dei pompieri, resta il problema delle cause dell'incendio. Casuale corto circuito? Sbadataggine dell'inquilino? Cause sconosciute? Certo, ci si affiderà alla competenza degli inquirenti, che si suppongono efficaci e probi. Ma nell'eventualità che il risultato dell'inchiesta lasci ragionevoli dubbi, supponendo che all'origine dell'incendio ci sia, che so? un ordigno incendiario, che facciamo: archiviamo?³⁰

La funzione dell'intellettuale è dunque quella di porsi domande che possono anche rimanere senza risposte, esercitare la facoltà del dubbio, saldamente ancorato all'oggi, sincronico al proprio tempo, nel tentativo di capire, per esempio perché dei «robusti giovanotti cresciuti coi biscotti alle vitamine e dotati di fuori strada [...] abbiano perso a tal punto il senso del peccato da poter trasformarsi in angeli del male della più ordinaria quotidianità»³¹ e scagliare pietre micidiali dai cavalcavia di un'autostrada fino ad uccidere.

Negli anni Novanta, dall'indagine nei notturni esistenziali, la scrittura tabucchiana si volge ai quei «materiali» cui accennava Tadeus nel finale di *Requiem*, immergendosi nella notte della storia e del potere, nel drammatico passato prossimo di *Sostiene Pereira*, o nel *dark side* della società contemporanea, con *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, dislocandosi romanzescamente in un altrove metaforico (Lisbona e Oporto), come la Sicilia di Sciascia o il Parapagal della *Cognizione del dolore*.

²⁸ U. Eco, *IL primo dovere degli intellettuali: stare zitti quando non servono a niente*, in «L'Espresso», 24 aprile 1997.

²⁹ «E se è vero che una giusta condanna dei giudici è necessaria, è anche vero che essa non spiega nulla» (A. Tabucchi, *La gastrite di Platone*, cit., p. 34).

³⁰ *Ivi*, p. 40.

³¹ *Ivi*, p. 34.

La storia di cui Pereira rende testimonianza potrebbe essere letta come il resoconto di una doppia *detection*, una progressiva duplice illuminazione, esistenziale ma anche storica, del lato nascosto del sé e del lato oscuro del potere, un risveglio della coscienza nella notte del potere, della violenza fisica e della costrizione intellettuale. Sullo sfondo, non solo il clima politico del Portogallo, ma l'incandescente e inquietante situazione europea:

Pereira sostiene di avere insistito: sì, aggiunse, ma tu leggi i giornali e ascolti la radio, lo sai cosa sta succedendo in Germania e in Italia, sono fanatici, vogliono mettere il mondo a ferro e fuoco. Non ti preoccupare, rispose Silva, sono lontani. D'accordo, riprese Pereira, ma la Spagna non è lontana, è a due passi, e tu sai cosa succede in Spagna, è una carneficina, eppure c'era un governo istituzionale, tutto per colpa di un generale bigotto. Anche la Spagna è lontana, disse Silva, noi siamo in Portogallo. Sarà, disse Pereira, ma anche qui le cose non vanno bene, la polizia la fa da padrona, ammazza la gente, ci sono persecuzioni, censure, questo è uno stato autoritario, la gente non conta niente, l'opinione pubblica non conta niente³².

Pereira diventa quasi il *detective* di se stesso, pirandelliano personaggio in cerca d'autore, che impone all'autore che gli concede udienza il suo racconto, il suo tentativo, non sempre riuscito, di ricomporre in una logica sostanziale il mese cruciale della sua vita, quell'agosto 1938, dopo il quale non sarà più la stessa persona, e neanche l'Europa sarà più la stessa. Al *refrain* della minuziosa deposizione («sostiene Pereira») si alterna, spesso, il *leitmotiv* del dubbio: «Perché? ... Pereira non saprebbe dire». Perché una cosa sono i fatti, i comportamenti, le azioni, altra le motivazioni:

Era caduta la notte e le candele diffondevano una luce tenue. Non so perché faccio tutto questo per lei, Monteiro Rossi, disse Pereira. Forse perché lei è una brava persona, rispose Monteiro Rossi. È troppo semplice, replicò Pereira, il mondo è pieno di brave persone che non vanno in cerca di guai. Allora non lo so, disse Monteiro Rossi, non lo proprio, Il problema è che non lo so neanche io, disse Pereira, fino ai giorni scorsi mi facevo molte domande, ma forse è meglio che smetta di farcele. [...] Pereira spense le candele e si chiese perché si era messo in tutta quella storia, perché ospitare Monteiro Rossi, perché telefonare a Marta e lasciare messaggi cifrati, perché entrare in cose che non lo riguardavano. Forse perché Marta era diventata così magra che sulle spalle le si vedevano due scapole sporgenti come due ali di pollo? Forse perché Monteiro Rossi non aveva un padre e una madre che potevano dargli ricovero?

³² A. Tabucchi, *Sostiene Pereira*, Feltrinelli, Milano 1994, pp. 63-64.

Forse perché lui era stato a Parede e il dottor Cardoso gli aveva esposto la sua teoria della confederazione delle anime? Pereira non lo sapeva e ancora oggi non saprebbe rispondere³³.

Come nella prassi di molti racconti, anche in questo romanzo il movimento del tempo è inverso: Pereira porta la sua testimonianza quando tutto si è consumato. Il pestaggio a morte di Monteiro Rossi, l'ultimo fatto ad essere testimoniato, è in realtà il *récit premier*, l'evento origine del racconto e il suo punto di arrivo. Nelle ultime drammatiche pagine della 'lezioncina' della Polizia politica al giovane dissidente, nella sera di una giornata di fine agosto, precipita tutta la tensione seminata in tracce e indizi nella ricostruzione della voce che racconta ed ha registrato, ma quasi senza consapevolezza piena, il progressivo incupirsi del clima politico e la progressiva restrizione della propria libertà d'azione culturale e letteraria³⁴. Il capitolo 24 del romanzo replica, ampliandola in una serrata sequenza narrativa da film *noir*, la scena dell'agguato in *Notte, mare o distanza*: risuona nel tono irridente del capo del commando della Polizia politica che fa irruzione nell'appartamento di Pereira, la stessa violenza compatta della voce senza volto del racconto dell'*Angelo nero*:

Via, dottor Pereira, rispose il magrolino con voce melliflua, le pare che se facciamo un'azione di polizia avvisiamo prima il suo direttore, ma che discorsi fa? Ma voi non siete la polizia si ostinò Pereira, non vi siete qualificati, siete in borghese, non avete nessun permesso per entrare in casa mia. Il magrolino basso si rivolse di nuovo ai due tangheri con un sorrisetto e disse: il padrone di casa è ostinato, ragazzi, chissà cosa bisogna fare per convincerlo. L'uomo che teneva la pistola puntata contro Pereira gli dette un poderoso manrovescio e Pereira barcollò. [...] Il tanghero che si chiamava Fonseca mollò un altro manrovescio a Pereira e Pereira barcollò di nuovo, sostiene. [...] dottor Pereira, come le ho detto non ce l'abbiamo con lei, siamo solo venuti a dare una piccola lezione a un giovanotto che sta in casa sua, una persona che ha bisogno di una piccola lezione perché non conosce quali sono i valori della patria, li ha smarriti, poveretto, e noi siamo venuti per fargliela ritrovare³⁵.

³³ *Ivi*, p. 177 e p. 179.

³⁴ I segnali sul clima politico che si respira nel Portogallo sono disseminati lungo tutta la testimonianza di Pereira, quasi con noncuranza, ma con un climax ascendente che culmina nel richiamo del direttore del «Lisboa» a Pereira, che pubblica traduzioni di troppi scrittori francesi ed è poco 'patriottico': l'impubblicabilità degli articoli di Monteiro, le notizie che si possono avere solo dal cameriere del Café Orquidea, che ascolta Radio Londra, alcuni intellettuali che lasciano il paese, l'incontro con la signora Delgado, ebrea, che lo invita a «fare qualcosa» come intellettuale, a scrivere, raccontare quello che sta accadendo.

³⁵ A. Tabucchi, *Sostiene Pereira*, cit., p. 194.

Tabucchi non racconta il brutale pestaggio di Monteiro: tutto accade fuoricampo, mentre il capo della spedizione tiene sotto tiro Pereira, che invano cerca di entrare nello studio dove si era nascosto il ragazzo, dal quale provengono soffocate grida di dolore, e addirittura schiaffeggia il magrolino, quando insinua tendenze omosessuali. La piccola lezione di patriottismo si conclude tragicamente, oltre le stesse intenzioni degli sgherri: «[...] l'asciugamano era tutto bagnato di sangue. Monteiro Rossi aveva gli occhi spalancati e guardava il soffitto»³⁶. Così, dopo avergli chiuso gli occhi chiari spalancati nella morte e distese le gambe, Pereira in quella stessa notte, torna ad essere il cronista di nera che era stato, abbandonando tutte le cautelose traduzioni dai suoi amati scrittori francesi, con le quali si era illuso di mantenere attiva la sua libera funzione di intellettuale, e compie il suo atto di ribellione. Scrive il necrologio di Monteiro Rossi, pestato a sangue con un manganello e il calcio di una pistola fino a fracassargli il cranio, lo intitola esplicitamente *Assassinato un giornalista*, appellandosi ironicamente allo stato di diritto³⁷. Riuscirà a farlo comporre dal tipografo del suo giornale con uno stratagemma, in modo che venga pubblicato quel giorno stesso. E se ne va in esilio, con una piccola valigia e il ritratto della moglie morta.

In *Sostiene Pereira* e nella *Testa perduta di Damasceno Monteiro* la suspense del *noir* si coniuga con la tematizzazione della scrittura nel suo possibile rapporto con la realtà, di rappresentazione, interpretazione, denuncia ma anche di occultamento e manipolazione, nella scelta come protagonisti di due intellettuali-giornalisti, l'anziano Pereira, redattore unico della pagina culturale del «Lisboa» (raddoppiato in Monteiro Rossi con i suoi *coccodrilli*, impossibili da pubblicare in regime di dittatura) e il giovane reporter Firmino, cronista con ambizioni letterarie, studioso di Vittorini, lettore di Lukács e Lotman³⁸. Pereira e Firmino sono soggetti entrambi di una specie di percorso formativo a specchio (Pereira lo deve indirettamente al giovane Monteiro, Firmino all'avvocato Loton, co-protagonista), e in direzione inversa: Pereira tornando dalla letteratura

³⁶ *Ivi*, p. 198.

³⁷ «Si sono qualificati come polizia politica, ma non hanno esibito nessun documento che avvalorasse la loro parola. Si tende a escludere che si trattasse di vera polizia, perché erano vestiti in borghese, si spera che la polizia del nostro paese non usi questi metodi. Erano dei facinorosi che agivano con la complicità di non si sa chi, e sarebbe bene che le autorità indagassero su questo turpe avvenimento. [...] Invitiamo le autorità a vigilare attentamente su questi episodi di violenza che alla loro ombra, e forse con la complicità di qualcuno, vengono perpetrati oggi in Portogallo» (*ivi*, pp. 202-203).

³⁸ Il tema della funzione della letteratura come della critica letteraria rappresenta uno dei nodi tematici del romanzo.

(della quale quasi inconsciamente percepisce la potenzialità eversiva) alla cronaca nera, praticata in gioventù, riscopre il potere immediatamente trasgressivo della parola scritta che racconta la realtà dei fatti, nell'articolo-denuncia del pestaggio e dell'assassinio di Monteiro, pagato con l'esilio. Firmino, enfatico e retorico "coloritore di nera" – come gli è richiesto dal suo direttore che ben conosce i gusti dei lettori – scopre, conducendo le sue personali indagini sul fattaccio del cadavere senza testa, sotto la regia di Loton, oltre alle menzogne e alle taciute verità delle indagini della Polizia, l'altro potere della scrittura che può anche "creare", indirizzare il reale, orientare l'opinione pubblica, addirittura consentire una strategia, che permetta di illuminare l'oscurità e smascherare gli ingranaggi autodifensivi del potere, senza essere trascinati da metaforiche pale di mulini a vento, come proverbiali Don Chisciotte³⁹, ma anche senza rischiose pose da 'duro, alla Philip Marlowe:

Fini di bere il suo bicchiere e si accese uno dei suoi enormi sigari.

– Una capatina a sua discrezione, continuò mentre il fiammifero gli bruciava fra le dita, per esempio, la gente che c'è, gli impiegati, se il Grillo Verde è da quelle parti, perché mi hanno detto che in quel locale ha un ufficio, due chiacchiere con lui potrebbero essere interessanti, dovrebbe essere compito della polizia, ma lei ce la vede la polizia al "Puccini Butterfly"?

– Non ce la vedo, confermò Firmino.

– Appunto, spiegò l'avvocato, non voglio che lei si senta Philip Marlowe, però potremmo cercare di sapere sul Grillo Verde qualcosa di marginale, magari reati minori⁴⁰.

Non passi inosservata la citazione da parte di Loton-Tabucchi del mitico *private eye* creato da Raymond Chandler, protagonista di romanzi *cult* per generazioni di "noiristi", scrittori e cineasti. Né, soprattutto, il motivo della "doppia indagine" che contrappone quella ufficiale della polizia alle investigazioni private sull'asse tematico dell'omissione o occultamento di indizi o della confezione di addomesticate versioni

³⁹ A. Tabucchi, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, cit., p. 168. Si ricordi, nella *Testa perduta*, la strategia, enunciata da Loton, del gioco di carte del *Milligan*, fondata sulla logica di ostacoli e trappole per limitare e condizionare col minor danno possibile per sé il giuoco dell'avversario, applicata con una perfetta sinergia da Firmino con articoli sul suo giornale, anonimi comunicati stampa, interviste: «Tanto lei sottolinei bene sul suo giornale le contraddizioni di questi signori, è bene che l'opinione pubblica se ne faccia un'idea, e in quanto all'ultima versione intervisti il Grillo Verde, lui di sicuro crede che dandole un'intervista mette le mani avanti, ma anche noi mettiamo le mani avanti, ognuno fa il suo gioco, come nel *Milligan*, intesi?» (*ivi*, p. 186).

⁴⁰ *Ivi*, pp. 149-150.

ufficiali dei fatti, a copertura di responsabilità istituzionali. Anche per questi aspetti *La testa perduta* è il romanzo *almost noir* di Tabucchi. Se ne riconoscono gli ingredienti tipici: l'andamento da *thriller*, almeno nella prima parte, con la scoperta di un cadavere senza testa nel Parco Municipale di Oporto, l'efferatezza del delitto, lo scenario degradato della periferia urbana⁴¹, i notturni traffici illeciti di sesso ed eroina gestiti da poliziotti corrotti, la violenza e l'orrore della tortura, la verità preconfezionata, la pseudo-giustizia, le tinte cupe. Se la notte è il tempo del delitto, il giorno è il momento di rimetterne insieme i pezzi: letteralmente, il tronco e la testa di Damasceno, ragazzo di periferia incautamente attratto da facili guadagni. Il romanzo si presenta come una indagine su un fatto di sangue, ma il problema del *whodunit* si risolve, e senza particolare difficoltà, almeno per Firmino e Loton: basta aver la voglia di interrogare le persone giuste e trarne semplici deduzioni, per cui non servono particolari doti intuitive o investigative, ma solo una mente onesta, libera da pregiudizi, e una piccola dose di etica professionale, oltre ai contatti giusti, e a testimoni non reticenti (il che sembra in effetti piuttosto ottimistico e non molto verosimile). Firmino, inviato dell'«O Acontencimento» di Lisbona ad Oporto per l'inchiesta giornalistica sul fattaccio (misteri e delitti "tirano" e aumentano le vendite), è il primo a verificare, grazie alla testimonianza di Manolo il gitano, le omissioni dell'inchiesta ufficiale e a raccogliere le prime tracce: dalla maglietta pubblicitaria, della quale non si fa parola nella cronaca del ritrovamento del cadavere, che ricopriva i poveri resti, sarebbe facile risalire alla ditta per la quale lavorava chi l'aveva indosso e quindi alla scoperta della sua identità. E nella notte, sempre l'insonne Manolo, ricorda di aver sentito arrivare una misteriosa automobile e di aver udito delle voci, di due o tre uomini, uno dei quali sembrava ubriaco, mentre un altro balbettava. Firmino, grazie alla mediazione della misteriosa Dona Rosa, titolare della pensione nella quale alloggia, è anche il primo a vedere e a fotografare la testa ritrovata nel Douro da un «pescatore di cadaveri» e a scoprire il foro della pallottola:

⁴¹ Si legga la descrizione, nel primo articolo di Firmino, della casa di Damasceno Monteiro nella Ribeira, "pittoresco" quartiere popolare di Oporto, con le sue celebrate botteghe di artigiani e bottai: «L'ingresso serve anche da cucina, un misero fornello a gas e un rubinetto. Una parete di cartone separa l'ingresso da un cubicolo che è la camera da letto dei genitori di Damasceno Monteiro. La camera di Damasceno è ricavata nel sottoscala dell'edificio, dove si entra solo a testa bassa: un materasso, una coperta di tipo messicano e un poster di un indiano Dakota alla parete. Il gabinetto è nel cortile, ed è utilizzato da tutto il caseggiato» (*ivi*, p. 91).

Sul tavolo centrale, su un piatto, come nella storia biblica, c'era una testa. [...] Firmino guardò la testa sul vassoio cercando di vincere la ripugnanza. Probabilmente stava nel fiume da qualche giorno, Era gonfia e violetta, un occhio era stato mangiato dai pesci. Cercò di darle un'età, ma non vi riuscì. Poteva avere vent'anni, ma poteva averne anche quaranta. [...] Il signor Diocleciano indicava con un dito una tempia.

Guardi qui.

Firmino finalmente si avvicinò e vide il foro.

È un buco, disse.

Una pallottola, precisò il signor Diocleciano⁴².

Le foto orrende di fronte e di profilo pubblicate, non senza compiaciuto sensazionalismo, sulle prime pagine dell'«Acontencimento» fruttano a Firmino il contatto con il primo testimone che gli rivela l'identità del cadavere e racconta la prima parte di quanto accaduto. Dietro la testa decapitata di Damasceno si svela così un nero sottosuolo di diffusa delinquenza urbana, di grande e piccolo cabotaggio, ma soprattutto – ed è l'*affaire* più pericoloso – un sistema di corruzione e connivenze all'interno della Guardia Nacional, diretto dal sergente Titanio Silva, il saltellante e balbuziente Grillo Verde, che dirige lo spaccio di eroina nei locali notturni cittadini. Così «la ridente e operosa città di Oporto, [...] la portoghesissima dolce città accarezzata da docili colline, solcata dal placido Douro», con la sua zona popolare, contrabbandata dalle guide turistiche come la pittoresca Ribeira, da dove proviene la vittima, Damasceno Monteiro, giovane magazziniere della Stone of Portugal, ditta esportatrice di finto marmo di Carrara che serve come copertura per importare la droga, e, per esteso, un Paese di recente democrazia, «accolto nella Comunità Europea assieme ai più civili e progrediti paesi del vecchio continente», abitato da «gente onesta e laboriosa, che la sera rientra stanca nelle proprie case dopo una giornata di duro lavoro e rabbrivisce leggendo le torbide cronache che la stampa libera e democratica, come questo giornale, deve purtroppo fornirle» (così scrive Firmino nel suo articolo), nasconde un cuore di tenebra, che ha prodotto una triste misteriosa e truculenta storia, con un cadavere sevizato e decapitato (vittima in ogni senso, anche dell'emarginazione sociale), abbandonato in un campo di periferia «come una scarpa vecchia o una pentola bucata»⁴³. Una storia destinata probabilmente all'insabbiamento se Firmino con i suoi articoli non tenesse desta l'attenzione pubblica

⁴² *Ivi*, p. 78.

⁴³ *Ivi*, pp. 89-90.

sul fattaccio. L'inchiesta porta infatti rapidamente a una mezza verità. Con l'entrata in scena dell'avvocato Fernando de Mello Sequeira, detto Loton, per la sua somiglianza con l'attore Charles Laughton, il romanzo diventa quasi un *legal thriller*. Loton diventa la mente direttiva quale incaricato di parte civile, trova i contatti per Firmino e lo incoraggia a percorrere la pista alternativa a quella ufficiale, senza fare il Philip Marlowe; valuta le informazioni che il giovane giornalista gli riferisce, imposta una strategia (il gioco del *Milligan*) per portare alla luce gli aspetti più torbidi e inquietanti della vicenda, e tentare di aggirare i tentativi di insabbiamento e mistificazione, chiede una seconda autopsia per dimostrare la torture subite da Damasceno. E, in più, non tralascia una opera di 'educazione' etica e pragmatica del giovane giornalista studioso di letteratura. Le indagini ufficiali, nonostante le reticenze, sotto la spinta degli articoli di Firmino sul proprio giornale, che va a ruba, approdano comunque ad una parodia di processo e di giustizia, con relativa 'confezione' di una versione del fattaccio, declassato a suicidio, così ridicola e priva di ogni verosimiglianza da rasentare l'infamia, condensata nel macabro umorismo dell'intervista di Firmino al sergente Silva, nella quale il sergente perfeziona la sua versione, poi confermata in sede processuale e abbracciata integralmente nella sentenza:

– Il corpo di Damasceno Monteiro è stato trovato decapitato.

– Possono succedere tante cose nei parchi, al giorno d'oggi.

[...]

– Vuole dire che secondo lei la testa di Damasceno è stata tagliata nel parco?

– C'è tanta gente strana che gira per i parchi della città.

– È difficile fare quel lavoro in un parco, secondo l'autopsia la decapitazione è stata eseguita in maniera perfetta, come se fosse stata fatta con un coltello elettrico, e i coltelli elettrici hanno bisogno di una spina della corrente.

– Se è per questo ci sono coltelli da macellaio che tagliano molto meglio del coltello elettrico.

– Ci consta tuttavia che il corpo di Damasceno Monteiro portasse segni di sevizie. Aveva bruciature di sigaretta su tutto il corpo.

– Noi non fumiamo, caro signore, lo scriva sul suo giornale. Nessuno fuma nei miei uffici, è una regola che ho imposto, ho fatto anche mettere i cartelli di divieto sulle pareti. Del resto, ha visto cosa lo Stato ha finalmente deciso di scrivere sui pacchetti di sigarette? Che l'uso del tabacco provoca gravi danni alla salute⁴⁴.

Ma l'avvocato non sa rassegnarsi alla sentenza di assoluzione del Grillo Verde («comportamento eroico nella guerra d'Africa, medaglia di

⁴⁴ *Ivi*, p. 196.

bronzo al valor militare, devozione alla bandiera, alto patriottismo, difesa dei valori, lotta contro la criminalità, sicura fede nello Stato»: il ritratto della difesa)⁴⁵, e, caparbiamente, riesce a far ripartire il gioco, lasciando una porta aperta alla speranza di giustizia, chiedendo la revisione del processo sulla base della testimonianza di Eleuterio Santos, detto Wanda, schedato per prostituzione e presente per caso nella camera di sicurezza del commissariato proprio la notte dell'assassinio di Damasceno:

– L'avevano legato ad una sedia, era a torso nudo e il sergente Titanio Silva gli spegneva sigarette sulla pancia. Dato che in quel commissariato non si può fumare, Damasceno era un ottimo portacenere per le cicche. Il Titanio voleva sapere chi aveva rubato l'eroina della fornitura precedente, perché era la seconda volta che veniva fregato, e Damasceno giurava che non lo sapeva, che era il suo primo furto alla Stones of Portugal. E a un certo punto Damasceno ha gridato che l'avrebbe denunciato, che tutti avrebbero saputo che il sergente Titanio Silva controllava lo spaccio di eroina di Oporto, e il Titanio ha cominciato a balbettare e a saltellare come un indiavolato [...] ha estratto la pistola e gli ha sparato un colpo alla tempia a bruciapelo. [...]

– Il Titanio ha detto all'agente Costa di andare nel cucinotto di sotto e di prendere il coltello elettrico. L'agente Costa è risalito col coltello elettrico e il Titanio gli ha detto: tagliala la testa, Costa, ha una pallottola nel cervello che può comprometterci, la testa valla a buttare in fiume, al corpo ci pensiamo io e il Ferro⁴⁶.

E questa è l'ultima verità: Firmino dovrà intervistare Wanda, che Loton ha convinto a fare la sua denuncia alle autorità, e pubblicare l'intervista sul suo giornale, una specie di assicurazione sulla vita: «mi piacerebbe che Wanda raccontasse quello che sa anche a un giornale, diciamo per una sorta di misura preventiva, con tutti gli incidenti stradali che succedono in questo paese»⁴⁷.

L'avvocato Loton è, per dirla con Camilleri, il «contrabbandiere d'altro» nel romanzo. Nei suoi colloqui con Firmino trovano posto il problema della giustizia, e dell'abuso del potere, riflessioni sulla tortura, sulla responsabilità individuale, sulla funzione della scrittura e il senso della letteratura. Le coloriture *noir* si stemperano nelle modalità del *legal thriller*, con l'arringa dell'avvocato, il «dottor Coscienza» di questo romanzo, restituita nel finale con l'invenzione tabucchiana dei puntini di sospensione che materializzano sulla pagina i "buchi" della

⁴⁵ *Ivi*, p. 211. Un ritratto convenzionale che ricorda molto da vicino le *performances* della 'voce' dell'agguato in *Notte, mare o distanza*.

⁴⁶ A. Tabucchi, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, cit., pp. 236-237.

⁴⁷ *Ibidem*.

registrazione imperfetta, interrompendo il filo logico del discorso. L'effetto è quello di potenziarne l'effetto: la parola detta che sopravvive alla dispersione trova la solennità della sentenza conclusiva, nell'apparente costruzione centrifuga del discorso. Si parte dall'interrogativo sul rifiuto della cultura della morte e si attraversano gli incubi mostruosi della Storia del Novecento, l'*ungebeuer*, un conradiano orrore, radicato anche nella teoria kelseniana della Grundnorm⁴⁸, la norma base in nome della quale si possono perpetrare i peggiori delitti dell'uomo contro l'uomo, quando la morte non basta a placare un insensato odio verso l'umano, e «bisogna far soffrire, inferire, tormentare le carni dell'uomo», per giunger nuovamente a porre ancora l'interrogativo sulla responsabilità individuale, transitando nei pressi della letteratura, da Kafka a Don Chisciotte: «direte e diremo che nessuno di noi è responsabile di quella mostruosità storica, ma dove finisce la responsabilità individuale?»⁴⁹.

Se in *La testa perduta*, come perdita della ragione che genera mostri, l'immaginazione letteraria incontra la cronaca nera⁵⁰ e genera un *noir*, scrive una storia che conduce ad una forma di conoscenza, come potrebbe farsi per tante altre vicende, per le quali la conclusione ufficiale sembri non soddisfacente, è quasi inevitabile ritornare alla *Gastrite di Platone*, alle pagine finali, datate 18 febbraio 1998, nelle quali si auspica la revisione del processo Sofri, e al tempo stesso si sottolinea le infinite possibilità di "racconto" che alcune vicende dell'Italia anni Sessanta/Settanta offrirebbero a chi avesse voglia di investigarle, come fatti in sé, per fare esplodere le contraddizioni interne delle inchieste istituzionali, perché per ristabilire la logica dove sembra regnare l'arbitrarietà è «necessario scrivere una storia»⁵¹. Tabucchi immagina che l'ipotetico scrittore avrebbe a disposizione una «vasta gamma narrativa», «dalla fantascienza fino al minimalismo, passando, ove gli paresse, per

⁴⁸ «Se vuole è un'ipotesi metafisica, disse l'avvocato, perfettamente metafisica. E se vuole questa è veramente una cosa kafkiana, è la Norma che ci invischia tutti quanti, e dalla quale, anche se le sembra incongruo, potrebbe discendere la prepotenza di un signorotto che si crede in diritto di frustare una puttana. Le vie della Grundnorm sono infinite» (*ivi*, pp. 114-115).

⁴⁹ *Ivi*, p. 217.

⁵⁰ L'episodio che genera il romanzo, come Tabucchi informa nella *Nota*, è realmente accaduto: la notte del 7 maggio 1996 il venticinquenne cittadino portoghese Carlos Rosas viene ucciso in un commissariato della Guardia Nacional Republicana alla periferia di Lisbona, e il suo corpo ritrovato in un parco pubblico, decapitato e con segni di sevizie. Resta da aggiungere che le conclusioni immaginate da Tabucchi nel romanzo furono quelle del processo reale.

⁵¹ A. Tabucchi, *La gastrite di Platone*, cit., p. 83.

la Storia». Per esempio, proprio il caso Sofri, Bompresi, Pietrostefani, potrebbe suggerire due possibili "trame gialle":

Prova a immaginare, ad esempio, il detective di un lontano futuro che ricostruisce una vicenda partendo dallo studio di un misterioso morbo di cui si sono perse le tracce e la cui denominazione, rimasta in polverosi archivi, era «malore attivo», come quello che uccise il faraone Tutankamon, di cui certi scienziati studiano la mummia. Oppure potrebbe farne una sorta di 'giallo' che cela tuttavia un dramma vissuto nel silenzio: una storia con due personaggi⁵².

La lunga affezione, dunque, alla letteratura d'indagine nei modi del giallo più o meno sporcato di *noir* si riconferma qualche anno più tardi, quando Tabucchi accoglie l'invito di Paolo Flores d'Arcais a partecipare con un racconto inedito alla sezione *Iceberg 1* dell'«Almanacco di Letteratura» 3/2002 di «Micromega», intitolata *Il giallo e l'impegno* per raccontare l'Italia dei segreti di Pulcinella e dei misteri occulti,, delle deviazioni di Stato e dei crimini eccellenti, delle vite sconosciute e dei noti desideri, narrata [...] attraverso i gialli di Andrea Camilleri, Carlo Lucarelli, Giampiero Rigosi, Sandrone Dazieri, Nicoletta Vallorani, Piero Colaprico, Davide Pinardi, Niccolò Ammaniti, Barbara Garlaschelli, Lidia Ravera, Marcello Fois e Antonio Tabucchi⁵³, con un significativo abbattimento di ogni steccato tra autori «di genere» e scrittori *tout court*, in direzione di una narrativa problematica e inquietante, capace di catturare il lettore e di tenerlo legato alla pagina senza respiro, per via intellettuale e per via emotiva: magari, rimescolando un po' le carte, per uscire dalle secche della logica astratta. L'epigrafe di Hannah Arendt al volume ne dichiarava esplicitamente il tema: «le probabilità che la verità di fatto sopravviva all'assalto del potere sono veramente pochissime». Il racconto di Tabucchi, *I morti a tavola*, forse "minimalista", è una "lettera dal passato", composta con quella particolare tecnica sospensiva e frammentata consueta nei racconti di Tabucchi. Nella Berlino dopo la caduta del muro, si rievoca il clima

⁵² *Ivi*, pp. 33-34. La storia da raccontare è uno dei tanti «misteri d'Italia», per usare una definizione di Carlo Lucarelli, che ad alcuni di essi ha dedicato i suoi racconti televisivi di *Blu notte*, la morte del ferroviere anarchico Giuseppe Pinelli, precipitato dalla finestra del quarto piano della questura di Milano, ufficio del commissario Calabresi, mentre era illegalmente interrogato perché sospettato dell'attentato di piazza Fontana (12 dicembre 1969, 16 morti). Il commissario Calabresi, ritenuto responsabile della sua morte, venne poi assassinato dalle BR., Il «malore attivo» (?) citato da Tabucchi è estratto dalla sentenza di archiviazione del caso del giudice istruttore D'Ambrosio, che escludeva sia l'omicidio che il suicidio, e dichiarava verosimile la morte per «malore attivo».

⁵³ «MicroMega», 3, 2002, p. 7.

della guerra fredda dal punto di vista di Caino, una spia, una delle tante, ma non una qualunque. Il suo Obbiettivo era infatti il grande scrittore e drammaturgo Bertolt Brecht, sulla tomba del quale, ora, il rispettabile elegante signore tranquillo, vedovo dopo aver assistito per anni la moglie invalida per un ictus, con un bel conto in banca, e due figli sistemati, consuma parte del tempo delle sue lunghe e vuote giornate di una vita «sfasata» e «fuori orario», nella patetica ricerca di un confidente della propria solitudine nel mondo così mutato, rievocando con nostalgia il tempo in cui tutto era chiaro, definito:

Ah, il Muro, che nostalgia del Muro. Era lì, solido, concreto, segnava un confine, marcava la vita, dava la sicurezza di un'appartenenza. Grazie a un muro uno appartiene a qualcosa, sta di qua o di là, il muro è un punto cardinale, di qua c'è il nord, di là c'è il sud, sai dove sei⁵⁴.

L'Obbiettivo, la casa violata nell'intimità durante una rappresentazione al Berliner Ensemble di *Madre Coraggio*, rimane l'unico appiglio per restare aggrappato a quella parte della sua vita che aveva avuto un senso, se mai l'avesse avuto. Ora, a nessun altro che alle spoglie mortali di Brecht, niente della vita del quale gli era rimasta estraneo, può confidare che la sua propria vita era rimasta invece, proprio a lui, sconosciuta finché, dalle carte degli Archivi dei servizi segreti, non era spuntato un dossier anche su di lui e la spia, spiata a sua volta, aveva scoperto che la moglie lo aveva sempre tradito con il capo dell'Ufficio Interni. Un malinconico *noir* in tono minore, dunque, che in una storia privata lascia trasparire il clima di sospetto di tutti su tutti della guerra fredda.

Sembra, in conclusione, di poter dire che le vie della scrittura inquirente del Tabucchi anni Novanta attraversano, contaminandoli, i confini del *noir* e del *crime novel*, ma, soprattutto, utilizzandone liberamente i modelli come reagenti narrativi nella costruzione della sintassi di un 'racconto' interrogativo sulla realtà, secondo una logica non conformista, che fa attrito con le cose, e magari cerca di illuminarle, anche se «come diceva Montale, ci si deve accontentare dell'esile fiammella di un fiammifero. Ma è già qualcosa. L'importante è tentare di accenderlo. Anche un fiammifero Minerva» e perseverare nell'ostinazione di «strofinare il nostro piccolo fiammifero per fare un po' di luce anche se tira vento. Finché durano i fiammiferi»⁵⁵.

⁵⁴ A. Tabucchi, *I morti a tavola*, in *Racconti*, cit., p. 394.

⁵⁵ A. Tabucchi, *La gastrite di Platone*, cit., p. 42 e p. 60.

ALTRE OCCASIONI

ICONE DEL TESTO

EPIGRAFI LETTERARIE NOVECENTESCHE¹

«L'épigraphie est la citation par excellence, la quintessence de la citation, celle qui est gravée dans la pierre pour l'éternité, au fronton des arcs de triomphe ou sur le piédestal des statues»². Secondo questa suggestiva definizione di Antoine Compagnon, nella consuetudine retorica della scrittura saggistica o creativa, l'epigrafe altro non è se non una citazione *in esergo*, riproduzione fedele di una parola altrui, di una singola espressione o di un enunciato, ritagliata dall'opera di un altro autore, ed esibita al lettore in una posizione di particolare evidenza nel libro, come antifona per tutto il testo, o preludio alle più o meno ampie porzioni in cui questo si articola, parti, capitoli, paragrafi o anche poesie (con minor frequenza), o anche in entrambe le collocazioni.

L'epigrafe naturalmente condivide la *letteralità*, ossia la perfetta aderenza al testo citato, e la *separatezza o isolabilità*³ dal testo che la ospita, con la citazione *stricto sensu*: quella, per intendersi, sempre indicata dall'autore citante come tale, con l'uso delle virgolette, o altri espedienti grafici. Nell'operazione di montaggio di un testo, infatti, una citazione anche puntuale e precisa può occultarsi, fondendosi nella enunciazione autoriale, e perdere la sua immediata riconoscibilità, quando anche non sia infedelmente travestita, oggetto di una metamorfosi che solo un lettore complice ed avvertito riuscirà a smascherare, fino alla citazione-trappola, lacerto di un testo inesistente, frutto della fantasia dell'autore stesso. Ma, intanto, è la sua posizione tipografica privilegiata a fare dell'*avant-poste* una citazione del tutto speciale: isolata al centro di una pagina bianca che precede il corpo del testo, o spostata in alto a destra all'inizio di un capitolo, quasi

¹ *Icone del testo. Epigrafi letterarie novecentesche*, in *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento*, a cura di R. Guerricchio, Bulzoni, Roma 2008.

² A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979, p. 337.

³ Cfr. A. Bernardinelli, *Intertestualità*, La Nuova Italia, Firenze 2000, pp. 28-29.

sempre identificata da un diverso carattere tipografico, essa mantiene veramente l'antica suggestione della classica incisione commemorativa a futura memoria. La si incontra spesso subito dopo il titolo, in quello spazio interno al libro, ma esterno al testo vero e proprio, che Genette ha definito «peritesto» e che identifica tutta quella serie di messaggi indirizzati al lettore per meglio guidarlo alla sua decodifica, dal titolo e sottotitolo alle prefazioni o postfazioni, dagli intertitoli alle note a piè di pagina e alle illustrazioni. Spesso intrattiene una relazione strettissima con il titolo stesso, di tipo esplicativo o generativo per suggerirne cioè il senso o indicarne la fonte. Sempre cattura infallibilmente l'occhio e l'attenzione del lettore, al quale consegna, in modo trasparente, una chiave di accesso al testo, quasi una sorta di minimale prefazione condensata che "rappresenta" il libro, ma delegata ad una voce altra dal soggetto dell'enunciazione narrativa, così da risolversi in una apparente deresponsabilizzazione della voce autoriale. La fenomenologia relazionale che ne deriva appare dunque molto complessa e articolata, e lascia margini più ampi di quanto si creda alla discrezione del lettore nell'interpretarne le funzioni e i valori, finendo per rendere incerti e sfumati confini tipologici eventualmente stabiliti.

«L'épigraphie est un signe de valeur complexe»⁴, scrive ancora Antoine Compagnon: la natura intertestuale dell'epigrafe, in effetti, come enunciato che stabilisce una relazione tra due sistemi letterari distinti, l'uno formato dall'autore primario e dal testo primario, oggetto di citazione, e l'altro costituito dal testo citante e dall'autore citante, finisce per riassumere in sé tutta la costellazione di valori funzionali che lo studioso francese identifica nella citazione, distinti in tre categorie principali: «simbolo» (*symbole*), quando la relazione riguarda esclusivamente il rapporto tra i due testi; «indice» (*indice*), quando i *relata* sono rappresentati dal testo citante e dall'autore citato, e infine «icona» (*icone*), quando la relazione impegna l'autore del testo citante in un rapporto stretto sia con l'autore sia con il testo citati. Ma, al di là di ogni schematismo o di possibili ulteriori *distinguo*⁵, fatta salva la possibile e anzi frequente interazione nel meccanismo citazionale di più modalità, importa sottolineare come, in fin dei conti, la valutazione del valore funzionale, semplice o complesso, dell'epigrafe come citazione assoluta sia demandata alla interpretazione del lettore, o meglio, ne richieda la assoluta collaborazione alla decrittazione di questa specie di "segno" al

⁴ A. Compagnon, *op. cit.*, p. 337.

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 76-82.

quadrato, dotato di una denotazione e di un senso propri, riferibili al sistema letterario primario a cui appartiene, e, dopo l'operazione di *taglia e incolla*, in virtù dell'inserimento meccanico in un sistema letterario altro, risemantizzato o caricato di un *surplus* di senso. «Solitaire au milieu d'un page, l'épigraphie représente le livre – elle se donne pour son sens, parfois pour son contresens –, elle l'induit, elle le résume»⁶; e dunque essa è, ad un tempo, «simbolo» ed «indice», ma soprattutto «icône, au sens d'une entrée privilégiée dans l'énonciation»⁷. La sua presenza non ha mai un valore esclusivamente ornamentale, né risponde ad una narcisistica esibizione dotta: se mai, anzi, riconosce un debito intertestuale nei confronti dell'opera o dell'autore citato, in una relazione di contiguità estranea a coordinate spazio-temporali, o, anche, costituisce come un trampolino di lancio, «un prélude ou une profession de foi»⁸.

Tuttavia, la funzione dell'epigrafe non appare del tutto sovrapponibile a quella della citazione esplicita, sebbene derivino entrambe dalla stessa pratica di *découpage* che saccheggia quella sorta di biblioteca interattiva, patrimonio di ogni scrittore, descritta da Italo Calvino come un «libro complessivo e unitario», un «libro generale» in cui ogni libro particolare stabilisce una relazione con quelli letti in precedenza, ne diventa il corollario o l'ampliamento o la confutazione o il testo di riferimento⁹. Tra i libri letti, in questa biblioteca virtuale costruita sulla memoria di relazione, si inseriscono naturalmente anche i libri scritti, a loro volta «mosaici di citazioni»¹⁰, che assorbono la parola altrui e la trasformano, la decontestualizzano per restituirla risemantizzata ad un lettore immaginato dotato di sensibilità e capacità interattiva, frequentatore anch'egli, più o meno casuale, di almeno qualcuno degli scaffali di quella stessa biblioteca.

La specificità dell'epigrafe nel giuoco citazionale e intertestuale esplicito risiede, insomma, soprattutto nella posizione privilegiata che occupa nel libro, da dove ammicca ed occhieggia al lettore, invitandolo a interrogarsi sulla natura e la funzione di quella etichetta: quale ombra essa proietta sul testo che verrà, o, anche, quale immagine di questo si rispecchia in quella «icona»? Nel lettore che si imbatte in una epigrafe, coinvolto *ante fabulam* non solo come destinatario ma come soggetto della comunicazione letteraria, si crea una attesa soddisfatta, in tutto o

⁶ *Ivi*, p. 337.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cfr. A. Bernardinelli, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰ Cfr. la suggestiva definizione da Julia Kristeva, *ibidem*.

in parte, spesso solo a chiusura di libro (o della parte, o del capitolo), tutte le carte del giuoco saranno svelate: da una lettura “sulla soglia”, in qualche modo “ingenua”, talvolta inevitabilmente parziale e sibillina, come si conviene ad ogni enunciato deprivato e astratto dal suo contesto, ad una ri-lettura “cosciente”, che, attraversato tutto il testo, solo *post fabulam* sarà in grado di recuperare le molteplici possibilità interpretative suggerite dall’autore mediante l’epigrafe. Se il tempo della lettura dell’epigrafe è dunque anteriore al tempo della lettura del libro, ma necessita di un tempo di rilettura interpretativa, il tempo della riscrittura, o meglio del *taglia e incolla*, è invece normalmente posteriore a quello della composizione del testo, talvolta in contemporanea con la scelta del titolo, poiché è quest’ultimo a mettere in moto la memoria autoriale alla ricerca di quella citazione che meglio lo rappresenti di fronte al lettore.

La rete relazionale complessa originata da una epigrafe, insomma, trova il suo centro di gravità nel lettore, indirettamente invitato a seguire nel testo le tracce di quell’indizio di senso lasciato apposta, proprio lì, *sul limitar di Dite*, come viatico al viaggio testuale. La citazione in esergo assolve un compito di mediazione verso chi legge, assimilabile a quello affidato al titolo del libro, soprattutto in area novecentesca, quando la titolazione smarrisce sempre più la caratterizzazione semplicemente denotativa per caricarsi di valori più fortemente connotativi. Anche il titolo, del resto, crea nel lettore attese e curiosità, spesso suscitate ad arte, che troveranno più o meno conferma nel corso della lettura, e, talvolta, solo alla fine svela significati sottintesi o impliciti. E questo rende ragione anche della stretta parentela che molto spesso intercorre tra titolo ed epigrafe. Ma si tratta di una mediazione diversamente formulata: mentre il titolo si offre direttamente come enunciazione della voce autoriale e ne dichiara scopertamente le intenzioni, l’epigrafe trasmette il messaggio di una voce d’autore *altra*, letteralmente riprodotta ma sostanzialmente infedele perché decontestualizzata. E se chi cita non è responsabile del contenuto letterale del testo, ma se mai della sua precisa ripetizione formale, è sempre responsabile dell’atto di *découpage*, della scelta di quel particolare testo e della sua dislocazione semantica.

C’è da aspettarsi, dunque, che il tentativo di *reductio ad unum*, nei significati e nelle funzioni, del materiale epigrafico inventariabile nella narrativa del secondo Novecento, particolarmente generosa di esempi specie nella seconda metà del ‘secolo breve’, rischi di essere vanificato da una serie infinita di variabili esterne ed interne al testo, rintracciabili nell’unicità della voce autoriale e nella particolare rete relazionale da questa intrecciata con la voce altrui, con il lettore e con l’avantesto, con

la geografia e la storia letteraria. L'esercizio affascinante e complesso di lettura e interpretazione di una singola epigrafe, perciò, deve essere necessariamente sacrificato all'analisi degli elementi tipologicamente rilevanti, o rilevabili, da una comparazione delle modalità e delle funzioni di quella con altre appartenenti all'insieme testuale dello stesso autore o di altri, seguendo un percorso dal particolare al generale che finisce per privilegiare la similarità e la contiguità nei confronti della discordanza.

Anche il solo sfogliare rapidamente un incompleto schedario, suscettibile di futura espansione, allestito in maniera dapprima occasionale e raddomantica, poi man mano più mirata, archiviando presenze e registrando assenze, invita ad alcune osservazioni di carattere generale. Della concentrazione cronologica dell'uso epigrafico nella seconda metà del Novecento s'è detto, di pari passo con l'affermarsi della citazione come prassi esibita e cosciente nella cultura letteraria cosiddetta post-moderna. Un'eccezione, non più di tanto sorprendente, in verità, dato il personaggio, è data dalla ricerca epigrafica che D'Annunzio avvia sistematicamente dai romanzi 'alla slava', *Giovanni Episcopo* e *L'innocente*, con citazioni in esergo dai Salmi, per arrivare a costruire in *Le vergini delle rocce* una mappa di epigrafi, più o meno esatte, di derivazione leonardesca (come il titolo, del resto), *in limine* al testo e ad introduzione (due) di ciascuna delle tre parti (con ripresa all'interno), in perfetta sintonia con la sperimentazione narrativa di un *roman total*, dove la parola si faccia musica e pittura al tempo stesso.

È altrettanto immediato verificare come, per alcuni autori, l'abitudine sistematica all'epigrafe, nelle sue molteplici varianti funzionali, costituisca una vera e propria 'maniera' della scrittura, molto più di un vezzo letterario. Leonardo Sciascia, per esempio, non vi rinuncia mai: l'epigrafe appartiene a quella sua personale «retorica della citazione»¹¹, esplicita o implicita, priva di compiacimenti ludici o estetici, che assorbe la nozione borgesiana di «riscrittura» come reinterpretazione nel moderno del già scritto, ma soprattutto interpreta sulla pagina l'idea che solo nella letteratura, al di fuori degli inganni della cronaca e delle mistificazioni della storia, si possa recuperare un destino di verità. Una simile costanza dell'epigrafazione si recupera in Vasco Pratolini che licenzia senza 'viatico' solo i due romanzi più immersi nel clima neorealistico, *Cronache di poveri amanti* e *Metello*, rinunciando – e la ragione

¹¹ Di una «retorica della citazione» in Sciascia ha parlato per prima R. Ricorda in un suo saggio del 1977, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, ora in *Pagine vissute*, ESI, Napoli 1995, ma vedi anche G. Traina, *Leonardo Sciascia*, Milano, Mondadori 1999, pp. 72-74.

ne storico-poetica è facilmente intuibile – a quella specie di complessa mediazione tra libro e lettore che l'epigrafe, come s'è detto, rappresenta. Una vera geografia dell'epigrafe è poi disegnata da Elsa Morante nell'*Isola di Arturo* e ancora, con materiali e intenzioni molto diversi, in *La storia*. Gesualdo Bufalino, a sua volta, usa quasi sempre epigrafare, o in relazione al titolo del libro, come in *Diceria dell'untore* e in *Argo il cieco* o in funzione architettonica e strutturale (in *Museo d'ombre* e *Il malpensante*), così come uno dei più interessanti autori della generazione degli anni Sessanta, Carlo Lucarelli, introduce la stilizzazione epigrafica nel genere poliziesco e nel *noir*.

Altri scrittori ricorrono invece solo occasionalmente alla citazione in esergo, destinandola magari ad un'opera in particolare, come la brevissima e laconica *Ripeness is all* di Pavese nella *Luna e i falò*, o, per citare un esempio per quantità opposto, il sistema complesso delle epigrafi (una come «dedica» e due/tre per ogni capitolo) creato da Vitaliano Brancati solo per *Il bell'Antonio*. Ne risulta, tra l'altro, un vero e proprio caso di «citazione globale» di una struttura romanzesca, quella di *Armance* di Stendhal, al quale il romanzo brancatiano si apparenta per affinità del tema (l'impotenza sessuale) e del sottotema (dalle *scenès d'un salon de Paris en 1827* alle «scene di salotto catanese nel 1935»)¹². Un simile dilagare della prassi epigrafatoria si registra, per fare un altro esempio, in *Il pendolo di Foucault* di Umberto Eco, dove una vera e propria schidionata di epigrafi sostiene la complicata impalcatura ermetico-esoterica del romanzo: sono centoventi senza contare le due in esergo, una per ognuno dei capitoletti che compongono le dieci sezioni del romanzo. Da notare che, mentre nel testo i capitoletti sono soltanto numerati progressivamente in cifre arabe, nell'indice del volume a ciascun numero di capitolo corrisponde un titolo ricavato quasi sempre letteralmente dall'*incipit* dell'epigrafe corrispondente che quindi rivela la sua funzione di salda cerniera di tutto il testo.

A volte è la tipologia del romanzo a escludere o richiedere, nella prospettiva autoriale, l'epigrafe: è il caso di Andrea Camilleri che non l'usa mai nella serie poliziesca del commissario Montalbano, ma la introduce in *Il filo di fumo*, *La concessione del telefono*, *La mossa del cavallo*, *Il corso delle cose*, vale a dire per i romanzi approssimativamente definibili di 'costume' o di impianto storico-civile, e ad apertura delle «microstorie» di *Il gioco della mosca*. Nel romanzo-dossier-inchiesta *La*

¹² Cfr. L. Sciascia, *Nero su nero*, in Id., *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 1989, pp. 724-725.

scomparsa di Patò, invece, l'epigrafe (un passo di *A ciascuno il suo* di Leonardo Sciascia in cui si ricordava come dalla scomparsa di tal Antonio Patò, siciliano, durante la recita di un «Mortorio» avesse avuto origine un modo di dire popolare per indicare un mistero irrisolto) svela, come da *Nota* finale dello stesso Camilleri, il debito generativo contratto dalla fantasia del «contastorie» di Porto Empedocle con quel passo, tanto da finire per scrivere un divertente e dissacrante racconto-dossier sulle immaginarie indagini successive alla 'sparizione', una specie di racconto nel racconto in una cornice intertestuale a distanza¹³.

Se si esaminano le frequenze e le ricorrenze degli autori o delle opere citate (si sa che nell'epigrafe è d'obbligo dichiarare per lo meno con chi si contrae il debito citazionale, spesso, ma non sempre, anche con quale testo specifico), è impresa quasi disperata ricostruire insieme coerenti o gerarchie del tipo 'il più citato', talmente affollato di presenze diverse per epoca, cultura e letteratura, è il campo citazionale, senza che si possa riscontrare, trarre rari casi, una predilezione particolare: si va da Jacopo da Lentini e Dante a Poe o a Montale, dai classici a Pirandello, da Shakespeare ai detti popolari, perfino a materiali non letterari, come dizionari linguistici o stralci di articoli di quotidiano. Nessun *livre de chevet*, o autore privilegiato, come, per tornare a un esempio citato, il *Leonardo da Vinci* di Seailles per il D'Annunzio delle *Vergini delle rocce*, ma un vero zibaldone di voci, distanti per geografia e storia letteraria. A dar credito agli esempi, si potrebbe azzardare l'ipotesi, da sottoporre a verifica, che, forse, nella modalità epigrafica del Novecento la funzione che Compagnon definiva come *indice*, in base alla relazione tra due autori, uno dei quali è sentito come mentore, garante o ispiratore, tende a indebolirsi, per lasciare il posto al prevalere della funzione *icona*, ovvero al riflesso del testo citato nel libro citante e viceversa.

¹³ «Cinquant'anni prima, durante le recite del "Mortorio", cioè della Passione di Cristo secondo il cavalier D'Orioles, Antonio Patò, che faceva Giuda, era scomparso, per come la parte voleva, nella botola che puntualmente, come già un centinaio di volte tra prove e rappresentazioni, si aprì; solo che (e questo non era nella parte) da quel momento nessuno ne aveva saputo più niente; e il fatto era passato in proverbio, a indicare misteriose comparizioni di persone o di oggetti. Leonardo Sciascia, *A ciascuno il suo*». E nella *Nota*: «Questo libro mi è stato suggerito dalle poche righe di Leonardo Sciascia che cito 'in limine', A. Camilleri, *La scomparsa di Patò*, Mondadori, Milano 2000. Il legame testuale tra i due romanzi è accentuato dalla citazione esplicita da parte di Camilleri, in uno dei 'documenti' del suo romanzo-dossier, del motivo della decifrazione della lettera anonima operato dal professor Laurana in *A ciascuno il suo*. Unica variante: il professore diventa il Delegato Laurana.

Ma in quale o in quali modi un enunciato estraneo può diventare «icona» di un testo, e una parola altrui trasformarsi nella sua chiave di lettura, oltre ogni confine spaziale e temporale? Se si procede ad una indagine orizzontale, ai margini (ma non troppo) dell'universo espressivo di ciascun autore, senza lasciarsi sedurre (o solo in parte) dal fondale sommerso di relazioni e significati che l'epigrafe lascia trasparire e intravedere in superficie, è forse possibile individuare almeno sei modalità nella realizzazione iconica dell'epigrafe che qui propongo: 1. *Icona del titolo*, quando contiene letteralmente l'enunciato del titolo; 2. *Icona del tema*, quando introduce o presenta in modo esplicito o implicito il tema del racconto; 3. *Icona del senso* quando anticipa un commento, un giudizio, il «sugo di tutta la storia»; 4. *Icona del testo*, quando le sia affidata la coesione strutturale del testo; 5. *Icona metaletteraria* quando rivela le intenzioni autoriali; 6. *Icona documento* quando utilizza materiali non letterari in funzione introduttiva e di contestualizzazione. S'intende che ciascun di queste che potremmo definire *icone semplici* rappresenta in sé e per sé una pura astrazione, dato che quasi sempre si sovrappongono e intersecano nell'uso diverse modalità e funzioni, soprattutto con la frequente sovrapposizione registrata tra le *Icone del titolo, del tema e del senso*. Può capitare anche che un'epigrafe possa collocarsi in una relazione modale difficile da definirsi, sfumata, e oscillante tra le diverse funzioni. Per non rischiare l'*impasse* ermeneutica può essere utile introdurre il concetto di *Icona dominante*, ovvero classificare epigrafe in base alla relazione col testo più immediata o evidente o predominante. Inoltre, all'interno dello stesso libro, la geografia dell'epigrafazione può disegnare mappe polifunzionali. Brancati enfatizza il modello stendhaliano fino a introdurre ognuno dei dodici capitoli del *Bell'Antonio* con almeno due epigrafi, che interagiscono funzionalmente, anticipando l'intreccio, indicando la chiave di lettura tematica e prefigurando talvolta un velato ma trasparente giudizio d'autore. Così, per esempio, il capitolo XI, che descrive la condizione di Antonio, dopo la rivelazione scandalosa della sua impotenza, che scuote Catania «come un colpo di cannone» (appropriatissima l'icona del capitolo precedente, dall'aria dal *Barbiere di Siviglia* di Rossini «La calunnia è un venticello») è preceduto da ben tre epigrafi, tratte, in successione, da Palazzeschi, Omero e Leopardi, in un ascendente *climax* drammatico. Dal sentirsi oggetto della curiosità morbosa degli altri, vittima del pregiudizio falso e impietoso, orazianamente spettacolo e «favola» al popol tutto, insomma dalla vergogna sociale, il percorso interiore del personaggio perviene alla esistenziale coscienza in negativo

di una felicità negata dalla straordinaria malignità di una volontà superiore che fa del pianto umano il proprio trastullo: «La gente s'accalca / ai ferri del cancello, / taluno a voce bassa / si contende il vano / del ferro»; «Liberi i numi d'ogni cura, al pianto / condannano il mortal» e infine «Forse i travagli nostri, e forse il cielo / i casi acerbi e gl'infelici affetti / giocondo agli ozi suoi spettacol pose»¹⁴.

Tra le possibili varianti funzionali dell'epigrafe, la più trasparente ed esplicita è data dalla parentela più o meno stretta tra questa e il titolo di un testo, quasi sempre allusiva anche al tema e al senso, ma che classifichiamo come *Icona del titolo* quando contiene la citazione letterale del titolo stesso e dunque ne indica la fonte in maniera diretta. Esempiare la citazione scelta da Vasco Pratolini come epigrafe per il secondo romanzo del ciclo *Una storia italiana, Lo scialo*, quando l'anonimo e un po' ottocentesco titolo, *I Vegni e i Corsini*, cede il passo al ricordo di certi versi montaliani che, in una lettera a Parronchi del 14 marzo 1946¹⁵, Pratolini confessava di «essersi portato dietro» fin dai tempi di *Cronache di poveri amanti*: «La vita è questo scialo / di triti fatti, vano / più che crudele. / ... / E la vita è crudele più che vana»¹⁶. Se la «vita morale» delle storie quotidiane di via del Corno, secondo il giudizio dell'autore stesso, «non era poi così cinica» da meritare in *esergo* quella citazione, ora invece quei versi, ritagliati dall'inizio e dalla fine della poesia *Flussi (Ossi di seppia)*, consegnavano su un piatto d'argento un titolo di forte impatto semantico che ottimamente qualificava lo spettacolo di spreco di energie vitali, di dissipazione sentimentale e vanificazione ideale rappresentato da Pratolini nella descrizione del mondo della borghesia fiorentina tra il 1910 e il 1930. Per di più alludeva alla «maniera» della scrittura, anch'essa senza risparmio o economia, poiché era proprio «far grosso che intendeva fare. Dir tutto, per dimostrare la terribilità e la tristezza del vuoto»¹⁷. L'epigrafe poi riecheggiava nelle riflessioni di uno dei protagonisti del romanzo: «Adesso [Nella] si diceva che la vita è questo seguito di crudeltà dispensate senza risparmio: uno spreco, uno scialo di colpi del destino come le scosse del terremoto, sotto le

¹⁴ V. Brancati, *Il bell'Antonio*, Mondadori, Milano 2001, p. 199. Vedi anche, in appendice a questa edizione, la *Nota* di L. Sciascia, da *Nero su Nero*, relativa al rapporto tra Stendhal e Brancati, e alla parentela tra *Armanco* e *Il bell'Antonio*.

¹⁵ V. Pratolini, *Lettere a Sandro*, Ed. Polistampa, Firenze 1992, p. 147.

¹⁶ V. Pratolini, *Lo scialo*, in Id., *Romanzi*, vol. II, a cura di F.P. Memmo, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1995, p. 329.

¹⁷ *Pratolini a Firenze*, in C. Marabini, *Le città dei poeti. Conversazioni con scrittori*, SEI, Torino 1976, pp. 108-109.

cui macerie, creature come lei naturalmente succubi, unicamente capaci di dedizione, rimangono sotterrate»¹⁸. Ugualmente, in *La costanza della ragione*, l'epigrafe esibisce la fonte letterale/letteraria del titolo, estratto dal XXXIX capitolo della *Vita Nuova* di Dante. La scelta allude al tema di fondo – la saldezza della razionalità che deve superare gli incagli del sentimento – ma anche, indirettamente, al genere del romanzo, imparentato formalmente con il *bildungsroman*: anche il prosimetro dantesco, del resto, può essere letto come un itinerario giovanile di formazione morale e spirituale: «E ricordandomi [...] secondo l'ordine del tempo passato, lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere de lo desiderio a cui sì vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanza della ragione»¹⁹. Operazione inversa – ed è un caso più unico che raro – per *Un eroe del nostro tempo*, dove il calco pratoliniano del titolo del romanzo di Lermontov *L'eroe del nostro tempo*, con l'unica variante dell'articolo indeterminativo al posto di quello determinativo, non casuale spostamento semantico dall'individuale al generico, trascina con sé anche quello dell'epigrafe dello scrittore russo: «Taluni lettori vorranno forse conoscere la mia opinione sul carattere di Piciorin... La mia risposta è tutta nel titolo di questo libro»²⁰.

Una stessa direzione generativa-allusiva *epigrafe* → *titolo* si rintraccia in *Il giorno della civetta* di Sciascia («come la civetta quando di giorno compare. Shakespeare, *Enrico VI*») ²¹, e in *Il corso delle cose* di Camilleri («il corso delle cose è sinuoso. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*») ²², romanzi che condividono la formula investigativa: l'intreccio del primo ispirato all'omicidio del sindacalista siciliano Accursio Miraglia, l'altro, a detta dell'autore, «tutto inventato», e la sicilianità dell'ambientazione, forse anche la “sicilitudine” dei loro autori. In Camilleri il connubio tra il titolo (*Il corso delle cose*) e l'epigrafe, dove il predicato nominale («è sinuoso») enuncia quel che il titolo tace, allude evidentemente alla natura sfuggente e ambigua della realtà siciliana, all'endemica assenza di linearità e chiarezza che faccia coincidere quello che appare con quello che è, al travestirsi di una parola che è sempre doppia, dice per non dire e non dice per dire. Più complessa la rete interpretativa dell'epigrafe scelta da Sciascia, oltre la lettera del testo, che

¹⁸ V. Pratolini, *Lo scialo*, cit., p. 1261.

¹⁹ V. Pratolini, *La costanza della ragione*, Mondadori, Milano 1963, p. 1.

²⁰ V. Pratolini, *Un eroe del nostro tempo*, in Id., *Romanzi*, vol. I, cit., p. 1021.

²¹ L. Sciascia, *Il giorno della civetta*, in Id., *Opere 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 1987, p. 389.

²² A. Camilleri, *Il corso delle cose*, Sellerio, Palermo 1998, p. 9.

può essere ricucita nelle sue maglie solo mediante il recupero dell'integrità testuale della fonte, restituendola al contesto originale e da questo nuovamente al testo citante. Il lacerto shakespeariano deriva infatti dalla battuta pronunciata dal duca di Somerset nella III parte dell'*Enrico VI*: «e colui che non vorrà oggi combattere per una simile speranza, se ne torni alla propria casa; si ponga a letto, e, se ardirà mostrarsi alla luce del giorno, sia fatto oggetto di schermo e di meraviglia come la civetta quando di giorno compare»²³. Che la civetta, uccello notturno e funebre, nell'immaginario popolare inquietante presagio di morte, compaia di giorno, è evento contrario al corso naturale delle cose: la sua presenza in piena luce diurna è figurazione della morte violenta, l'omicidio, atto di per sé traumatico che sempre stravolge la normale realtà ordinaria e apparentemente ordinata in una «centrifugazione» (è definizione di Sciascia) caotica degli eventi che sempre esige la ricomposizione nel cosmo della verità. Ma l'assassinio di mafia, nella realtà siciliana, quanto più si consuma in pieno sole tanto più resta al buio, come la civetta accecata dalla luce del giorno. Contraria al «corso delle cose» siciliane è anche l'ostinazione del capitano Bellodi, determinato a tornare al suo posto, in Sicilia, per smantellare il muro omertoso delle false verità, a costo di «romperci la testa».

A proposito di "gialli": in *Almost Blue, thriller noir* di Carlo Lucarelli, il titolo deriva dall'epigrafe, che introduce la prima parte del romanzo, immediatamente dopo l'antefatto: «*Almost blue almost doing things we used to do. Quasi triste quasi facendo le cose che eravamo soliti fare. Elvis Costello, Almost Blue*»²⁴. Le parole di Elvis Costello per un *blues* di Chet Baker, da cui è estratto il titolo, rappresentano del resto il *leitmotiv* citazionale di tutto il romanzo, in accordo alla presenza in scena di uno dei tre protagonisti, il ragazzo cieco Simone. Anche la Seconda e la Terza Parte sono introdotte da citazioni musicali in epigrafe, desunte però dal territorio *metal rock*, la musica ascoltata dal *serial killer* che insanguina Bologna, imprevedibile perché assume di volta in volta l'identità delle sue vittime, cambiando letteralmente pelle, come un'iguana, in una continua terrificante metamorfosi umano-bestiale. La Seconda Parte del romanzo, in cui appare appunto l'Iguana, il proteiforme *killer*, e la storia viene filtrata, cinematograficamente, attraverso la sua "sogettiva", deriva titolo ed epigrafe dal titolo e da alcuni versi della canzone *Reptile* di Nine Inch Nails («*Angel bleed from the tainted*

²³ La citazione in G. Traina, *op. cit.*, p. 130.

²⁴ C. Lucarelli, *Almost blue*, Einaudi, Torino 1997, p. 5.

touch of my caress / need to contaminate to alleviate this loneliness. Gli Angeli sanguinano al tocco impuro della mia carezza / devo contaminarmi per alleviare questa solitudine»²⁵, così come per la Terza Parte è la canzone *Hell's bells* a prestare titolo ed epigrafe²⁶. Il giuoco intertestuale fondato sulla ripresa continua, ossessiva come un incubo, di questi tre echi musicali, oltre alle citazioni della notissima *Summertime*, *leitmotiv* dedicato alla giovane investigatrice Grazia Negro, percorre il romanzo dall'inizio alla fine. Come se Lucarelli, che utilizza per la scrittura la tecnica cinematografica del montaggio multiprospettico, intendesse suggerire un sottofondo musicale, una specie di colonna sonora virtuale, attraverso la ripetuta citazione di parole di canzoni coerenti al tempo dei personaggi e alla loro sfera emozionale, coinvolgente in molti casi le stesse memorie musicali del lettore. Pensiamo anche all'altro romanzo della serie di Grazia Negro con ancora un metamorfico *serial killer*, immaginato stavolta come uno spietato pit-bull, che prende il titolo da una popolare canzone di Luigi Tenco, *Un giorno dopo l'altro*, suggerita a più riprese all'orecchio del lettore. Ne deriva la particolare predilezione per un tipo di intertestualità dilatata oltre la consuetudine del testo letterario e, soprattutto, una voluta regressione della scelta citazionale all'orizzonte culturale dei personaggi. Le citazioni e le epigrafi non incorniciano il testo in una sovrastruttura letteraria esterna, di esclusiva appartenenza allo scrittore, ma si generano dall'intreccio stesso, per essere isolate e proiettate nella zona peritestuale.

Talvolta è invece la scelta del titolo a innescare la memoria citazionale alla ricerca dell'epigrafe pertinente, e il percorso generativo/esplicativo è allora perfettamente inverso: *titolo* → *epigrafe*. In *Un filo di fumo* di Andrea Camilleri, per esempio, il titolo allude al *leitmotiv* del romanzo, l'attesa (vana) del filo di fumo che preannunci all'orizzonte l'arrivo del vapore che avrebbe dovuto segnare la fine dei maneggi di un disonesto commerciante di zolfo, e l'epigrafe riprende il tema dell'ansiosa attesa, delusa, per altro, con gli accenti melodrammatici, che qui suonano parodici, della celebre aria dall'atto II, parte prima, della *Madame Butterfly* di Puccini: «un bel dì vedremo / levarsi un fil di fumo sull'estremo / confin del mare. / E poi la nave appare»²⁷.

²⁵ *Ivi*, p. 81.

²⁶ «My lighting's flashing across the sky / You're only young but you gonna die. Il mio fulmine lampeggia attraverso il cielo / sei solamente giovane ma devi morire. Ac/Dc, *Hell's Bells*» (*ivi*, p. 139). Le «campane dell'inferno» martellano il cervello dell'Iguana nei momenti dell'acuirsi della pulsione omicida.

²⁷ A. Camilleri, *Un filo di fumo*, Sellerio, Palermo 2001 (1997), p. 9.

È il caso anche di *Diceria dell'untore* ed *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria* di Gesualdo Bufalino, il quale, come testimoniano le carte d'officina donate al *Fondo Manoscritti di Autori moderni e contemporanei* dell'Università di Pavia, giunge sempre alla definizione del titolo attraverso un lungo lavoro di approssimazione, registrato nei materiali preparatori dei due romanzi. Per *Diceria dell'untore*, l'*opus perpetuum* dello scrittore di Comiso, il titolo nasce dopo undici tentativi (*Annali del malanno*, *Le vanitose agonie*, *Io*, *Marta e altre lacrime*, *Falsa testimonianza*, *Aegri ephemeris*, *Diceria del monatto...*, per citare solo alcune ipotesi) dalla condensazione di due sequenze tematiche, quella della malattia (contagio-malattia-morte) e quella della menzogna della parola (racconto-spionaggio-processo). La citazione del lessico «diceria» dal dizionario Tommaseo-Bellini infine sostituisce in epigrafe quella letteraria dal *Sonetto 29* di Shakespeare, appuntata nella prima stesura dattiloscritta del romanzo²⁸: «DICERIA. Discorso per lo più non breve detto di viva voce, poi anche scritto e stampato. Di qualsiasi lungo dire, sia con troppo artificio, sia con troppo poca arte. Il troppo discorrere intorno a persona o cosa»²⁹. Discorso non breve, lungo dire, troppo artificio: la parola altrà dei compilatori del vocabolario riecheggia la parola d'autore di *Istruzioni per l'uso per "Diceria dell'untore"*, a proposito della genesi di un libro nato «da un'esigenza e un turgore espressivo: c'era in me un grumo di parole che voleva liberarsi e che coagulai attorno ad eventi di morte e di estate, e sotto il segno, metaforico e reale del contagio»³⁰. Oltre a ciò «"Diceria" vale racconto, – annota la voce d'autore, sempre in *Istruzioni per l'uso*, – dettato, monologo con in più una insinuazione di scarsa credibilità, come di uno sproloquio mormorato all'orecchio»³¹. All'*icona dominante* del titolo si sovrappone, dunque, quella *metaletteraria*, ossia l'indicazione della modalità narrativa che caratterizza l'esposizione del racconto. Nell'epigrafe la definizione lessicografica di «diceria» precede inoltre la definizione di «untore», complementare nella sequenza semantica del contagio, come «dispensatore et fabbricatore delli unti pestiferi, sparsi per questa Città, ad estinzione del popolo», che porta l'indicazione bibliografica *Carte del processo 1630*, ma è recuperata

²⁸ «When in disgrace with fortune and men's eyes / I all beweeep my outcast state», cit. da F. Caputo nella sua *Nota ai testi* in G. Bufalino, *Opere. 1981-1988*, a cura di M. Corti, Bompiani, Milano 2001, p. 1327.

²⁹ G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in Id., *Opere*, cit., p. 5.

³⁰ G. Bufalino, *Idea del libro*, in *Istruzioni per l'uso*, in Id., *Opere*, cit., p. 1299.

³¹ *Ivi*, p. 1301.

dalla *Storia della Colonna Infame* di Alessandro Manzoni, ripresentata da Sellerio nella collana «La memoria» proprio nello stesso anno di pubblicazione di *Diceria dell'untore* (1981)³². Infine, sulla copertina del fascicolo che contiene la seconda stesura di *Argo il cieco*, sotto il titolo manoscritto, finalmente definito dopo aver lasciato cadere almeno sessanta ipotesi, e aver cassato quello già dattiloscritto, compare, su una strisciolina di carta incollata, l'epigrafe che verrà usata per il testo a stampa³³: «Arge, iaces, quodque in tot lumina lumen habebas / extinctum est, centumque oculos nox occupat una»³⁴. I versi ovidiani dalla *Metamorfosi* si incidono in epigrafe quando la figura mitologica di Argo dai cento occhi, privato della vista da Mercurio, e reso perciò ad un tempo cieco e veggente, si impone, nell'immaginario dello scrittore, come antica figurazione mitica della memoria che «ora vede, ora non vede o stravede»³⁵. Nella *Locandina delle intenzioni*, incuneata tra l'avantesto (titolo, epigrafe, dedica) e il racconto, lo «scrittore infelice» che ha deciso di «curarsi scrivendo un libro felice» dichiara infatti di chiederne «l'argomento ai cento occhi della memoria», pur cosciente del vezzo di lei, usa a «truccarsi di fiabe»³⁶. Si chiude così il cerchio funzionale *titolo-epigrafe-testo* in una equivalenza fantastica che è anche un ossimoro: la memoria sta ad Argo come cento occhi alla cecità.

La tecnica della definizione lessicale in funzione esplicativa del titolo e come anticipazione del tema è utilizzata anche da Sciascia, per l'epigrafe del lungo racconto *Il Quarantotto*, dagli *Zii di Sicilia*, in cui il protagonista, figlio del giardiniere al servizio del barone Graziano, rievoca, ormai vecchio, gli eventi di una formazione politica maturata durante l'unificazione d'Italia, a partire appunto dalla «primavera dei popoli» fino ai Fasci Siciliani, sullo sfondo del conservatore trasformismo politico della nobiltà siciliana. Il titolo non vuole essere soltanto l'indice storico di una data faticosa, appunto il 1848, ma soprattutto allude al significato traslato nel linguaggio familiare di «confusione, subbuglio», così come registrato nel *Dizionario siculo-italiano* di Gaetano Peruzzo, stampato a Castro (ossia Mazara del Vallo) nel 1881 (Castro è il luogo del romanzo): «QUARANTOTTU, s.m. disordine confusione.

³² Cfr. A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, Sellerio, Palermo 1981, p. 68.

³³ Tutte le notizie in merito sono recuperate da F. Caputo, *Nota ai testi*, cit., p. 1323 e sgg.

³⁴ G. Bufalino, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, in Id., *Opere*, cit., p. 233.

³⁵ G. Bufalino, *Cur? Cui? Quomodo? Quid?*, Edizioni di «Agorà», Taormina 1989, p. 20.

³⁶ G. Bufalino, *Locandina delle intenzioni*, in Id., *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, cit., p. 237.

1. Dagli avvenimenti del 1848 in Sicilia. 2. Fari lu quarantottu, finiri a quarantottu, apprufrittari di lu quarantottu. fig. vale: fare confusione, finire in confusione, profittare della confusione»³⁷.

Un analogo caso di sovrapposizione tra le icone *titolo e tema*, in una epigrafe di provenienza tecnica-esplicativa, è ben rintracciabile in *La mossa del cavallo* di Andrea Camilleri, storia, ambientata nel 1877, di un tal Giovanni Bovara, siciliano cresciuto a Genova, poi ispettore capo ai mulini di Montelusa, che da testimone di un omicidio si ritrova paradossalmente ad esserne accusato. Riuscirà a salvarsi con una mossa a sorpresa, simile a quella del cavallo nel giuoco degli scacchi, che ‘salta’ il trabocchetto preparatogli dai veri autori dell’omicidio. L’epigrafe, estratta dal *Manuale degli scacchi* del leggendario campione sovietico Anatolij Karpov, offre al lettore un’informazione tecnica, descrivendo lo speciale movimento del cavallo a L sulla scacchiera, in conseguenza del quale, oltre ad avere, unico fra tutti i pezzi della scacchiera, il privilegio e la possibilità di scavalcare gli altri, «un cavallo che muove da una casella nera arriva sempre in una casella bianca. Al contrario, un cavallo che muove da una casella bianca arriva sempre in una casella nera»³⁸. Prima ancora di leggere la storia di come il Giovanni Bovara seppe cavarsi d’impiccio, il lettore, avvertito dall’epigrafe, ne intuisce il “sugo”: che l’affermarsi della verità spesso deve seguire un percorso non lineare, aggirare indizi preconfezionati e trabocchetti, anticipare le mosse avversarie, saltare gli ostacoli fino a ribaltare iniziali apparenti certezze. E che la partita della verità, spesso, non è altro che una strategica partita di scacchi.

Nessuna relazione col titolo, invece, ma piuttosto con il testo narrativo, o meglio con il protagonista in negativo del romanzo, intrattiene l’epigrafe-definizione del già ricordato *Un giorno dopo l’altro* di Lucarelli. La presentazione in apertura delle caratteristiche del pit bull, feroce cane da combattimento, anticipa i connotati del killer prezzolato che si firma appunto *Pit bull* nelle *chats* di contatto col mandante degli assassini, e la particolare, spietata, efficiente quanto fantasiosa, ferocia del suo *modus operandi*³⁹.

³⁷ L. Sciascia, *Il Quarantotto*, in Id., *Opere 1956-1971*, cit., p. 257.

³⁸ A. Camilleri, *La mossa del cavallo*, Rizzoli, Milano 1999, p. 7.

³⁹ «*American pit bull terrier (Pit bull)*. Nato nell’Ottocento dall’incrocio tra bulldog e terrier, fu usato come cane da combattimento per la forza di carattere e la muscolatura atletica. Quando le lotte tra cani divennero illegali, sviluppò le doti di socievolezza, lealtà e buona compagnia. Ma si dice che, quando un esemplare giovane cade nelle mani di un addestratore senza scrupoli, ritrova quella ferocia che lo rese famoso come “il cane più pericoloso del mondo”» (C. Lucarelli, *Un giorno dopo l’altro*, Einaudi, Torino 2000, p. 3).

Una duplice geografia relazionale dell'epigrafe si incontra nello zibaldone di aforismi, citazioni, schegge liriche, riflessioni, pubblicato nel 1987 da Gesualdo Bufalino col titolo *Il Malpensante. Lunario dell'anno che fu*, massima espressione della «passione citatoria» disseminata in tutta l'opera dello scrittore di Comiso. Le due brevissime citazioni in esergo, di stretta contiguità semantica e fortemente complementari, anticipano l'umore e lo spirito, arguto e talvolta sarcastico, dell'autore. «Malpensante» non è che la traduzione, con mediazione leopardiana, del lacerto oraziano «Male salsus Homo», mentre la predisposizione caratteriale non benevola, critica e anticonformista dell'autore sembra possa trovare espressione attraverso il *bon mot* o l'aforisma, come recita la citazione da Pascal: «Diseur de bons mots, mauvais caractère»⁴⁰, sovrapponendo nella duplice icona epigrafica la relazione col titolo e con la “maniera” della scrittura. Da notare l'arguzia barocca che deriva dalla disposizione a chiasmo delle citazioni in epigrafe: male: salsus = bon mots : mauvais caractère, dove i termini interni si riferiscono al “dire” e gli esterni all’“essere”. Ma il libro, costruito per assemblaggio di frammenti dispersi, presenta anche un sistema di epigrafazione interna. La loro successione è infatti scandita, proprio come un Barbanera del tempo antico, in quattro parti (*Stagioni*) e in dodici capitoletti di varia lunghezza (*Mesi*), introdotti ciascuno da un'epigrafe in poesia o in prosa, dalla più varia provenienza, che evoca un'immagine, un particolare, un'atmosfera, un'impressione per ciascun mese, come una pennellata impressionistica o una intonazione lirica, a mo' di illustrazione da calendario, e senza nessun'altro legame con l'insieme delle prosette a seguire, se non appunto quello di una introduzione iconografica a parole, mirata alla coesione strutturale degli eterogenei *rerum fragmenta* del testo. Si tratta di dodici icone semplici del testo, come, per fare un solo esempio, nel caso della sezione *Aprile* che presenta una “illustrazione” in prosa da Geoffrey Chaucer: «Quando aprile con le sue dolci acquate ha penetrato fino alla radice la siccità di marzo e irrorato ogni vena del succo che ha virtù di generare il fiore; quando anche zefiro col suo tepido soffio ha suscitato in ogni boschetto e in ogni pianura i teneri germogli, e il giovane sole ha percorso metà del suo cammino in Ariete; quando gli uccellini, tanto natura li pungola nel cuore, dormono tutta la notte con gli occhi aperti e fanno melodia...»⁴¹.

⁴⁰ G. Bufalino, *Il Malpensante*, in Id., *Opere*, cit., p. 1025.

⁴¹ *Ivi*, p. 1053.

A volte il legame testuale e letterale tra il titolo e l'epigrafe appare molto più tenue e allusivo, anche se presente, suggestivo travestimento del senso, suggerito più che svelato, nascosto più che rappresentato: è il caso dell'epigrafe di *Notturmo indiano* di Antonio Tabucchi: «Le persone che dormono male sembrano essere più o meno colpevoli; che cosa fanno? Rendono la notte presente. Maurice Blanchot»⁴², dove «la notte presente» rimanda a quel *Notturmo* del titolo come rilievo del senso di un racconto che è un viaggio alla ricerca di un'ombra, di un amico disperso, metafora di un percorso conoscitivo verso il lato oscuro e nascosto delle cose. Simile, ma solo nella tecnica, data la distanza dei sistemi letterari coinvolti, è il giuoco, più esplicito, d'echi o di riflessi, tra il titolo del *Notturmo* di D'Annunzio e la sua epigrafe-sigillo (sul verso della pagina), l'ellittica: «*Et in tenebris*», stralciata non casualmente dal *Vangelo* di San Giovanni, senza indicazione esplicita della fonte. Anche in questo caso gioverà alla comprensione dell'intenzione dannunziana ricordare l'enunciato completo: «*Et lux in tenebris lucet, / Et tenebrae eam non comprehenderunt*». L'omissione trasfigura anche la lettera della citazione, che diventa, in traduzione, un «anche, perfino nelle tenebre», con uno spostamento di senso rispetto al testo evangelico. Se le tenebre infatti sono quelle reali del ferito costretto al buio dalla temporanea cecità, l'*handicap* percettivo non impedisce, anzi potenzia la capacità visionaria: quegli *aegri somnia*, sottotitolo della *Prima Offerta*, della forzata inattività, lungi da insinuare la tragica consapevolezza del limite, si inseriscono nel mito della sublime capacità di conoscenza del poeta-Vate e la cecità si trasforma in veggenza, la luce risplende anche nelle, o nonostante, le tenebre.

L'epigrafe dispiega tutta la propria potenzialità connotativa soprattutto quando si presenta come *icona dominante del tema*. Scompare l'eco letterale o il riflesso del titolo che costituisce un atto enunciativo del tutto autonomo. Allora l'epigrafe può rendere esplicita al lettore l'allusione tematica eventualmente in esso contenuta, con un ruolo di mediazione; oppure, totalmente scollata dal titolo, porsi in relazione esclusiva col testo, anticiparne in condensato la chiave di lettura tematica, e arricchire di connotazioni autonome l'insieme peritestuale.

Un esempio ancora da Bufalino. *Museo d'ombre* è il titolo scelto per un libro di frammenti narrativi, o descrittivi, «epifanie e intermitenze della memoria» di una realtà perduta in quel di Comiso, apparentemente occasionale e divagatorio. La citazione *in limine* indica

⁴² A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, Sellerio, Palermo 1990 (1984), p. 5.

nell'evanescente memoria del passato il motivo unitario del libro, a cui il titolo alludeva del resto con una immagine metaforica, appunto il «museo d'ombre»: «E il ricordante e il ricordato, ambedue han la vita di un giorno. Marco Aurelio, *Ricordi*, IV, 35»⁴³. Se un insieme di ricordi è dunque un museo, ma solo di ombre fugaci e fantasmatiche, l'atto stesso del ricordare non ha durata o consistenza superiore. Come un museo è spesso costituito da sale tematiche, anche il museo di carta di Bufalino è diviso in sezioni a tema, con un titolo (*Mestieri scomparsi*, *Luoghi d'una volta*, *Antiche locuzioni illustrate*, *Piccole stampe degli anni Trenta*, *Facce lontane*), un'epigrafe, specchio del tema e riflesso del titolo, e una breve prefazione di volta in volta dedicata ora ad evidenziare lo scarto doloroso e incolmabile tra presente e passato, ora a celebrare la vitalità del vizio irrinunciabile del tornare a rivisitarne a ritroso le ombre. Così la sezione *Mestieri scomparsi* porta in epigrafe un breve elenco di antichi mestieri ricavato dal *Rollo della Milizia Urbana del Comiso*, 20 marzo 1799; *Luoghi di una volta* apre con una citazione dalla *Bottega dell'antiquario* di Charles Dickens sul tema dei cambiamenti nel tempo della topografia urbana che più bufaliniana non potrebbe essere⁴⁴; un proverbio da *L'idioma siciliano* di Giovanni Meli introduce *Antiche locuzioni illustrate*⁴⁵, e così via. Le varie epigrafi, in questo caso, oltre a qualificarsi come esplicitazione tematica riflessa dal titolo di ciascuna sezione (*icone del tema*), costruiscono, insieme alle prefazioni, una complessa cornice extradiegetica fortemente centripeta verso un punto gravitazionale unico, il ricordo del passato (e sono anche *icone del testo*).

Metafora per metafora, per restare in tema di memoria, o meglio, di inganni della memoria, al *Museo d'ombre* di Bufalino si potrebbe affiancare il *Teatro della memoria*, in cui Leonardo Sciascia riscrive il famoso caso Bruneri-Canella, non un *divertissement* costruito su un evento di cronaca, ma un pretesto per indagare, a detta dell'autore, «sugli inganni – volenti o nolenti o dolenti – della memoria». Come in una rappresentazione teatrale, appunto, per sottolineare quel tanto di finzione e di artificiosità, o di messa in scena, che coinvolge i processi memoriali.

⁴³ G. Bufalino, *Museo d'ombre*, in Id., *Opere*, cit., p. 147. Da notare che l'epigrafe segue la dedica *A mio padre, alla sua ombra*.

⁴⁴ «Sono tanti i mutamenti che avvengono in pochi anni, e così svaniscono le cose, come un racconto ormai raccontato» (G. Bufalino, *Museo d'ombre*, cit., p. 171).

⁴⁵ Proseguendo: *Piccole stampe degli anni Trenta* porta in epigrafe una citazione da Pierre Ronsard, *Pièces retranchées*, «Le temps s'en va, le temps, s'en va, madame...»; e infine *Facce lontane* è introdotto da un detto popolare siciliano: «Finisci l'omu e finisci lu nomu». Per le opzioni di scelta delle epigrafi vedi F. Caputo, *Nota ai testi*, cit., p. 1345 e sgg.

È nello spazio peritextuale della finale *Nota* al testo che Sciascia svela le coordinate culturali e letterarie entro le quali si muove la sua rivisitazione del caso dello smemorato di Collegno, a partire dagli studi sull'arte della memoria nel Rinascimento di Frances Yates, per arrivare a Proust e a Pirandello (autore a sua volta di una riscrittura teatrale del caso, nel dramma *Come tu mi vuoi*) e finire con il Borges del *Pierre Menard autore del Don Chisciotte*. Il racconto viene così ad inserirsi in una dimensione ipertextuale sul tema della memoria reale e della memoria artificiale e sul loro rapporto con la verità fattuale. Ora, in epigrafe compare un vero doppio inganno della memoria, in un primo tempo non premeditato, casuale, poi coscientemente accolto come tale, ma svelato al lettore in una noticina. Per presentare il «teatro della memoria», infatti, Sciascia racconta di aver scelto una frase di Julien Benda (da *Belphegor*): «Sainte-Beuve rinunciarebbe a Kant e a Spinoza, pur di avere le memorie di Aspasia»⁴⁶, affermazione paradossale, ma per lui significativa, perché in perfetta sintonia con la sua stessa intima convinzione che i documenti della memoria privata, e l'investigazione attenta dei fatti minuti della cronaca quotidiana, consentano una rappresentazione privilegiata del carattere di un'epoca, con un grado di verità superiore forse alla stessa narrazione storica. Quando il libro è in bozze di stampa, per caso, Sciascia scopre l'errore citazionale di Benda e di conseguenza anche il proprio: lo studioso francese aveva infatti attribuito la paternità di quella frase, del resto infedelmente riprodotta, a Sainte-Beuve che invece «si era limitato a citare a memoria una affermazione di Merimée: «a mia vergogna confesso che darei volentieri Tuciddide in cambio delle autentiche memorie di Aspasia». Ma, dato a Cesare quel che è di Cesare, ovvero ristabilita in nota la correttezza letterale della citazione, lo scrittore di Racalmuto decide di mantenere in epigrafe proprio quella errata, «ad ammonimento del lettore» appunto sulla non affidabilità della memoria, degli altri e della propria. In questo modo l'epigrafe erronea e infedele si fa figura concreta della finzione e dell'autoinganno della memoria, capace di creare una realtà, se non più solida di quella degli eventi, altrettanto credibile e creduta, pirandellianamente: che è poi il succo del caso Bruneri-Canella. Il richiamarsi a distanza dell'epigrafe e della *Nota* allora crea una vera cornice ipertextuale, trasformando il racconto in una sorta di palinsesto che lascia intravedere, sotto la semplice scrittura del *fait divers*, altre possibili riscritture (da Borges a Pirandello).

⁴⁶ L. Sciascia, *Il teatro della memoria*, in Id., *Opere 1971-1983*, cit., p. 901.

Icona del tema può definirsi anche l'epigrafe foscoliana che Vasco Pratolini usa per *Cronaca familiare*: «Il fior de' tuoi gentili anni caduto»⁴⁷. Attraverso la memoria trasparente del sonetto *In morte del fratello Giovanni* e l'indiretta eco del carme catulliano, la cronaca di un dramma familiare assume la classica compostezza di un epicedio e si offre al lettore come «un colloquio dell'autore con suo fratello morto», ad un tempo «consolazione» di una perdita e «sterile espiazione» verso l'incompresa spiritualità del fratello⁴⁸. Anche le due citazioni d'apertura delle *Favole della dittatura* di Sciascia valgono entrambe come rappresentazione iconica del tema enunciato nel titolo: la prima, dalla *Fattoria degli animali* di George Orwell, allude al regime staliniano, la seconda, da un intervento di Leo Longanesi, a quello fascista⁴⁹. Sotto il travestimento iperletterario della favola esopica, infatti, Sciascia stigmatizza l'arroganza, il trasformismo, il trionfalismo, la prevaricazione e l'occultamento della verità nei due regimi totalitari, equivalenti nell'essere incarnazioni storiche di un Potere assoluto e dittatoriale, dedito solo all'autoaffermazione. La citazione da Orwell, poi, vale anche come indice di una intertestualità che coinvolge le due voci autoriali (il romanzo distopico di Orwell ben si apparenta alla disincantata visione politica e sociale dello scrittore siciliano), ma anche aspetti formali del testo: a parte l'appartenenza a generi narrativi distinti (la favola e il romanzo) coabitano nel territorio della tradizione letteraria 'animalista', popolata appunto di animali pensanti e parlanti.

Un esempio di gioco incrociato tra titolo, epigrafe e testo è rappresentato da *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo. Il complesso intreccio romanzesco ruota intorno al ritratto d'ignoto dall'inquietante sorriso, tradizionalmente identificato come un marinaio di Lipari, attribuito ad Antonello da Messina, acquistato dal barone Mandralisca, erudito di Cefalù, nel 1852, e sulla sua somiglianza ad un altrettanto ignoto marinaio, poi svelatosi come il cospiratore antiborbonico Giovanni Interdonato. Ad Antonello da Messina si riferiscono

⁴⁷ V. Pratolini, *Cronaca familiare*, in Id., *Romanzi*, vol. I, cit., p. 473.

⁴⁸ V. Pratolini, *Al lettore*, in *ivi*, p. 475.

⁴⁹ «Non c'era da chiedersi ora che cosa fosse successo al viso dei maiali. Le creature di fuori guardavano dal maiale all'uomo, dall'uomo al maiale e ancora dal maiale all'uomo, ma già era loro impossibile distinguere fra i due. G. Orwell, *La fattoria degli animali*» e di seguito «Gli storici futuri leggeranno giornali, libri, consulteranno documenti di ogni sorta ma nessuno saprà mai capire quel che ci è accaduto. Come tramandare ai posteri la faccia di F. quando è in divisa di gerarca e scende dall'automobile? L. Longanesi, *Parliamo dell'elefante*» (L. Sciascia, *Favole della dittatura*, in Id., *Opere 1984-1989*, cit., p. 959).

entrambe le epigrafi: la prima semplicemente lo evoca come presenza, direttamente dall'antica *Cronaca rimata* di Gismondo Santi («Antonel di Sicilia, uom così chiaro...»). Per la seconda il giuoco intertestuale è più profondo: la citazione deriva da un articolo di Leonardo Sciascia, *L'ordine delle somiglianze*, in cui, riproponendo un'osservazione dello scrittore Antonio Castelli siciliano di Cefalù sull'ordine «ordine bioetnico delle somiglianze» da cui scatterebbe una specie di «assoluto fisiognomico», Sciascia indicava nel giuoco delle somiglianze una tensione conoscitiva tipica della mentalità siciliana, ponendo al centro della sua riflessione proprio quel «prodigioso ritratto di Antonello che si trova nel cefalutano Museo Mandralisca»⁵⁰. Da qui Consolo ritaglia, con alcune omissioni interne, gli enunciati che pone in testa al racconto come prolessi tematica e ipotesi generativa del testo, oltre che come *indice* di una relazione interautorale, forse addirittura un debito: «Il giuoco delle somiglianze è in Sicilia uno scandaglio delicato e sensibilissimo, uno strumento di conoscenza. [...] I ritratti di Antonello “somigliano”; sono l'idea stessa, l'archè, della somiglianza. [...] A chi somiglia l'ignoto del Museo di Mandralisca?»⁵¹. Su questo interrogativo, che Sciascia aveva lasciato aperto, Consolo costruisce la linea narrativa del suo complesso raccontare. Il cerchio ipertestuale si stringerà ulteriormente quando Sciascia, a sua volta, raccogliendo in *Cruciverba* quell'intervento su Antonello e le somiglianze, vi affiancherà la recensione (*L'ignoto marinato*) proprio al libro di Consolo⁵².

E ancora: in *Guernica, noir* visionario in cui Lucarelli racconta il viaggio di una strana coppia di italiani, un franchista e un impareggiabile doppiogiochista, attraverso l'inferno della Spagna insanguinata dalla guerra civile, in una improbabile ricerca del presunto cadavere di un amico, che diventa una caccia (o una fuga), fino ad una Guernica mai raggiunta, ma presentita come teatro di tutti gli orrori, le tre epigrafi si legano al tema implicito della crudeltà e inutilità di quella come di ogni altra guerra, e l'orrore che il romanzo racconta diventa personificazione bestiale di un Male assoluto. La parola altrui è in questo caso di Bertolt Brecht (la ben nota poesia *Mio fratello era un giovane aviatore*), e di Stephen Spender («Giudicate voi: / un solo proiettile su diecimila / uccide un uomo. / Chiedetevi allora: / era giustificata tanta

⁵⁰ L. Sciascia, *L'ordine delle somiglianze*, in Id., *Cruciverba*, in *ivi*, p. 989.

⁵¹ V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Einaudi, Torino 1976, p. 1.

⁵² In L. Sciascia *Cruciverba*, cit. Infatti, all'articolo di cui sopra, ispirato alla figura di Antonello da Messina, e alla sua ritrattistica, segue la recensione dello stesso Sciascia (*L'ignoto marinaio*, in Id., *Cruciverba*, cit., pp. 994-998) al romanzo di Consolo, uscito nel 1976.

spesa in Spagna / per la morte di un essere così giovane e inutile / disteso sotto gli ulivi?»), mentre la terza epigrafe, un sarcastico e amaro *bon mot* senza paternità, riprende il titolo: «Ufficiale tedesco: “Siete voi che avete fatto Guernica?” Pablo Picasso: “No, siete voi”»⁵³. La Guernica reale e la Guernica pittorica coincidono allora in un’atmosfera d’incubo, fino alla follia.

Se i sistemi di epigrafazione fin qui esaminati conservano ancora una qualche traccia del titolo, in altri casi proiettano la loro luce solo sul testo, ad illuminare per il lettore, come un teatrale occhio di bue, una zona d’ombra, e svelare magari una prospettiva tematica implicita. Tema e senso allora si intersecano in questa modalità complessa, ad un tempo preludio e fine dello spartito della scrittura. L’esemplificazione è piuttosto ricca e numerosa e diventa sempre più improponibile, in una ricerca sistematica e tipologica, percorrere la strada della singola interpretazione analitica, tanto intricato si fa il percorso nel labirinto testuale, iper- e avan-testuale, che rappresenta l’insieme letterario complesso di ciascun’opera e di ciascun autore ed al quale è necessario riferirsi per la decifrazione dell’epigrafe stessa. In questa sede basterà suggerire e richiamare alla memoria alcune *avant-postes* che illustrano bene questa polivalente modalità funzionale e relazionale. Si può partire per esempio dalla già citata «*Ripeness is all*»⁵⁴ da *La luna e i falò* di Pavese che opera una condensazione di senso del libro con la stessa fulminea rapidità dell’epigrafe scelta da Paolo Volponi per *Il pianeta irritabile*: «Immortalità selvaggia. Giacomo Leopardi, *Gli accorgimenti della memoria*»⁵⁵, aperte entrambe a molteplici letture. Oppure ricordare ancora citazioni sciasciane: quella di *Il cavaliere e la morte*, per esempio, affianca all’*itinerarium mentis in mortem* del protagonista, motivo implicito della *sotie* poliziesca suggerito dall’evocazione nel titolo dell’incisione di Albrecht Dürer (*Il cavaliere, la morte e il diavolo*), la valorizzazione in epigrafe dell’esercizio dell’intelligenza, dell’ironia, del relativismo, *habitus* mentale del protagonista, concentrata in un lacerto dalle *Storie gotiche* di Karen Blixen, come unica possibile vacanza dalla sofferenza di una morte annunciata, e l’unico antidoto contro la disumana violenza cieca del potere: «Un vecchio vescovo danese, ricordo, mi disse una volta che ci sono molte vie per

⁵³ C. Lucarelli, *Guernica*, Einaudi, Torino 2000.

⁵⁴ C. Pavese, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino 1972 (1950), p. 13. L’epigrafe è shakespeariana: «Man must endure/his going hence c’en as his coming hither/ Ripeness is all».

⁵⁵ P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, Einaudi, Torino 1994 (1978), p. 1.

giungere alla verità, e che il Borgogna è una delle tante»⁵⁶. E ancora una duplice forbice interpretativa si origina nella contiguità fisica tra il titolo, ironico, come si capirà nella lettura, di *Una storia semplice*, e l'epigrafe dubitativa, alla quale la storia semplice raccontata fornirà la sua negativa risposta: «Ancora una volta voglio scandagliare scrupolosamente le possibilità che forse ancora restano alla giustizia. Dürrenmatt, *Giustizia*»⁵⁷. Forse non è superfluo sottolineare come, anche in questo caso, l'epigrafe rappresenti un *indice*, considerate le affinità dello scrittore svizzero di lingua tedesca con lo scrittore siciliano, sia sul piano tematico (la ragnatela e l'arroganza prevaricante del potere, l'impossibilità della giustizia umana), sia su quello formale (la sperimentazione destrutturante del poliziesco).

La sovrapposizione delle *icone del tema* e del *senso*, rende ancor più ambigua la posizione funzionale dell'epigrafe, che talvolta instaura un gioco relazionale particolare con il testo, quando l'autore la riprende o la riecheggia nel finale, creando un preciso e evidente "effetto cornice" che svela le significazioni più riposte del racconto. È un caso ben evidente quello del *Giardino dei Finzi Contini* di Giorgio Bassani, nell'edizione del 1962. L'epigrafe è manzoniana, dal capitolo VIII dei *Promessi Sposi*: «Certo, il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualcosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che accaduto»⁵⁸. L'autore lancia in questo modo il percorso memoriale che la voce narrante compie, a partire dalla tomba semivuota dei Finzi Contini, verso le regioni mitiche della propria adolescenza, abitate soprattutto dall'inafferrabile personaggio di Micòl Finzi Contini, il cui tragico destino di ebrea deportata non cancella l'appassionata vitalità che si esprime in un profetico rifiuto del futuro nel nome dell'oggi o del culto del passato. Nell'epilogo si consuma l'identificazione tra la voce narrante in prima persona e l'autore, con la ripresa indiretta dell'epigrafe, a commento della scomparsa (tante morti, in quel tragico periodo, sono più sparizioni che funerali, sono il partire e il non tornare) di un compagno di allora, Malnate, il "politico", l'"impegnato": «Povero Giampi. Lui ci credeva – in quello sì! – nell'onesto futuro lombardo e comunista che gli sorrideva, allora, di là dal buio della guerra imminente; un futuro lontano – ammetteva – però sicuro, infallibile: *Ma che sa il*

⁵⁶ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, in Id., *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 1991, p. 405.

⁵⁷ L. Sciascia, *Una storia semplice*, in *ivi*, p. 731.

⁵⁸ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi Contini*, Mondadori, Milano 1980, p. 1. Questa ristampa riproduce l'edizione Einaudi del 1962.

*cuore davvero?»⁵⁹. Niente di quello che accadrà, appunto, a conferma di una immedicabile disillusione storica. Che questa epigrafe costituisca in qualche modo il suggello stesso del romanzo, rappresenti una enunciazione d'autore a definire anche la propria ipotesi di racconto, trova conferma nel fatto che quando, nel 1980, Bassani giunge alla definitiva sistemazione della propria produzione narrativa, raccogliendola nel blocco unico del *Romanzo di Ferrara*, verrà espunta dal *Giardino* (cadranno in questa occasione anche le epigrafi tematiche preposte a ciascuna delle *Cinque Storie ferraresi*, in prima edizione in volume nel 1956)⁶⁰ e spostata a preludio di tutto il nuovo testo.*

Quando l'epigrafe si identifica sempre più strettamente come *icona del senso*, voler render conto brevemente di tutte le implicazioni allegoriche e metaforiche e delle connessioni intertestuali che si originano dall'universo delle possibili relazioni con il testo equivale ad avventurarsi in un labirinto con solo un tenue filo d'Arianna. Accade in romanzi come *Il contesto* e *Todo modo*, ancora di Sciascia, certamente i più complessi dello scrittore siciliano: spietate analisi, il primo, di un contesto politico come quello italiano avviato verso una «desertificazione ideologica e ideale», come ebbe a dire lo stesso autore, il secondo dell'influenza della chiesa cattolica sulla vita dei singoli cittadini e dello Stato. Così *Il contesto* è introdotto da un'*avant-poste* a tre voci (Montaigne, Rousseau, Anonimo – lo stesso Sciascia?) il cui giuoco dialogico lascia intuire appunto la degradazione estrema dell'etica e della politica: «Bisogna fare come gli animali che cancellano ogni traccia davanti alla loro tana». Montaigne». «O Montaigne! Tu che ti picchi di franchezza e verità, sii sincero e verace, se può esserlo un filosofo, e dimmi se esiste sulla terra un paese dove sia delitto il mantenere la parola data e l'essere clementi e generosi, dove il buono sia disprezzato e onorato il malvagio.» Rousseau». «O Rousseau!» Anonimo⁶¹. La finale esclamazione dell'Anonimo sembra dire che sì, esiste: esiste, purtroppo, come la voce d'autore amaramente sottolinea nella *Nota* finale, in risposta alle voci 'altre' del preludio, un «paese del tutto immaginario [...] dove non avevano più corso le idee, dove i principi – ancora proclamati e conclamati – venivano quotidianamente irrisi, dove le ideologie si riducevano in politica a pure denominazioni nel giuoco delle parti che il potere si

⁵⁹ *Ivi*, p. 322. Mio il corsivo.

⁶⁰ Si veda a questo proposito l'accurata e preziosa *Nota ai testi* di P. Italia in G. Bassani, *Opere*, a cura di R. Cotroneo, Mondadori, Milano 1998.

⁶¹ L. Sciascia, *Il contesto*, in *Id.*, *Opere 1971-1983*, cit., p. 3.

assegnava, dove soltanto il potere per il potere contava»⁶². Che il paese immaginario possa essere l'Italia o la Sicilia, non è, in fondo, che un dettaglio, un puro accidente, poiché il romanzo altro non vuol essere se non un apologo in forma parodica sul «potere nel mondo, sul potere che sempre più degrada nella impenetrabile forma che approssimativamente possiamo dire mafiosa»⁶³. Anche in questo caso la cornice peritestiuale, usuale in Sciascia (epigrafe-*Nota*) stabilisce dunque la chiave di lettura di tutto il testo, al di là dell'intreccio, come avviene anche per *Todo modo*⁶⁴ che esige una decodifica ancora più minuziosa. Si tratta comunque, in entrambi i casi, di una epigrafazione complessa, polifonica, certamente la più sfuggente e ambigua, o la meno immediata, che spesso, d'altronde, si carica anche di un implicito giudizio d'autore sulla realtà rappresentata. Richiede necessariamente un percorso inverso, di ri-lettura, dall'epilogo all'epigrafe, e una ancora maggiore complicità intellettuale e culturale del lettore e della sua sensibilità critica.

Il contesto e *Todo modo* offrono l'occasione di segnalare, tra l'altro, la maniera dell'epigrafe multipla, formata dalla compresenza di due o più citazioni, già incontrata a proposito delle *Favole della dittatura*. Allora il giuoco funzionale si complica, perché, oltre alla lettera di ciascuna di esse, oltre alle ipotetiche relazioni con la narrazione e alle implicazioni inter e iper-testuali riconoscibili, la contiguità può far scattare una particolare destinazione di senso, come accade, s'è visto, per *Il contesto*. Altro caso paradigmatico potrebbe essere quello registrato *in limine* alla *Storia* di Elsa Morante, che reca in epigrafe una dolente constatazione di un sopravvissuto di Hiroshima e un passo dal Vangelo di Luca, concordi nell'intenzione autoriale di preparare il lettore al racconto antiepico della Seconda guerra mondiale, vista dagli occhi umili di chi la storia la subisce, gli occhi di quei «piccoli» ai quali solo è riservata la rivelazione della verità: «Non c'è parola, in nessun linguaggio umano, capace di consolare le cavie che non sanno il perché della loro morte. Un sopravvissuto di Hiroshima» e «[...] hai nascosto queste cose ai dotti e ai savi e le hai rivelate ai piccoli. [...] perché così a te piacque. Luca, X-21)⁶⁵.

⁶² *Ivi*, p. 95.

⁶³ *Ivi*, p. 96.

⁶⁴ A un lungo brano dalla *Mystica teologia* di Dionigi l'Aeropagita sull'indefinitività della «causa buona di tutte le cose» segue una brevissima nota dalla *Storia della mia vita* di G. Casanova: «Lasciò cadere l'ultimo velo del pudore, citando San Clemente d'Alessandria», a proposito della quale vedi anche L. Sciascia, *Nero su nero*, in Id., *Opere 1971-1983*, cit., p. 694.

⁶⁵ E. Morante, *La Storia*, Einaudi, Torino 1974, p. 1.

Sempre saccheggiando il territorio della narrativa di Sciascia, quant'altri mai fecondo di epigrafi, la componente d'ordine etico della modalità del senso risalta in modo più diretto nella prima epigrafe⁶⁶ di *La scomparsa di Majorana*: «O nobili scienziati, io non posso rispondere ai vostri sforzi con qualcosa che sia più che la morte. Vitaliano Brancati, *Minutario*, 27 luglio 1940), o anche in *L'affaire Moro*, dove il giudizio fortemente polemico verso quello che fu definito «partito della fermezza», restio ad ogni trattativa con i brigatisti rossi che avevano rapito e poi uccisero l'allora Presidente della Democrazia Cristiana, Aldo Moro, viene anticipato in una citazione liminale che suona come un violento *j'accuse* verso una falsa ragion di stato accampata come alibi a coprire interessi di partito. «La frase più mostruosa di tutte: qualcuno è morto "al momento giusto". E. Canetti, *La provincia dell'uomo*»⁶⁷. E non mancano esempi di epigrafi come *icone metaletterarie*, primo fra tutti, ancora in Sciascia, quella di *A ciascuno il suo*: «Ma non pensiate che io stia per svelare un mistero o scrivere un romanzo. Poe, *I delitti di Rue Morgue*»⁶⁸ che, oltre a ciò, indica ancora un rapporto interautorale particolarmente significativo, con il richiamo all'autore e al testo fondanti il genere letterario del poliziesco; o anche, in *A futura memoria*: «Preferisco perdere dei lettori, piuttosto che ingannarli. George Bernanos», per finire con la sibillina epigrafe di *1912+1*: «– Andiamo? – Andiamo pure. [...] Torniamo indietro? – Torniamo pure. A. Palazzeschi, *La passeggiata*», tanto sibillina che lo scrittore si premura di decrittare l'occasione e l'occorrenza nella consueta *Nota* finale, qualificando il racconto come una «passeggiata» indietro nel tempo⁶⁹. Invece le parole di Franz Brentano, maestro del padre della fenomenologia, Husserl, citate da Camilleri in epigrafe alle «storie cellulari» sul filo della memoria contenute nel *Gioco della mosca*, sono definite nella premessa dall'autore un «alibi» per le licenze dell'immaginazione che lo «scriba» si è volentieri concesso intorno alle microstorie raccolte o sentite raccontare in famiglia e poi rielaborate in una sorta di «lessico familiare»: «La memoria aduna fantasmi e più su di essi si sofferma, più li rende immaginari»⁷⁰.

Può capitare che all'epigrafe, di varia provenienza o natura, frequentemente di tipo documentale, l'autore affidi il compito di contestualiz-

⁶⁶ La seconda presenta una citazione dalla *Nota biografica di Ettore Majorana* compilata da E. Amaldi: «Prediligeva Shakespeare e Pirandello».

⁶⁷ L. Sciascia, *L'affaire Moro*, in Id., *Opere 1971-1983*, cit., p. 465.

⁶⁸ L. Sciascia, *A ciascuno il suo*, in Id., *Opere 1956-1971*, cit., p. 777.

⁶⁹ L. Sciascia, *1912+1 e A futura memoria*, in Id., *Opere 1984-1989*, cit., p. 261 e p. 771.

⁷⁰ A. Camilleri, *Il gioco della mosca*, Sellerio, Palermo 2001 (1995), p. 9.

zare storicamente il racconto o inserirlo in una particolare problematica storica o di costume. Ancora in Sciascia, esemplari, le epigrafi di *Il Consiglio d'Egitto*, *Morte dell'Inquisitore* e *Porte aperte*, tutte e tre recuperate da materiali non letterari: nel caso del romanzo neostorico uno stralcio dalle *Lettres de France e d'Italie* di Paul-Louis Courier, l'illuminista polemico «vignaiuolo della Turenna» la cui «penna affilata come una spada» resta il mito della giovinezza di Leonardo, coltivato sempre negli anni con immutata affezione; un brano sui danni e gli abusi dell'Inquisizione in Sicilia da un documento del Senato di Palermo indirizzato ad Antonello lo Campo, ambasciatore presso Carlo V, per l'unico vero e proprio saggio storico dello scrittore racalmutese e infine una considerazione del giurista Salvatore Satta dai suoi *Soliloqui e colloqui di un giurista* sul "momento eterno" del processo per il racconto-pamphlet contro la pena di morte⁷¹.

Una funzione simile è affidata alla citazione di un ampio brano da *I vecchi e i giovani* di Pirandello che introduce il romanzo di Camilleri, *La concessione del telefono*⁷², con la messa in evidenza in carattere corsivo, per mano dell'autore citante, dell'espressione pirandelliana «calati tutti gli scarti della burocrazia» e dei sostantivi «prefetti» e «prefettura», in cui si distilla il bersaglio polemico e parodico, anche sul versante formale e linguistico, del romanzo. La scelta come epigrafe per una ironica e corrosiva «storia di fantasia», nata intorno ad un documento ministeriale per la concessione di una linea telefonica privata, proprio di quella citazione da Pirandello sulla «povera isola, trattata come terra di conquista», sui «poveri isolani, trattati come barbari che bisognava incivilire», sulla calata dei burocrati devastante quanto una calata di lanzichenecchi, con tutto il corredo di impunite grassazioni, truffe, concussioni, brogli, clientele, cortigianerie e sperpero del denaro pubblico e «impunità assicurata agli oppressori»⁷³, è motivata nel risvolto di copertina dallo stesso Camilleri, come chiarimento delle ragioni profonde dell'istanza narrativa e giustificazione, per voce altrui (e autorevole voce) di una insistenza tematica: «La concessione risale al 1892, cioè a una quindicina d'anni dopo i fatti che ho contato nel *Birraio di Preston* e perciò qualcuno potrebbe domandarmi perché mi ostino a pistiare e a ripistiare sempre nello stesso mortaio, tirando in ballo, quasi in fotocopia, i soliti prefetti, i soliti questori, ecc. Prevedendo l'osservazione,

⁷¹ Cfr. L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *Morte dell'Inquisitore*, in Id., *Opere 1956-1971*, cit., p. 487 e p. 645, e *Porte aperte*, in Id., *Opere 1984-1989*, cit., p. 327.

⁷² A. Camilleri, *La concessione del telefono*, Sellerio, Palermo 1998, p. 11.

⁷³ Cfr. *ibidem*.

ho messo le mani avanti. La citazione ad apertura di libro è tratta da *I vecchi e i giovani* di Pirandello e mi pare dica tutto». In questa prospettiva, sottolineata da quella epigrafe, *La concessione del telefono* (ma anche tutti gli altri romanzi storico-civili di Camilleri – lavori di fantasia su spunti documentali, ambientati in Sicilia, da *Il filo di fumo* a *La stagione della caccia*, dal *Birraio* a *La mossa del cavallo*, dalla *Scomparsa di Patò* a *Il re di Girgenti*, ai quali idealmente potrebbe essere estesa) denuncia, sotto l'ironica maniera del raccontare, dietro la carnevizzazione della storia, e la riduzione del dramma in farsa, una autentica passione civile che «espone problemi molto seri» in modo ironico o tal da «far scivolare il lettore in un'aperta risata»⁷⁴. L'intertestualità citazionale, come si vede, si dirama in molteplici direzioni, finché dietro le spalle di Pirandello si profila anche la *silhouette* di Leonardo Sciascia, non per caso lo scrittore più citato nei libri di Camilleri⁷⁵.

Dai romanzi neostorici al *giallo*: l'epigrafe in veste documentaria o introduttiva ricompare per esempio nei tre romanzi del ciclo del commissario De Luca, il funzionario della polizia repubblicana protagonista delle prime prove narrative di Carlo Lucarelli, che esordisce all'inizio degli anni novanta appunto con tre romanzi polizieschi (*Carta bianca*, *L'estate torbida*, *Via delle oche*) ambientati tra il 1945 e il '48, dagli ultimi giorni della Repubblica di Salò fino alle prime elezioni del dopoguerra e all'attentato a Togliatti. Ognuno di essi presenta epigrafi multiple, composte da passi di documenti o stralci di articoli giornalistici che ricompongono l'atmosfera storico-politica che si respirava in quegli anni⁷⁶. Il romanzo poliziesco offre, in questo caso, un modello di

⁷⁴ A. Camilleri, *Dalla parte di Chevalley*, in «Torinosette», 14 maggio 1999. La citazione in G. Capecchi, *Andrea Camilleri*, Cadmo, Firenze 2000, p. 34.

⁷⁵ Cfr. G. Capecchi, *op. cit.*, pp. 30-32.

⁷⁶ In *Carta bianca*, uno stralcio dall'art.1 del testo Unico di P.S. del 1931 sui doveri degli ufficiali e degli agenti di P.S. si contrappone alla trascrizione del colloquio Mussolini-Larice il 24 aprile 1945 sulla scarsa affidabilità degli agenti di P.S. come eventuale difesa dei fascisti. *L'estate torbida* (quella seguente al crollo del fascismo) presenta in epigrafe due trafiletti dall'«Unità», rispettivamente del 2 novembre e del 31 maggio 1945, e *Via delle Oche* si colloca in pieno clima preelettorale, alla vigilia delle elezioni del 1948, con due stralci propagandistici (dal «Giornale dell'Emilia» il primo, dall'«Unità» il secondo) per le opposte forze in gioco, cui segue la registrazione di quella sorta di «voce collettiva», quel «Bartali è maglia gialla» che, all'indomani dell'attentato a Togliatti trattenne l'Italia sull'orlo del baratro. Da notare che quest'ultimo romanzo, il più «sperimentale» dei tre, è scandito in «giornate» precisamente datate (dal mercoledì 14 aprile 1948 al giovedì 15 luglio 1948, il giorno dopo l'attentato a Togliatti), distinte a loro volta in unità narrative puntellate da selezionate citazioni di titoli giornalistici dell'epoca, come una sorta di scenario storico-politico mobile su cui si muove l'inchiesta

storytelling adatto alla rappresentazione di un ambiente o di una società in momenti particolarmente critici, di instabilità politica e incertezza ideologica, o drammatici, di cui è maestro lo scrittore catalano Manuel Vasquez Montalban, anch'egli *habitué* dell'epigrafe per le inchieste del suo famoso investigatore privato, Pepe Carvalho.

Se, in conclusione, da un lato, è certo possibile rintracciare delle costanti operative o delle direttrici funzionali a cui ricondurre il giuoco iperletterario dell'*avant-poste*, e disegnare, almeno per la prosa narrativa, una mappa approssimativa per orientarsi nell'accidentata geografia relazionale dell'epigrafe in area novecentesca, al di là delle limitate spigolature delle singole esemplificazioni qui proposte, semplici apripista per ulteriori acquisizioni, questa stessa avventura nell'ambiguo territorio peritestuale finisce per tracciare anche i propri limiti, quando l'orizzonte della ricerca si dilata oltre i confini dei singoli sistemi letterari, e si innesca un potenzialmente infinito processo associativo, intuitivo e cognitivo, una specie di odissea intertestuale a cui il lettore-Ulisse è trascinato dall'autore, che ne sollecita, oltre alla curiosità, la complicità intellettuale. Così, alla fine, la stessa citazione esplicita può rivelarsi ridondante e vana, come ebbe a scrivere Sciascia, (proprio lui, il «retore» della citazione), in *La strega e il capitano* (con epigrafe dal dramma *Carmen*), a proposito del nome della «strega d'infedeltà professionale», Margherita, coprotagonista nel processo per stregoneria a una Caterina Medici: «Siamo tentati di darci a un giuoco di citazioni, di richiami e di suggestioni. Ma lo risparmiamo al lettore, anche perché può farselo da sé»⁷⁷.

scomoda del commissario De Luca. Anche in questo caso si registra dunque la formula dell'epigrafe multipla per cui gli elementi connotanti del senso derivano dalla giustapposizione o dal "dialogo" delle voci diverse.

⁷⁷ L. Sciascia, *La strega e il capitano*, in Id., *Opere 1984-1989*, cit., pp. 241-242.

FIGURE DI DONNA NELL'OPERA DI RENATO FUCINI¹

Forse se non ci fosse stata l'occasione del Festival Fuciniano 2022, e se Paolo Santini, nell'invitarmi a condurre la seconda serata, quella "letteraria", non mi avesse manifestato l'intenzione di costruire un festival il più possibile "al femminile" (la prima serata sarebbe stata dedicata a composizioni musicali di Alfredo Nardi, cugino dello scrittore, e di musiciste coeve di Renato, come Elena Puccioni, Ada Comandoli Villamaina, Elisabetta Oddone), forse, dicevo, non mi sarebbe venuto in mente di rileggere poesie e prose dello scrittore di Dianella con uno sguardo attento a cogliere le presenze femminili, sguardo per la verità poco esercitato, se non in modo rapsodico o occasionale, negli studi fuciniani. E non senza motivo, dato che, ad una lettura complessiva, il piccolo mondo rappresentato da Fucini appare indubitabilmente affollato in prevalenza da personaggi e storie ascrivibili a dinamiche relazionali e sociali maschili. Eppure, il femminile è presente, raramente in primo piano, spesso defilato, talvolta solamente evocato, nell'immaginario fuciniano, quasi sempre come incarnazione del pessimismo sociale, del disincanto amaro radicato nello scrittore toscano, solo in apparenza «sollazzevole», per dirla con Luigi Russo. E, alla fine della rilettura, è stato possibile comporre una galleria di ritratti di donna, schizzati per lo più nelle tinte fosche del dramma, non numerosi ma efficaci interpreti della poetica fuciniana, fino dai *Cento sonetti in vernacolo pisano*.

Nel mondo popolaresco che si accampa vivace nelle poesie in vernacolo, grazie ad una *vis comica* accentuata dalla spezzatura colloquiale della versificazione rigida del sonetto e dall'impasto linguistico, mimetico sonora e spesso gridata del parlar toscano, le sporadiche presenze femminili emergono in rappresentanza di due tipologie sociali, antitetiche, la madre e la prostituta, nei sonetti XLVIII, *La mamma*, *'r bimbo e l'amia*, XCVI, *La mamma bacchettona*, e nel trittico intitolato a

¹ *Figure di donna nell'opera di R. Fucini*, in «Bullettino Storico Empolese», vol. XXI, anni LXVII-LXVIII, 2023-2024.

Una disgraziata (LXXIV, LXXV, LXXVI). Il tema della maternità è modulato nei primi due sonetti con la contaminazione della tonalità patetica con quella comica, con sottile contrappunto polemico. Così il sonetto XLVIII esordisce con un serrato dialogo tra una madre e un'amica, a vantare le qualità fisiche del bimbo, con ironica parodia della mentalità popolare sulla procacità infantile: le «cicce», gli attributi virili, la regolarità intestinale, i neri occhi furbi, da gatto, fino alla comica esagerazione materna su una improbabile precoce abilità linguistica: «“Lo sentisse parla’, pare n’dottore / dinni ‘come ti ‘iami Galibardo... / Uhe”»². Ma il tono scherzoso si ghiaccia nella terzina finale, con lo stridente contrasto tra la felicità della madre realizzata e il dolore della maternità violata dalla morte del figlio, senza conforto possibile:

AMICA	Oh! Mi fosse ‘ampato ‘r mi’ Rinardo...
MAMMA	Nun pianga, è ‘n Paradiso dar Signore.
AMICA	Già! Ma a queste fascine ‘un mi ci scardo! ³

Lo stereotipo linguistico che affida al conforto della fede religiosa il lenimento del dolore della perdita, nelle parole della mamma, si sgretola a contrasto con la chiusa del sonetto, per voce popolare anch'essa, ma di segno opposto: e l'icastico motto proverbiale, anch'esso forma di un sentimento e di un parlar comune, suggella la vana consolazione della parola e della fede per medicare il rinnovellato dolore dell'amica⁴.

C'è poi la madre «bacchettona», talmente invasata da un integralismo cattolico da chiudere in casa i figlioli per scappare alle funzioni religiose, per poi costringerli alla recita del rosario e di «patelnostrì...’n ginocchio-ni». Il giudizio sul comportamento di questa «mammaccia snaturata» è pesante, netto il rifiuto per una inaccettabile perversione e fraintendimento della fede che contraddica i doveri materni della cura e della carità:

Senta... se per anda’ su dall’Etelno
 Bisogna esse’ mammacce snaturate,
 pel me, vada chi vole, io vo all’infelno⁵.

² R. Fucini, *I cento sonetti in vernacolo pisano*, in Id., *Opere*, a cura di D. Puccini, Le Lettere, Firenze 2011, pp. 128.

³ *Ibidem*.

⁴ Il tema della mortalità infantile, in percentuale ancora molto elevata sul numero di nati vivi negli ultimi decenni dell'Ottocento, riaffiora rapsodicamente nella scrittura fuciniana: un fatto di destino, senza scampo, che lascia, soprattutto nelle madri, una profonda lacerazione interiore, fino al suicidio, come accade all'Agnese del racconto *La pipa di Batone*, nelle *Veglie di Neri*.

⁵ R. Fucini, *Cento sonetti...*, cit., p. 163.

Nella figura della mamma snaturata Fucini intende in verità rappresentare gli esiti nefasti dell'esagerato zelo religioso, dell'eccessiva scrupolosa partecipazione a riti e funzioni, che non di rado si accompagna a ipocrisia ed ostentazione: un *exemplum* di tutta la «genìa de' bacchetton», verso la quale la voce popolare scaglia la propria maledizione: «“Tremoti alla genìa de' bacchettoni”»⁶.

Ogni nota polemica si dissolve invece nel compianto per la sorte della giovane monacata per forza e necessità: la poesia in lingua *Monaca* (1875) è una “storia di una capinera”⁷ in tono minore. Rimasta sola e senza sostegno economico e affettivo, sepolta viva in convento, strappata a sogni e a desideri di amore e di maternità, rimossi e convertiti in «sozze non sfogate voglie», la «sventurata fanciulla» morirà «disfatta», pronunciando parole come professione di immacolata purezza, non sincera ma «turpe menzogna spudorata», per l'intimo rifiuto di quella “chiamata a sposa del signore”, ipocrita copertura per una violenza imposta. Impossibile non risentire qui l'eco di «la sventurata rispose» di manzoniana memoria, non casualmente ripetuto da Fucini in clausola della terza e della quinta strofa, in cui il poeta recupera come estremo congedo empatico per la sfortunata fanciulla il motivo foscoliano dell'illacrimata sepoltura:

Sotto le ortiche, in appartato canto
 Del cimitero,
 Serba il suo nome un sasso umido e nero:
 Non un amico pianto...
 Non un sospiro... un fiore... nulla!
 Sventurata fanciulla⁸.

Nelle poesie fuciniane, sono presenti solamente altre due figure femminili, segnate anch'esse da difficoltà del vivere, dolore, infelicità, destino avverso. Nelle *Poesie in lingua* è ancora una madre che si racconta stavolta in prima persona: uno straziante monologo in sestine narrative, *La mamma tisica*, descrive una vicenda di decadimento

⁶ *Ibidem*.

⁷ Il componimento poetico, in 5 strofe variabili per lunghezza, struttura e versificazione (endecasillabi, settenari e quinari) fu pubblicato nell'edizione del 1876 delle *Nuove Poesie*, ma poi eliminato a partire dall'edizione del 1905, forse perché il tema della monacazione forzata appariva troppo risaputo, dopo Manzoni e dopo *Storia di una capinera* (1871) di Verga. Puccini la recupera nell'*Appendice* alla sezione *Poesie in lingua*, in *Opere*, cit., pp. 261-62.

⁸ *Ivi*, p. 262.

fisico, per una «vita un po' troppo strapazzata» e psicologico, per la perdita del primo figlio, non risarcita dalla presenza del secondogenito. Consumata dal “morbo lento”, malattia dal destino allora ineluttabile, la mamma tistica si aggrappa, nonostante i persistenti inequivocabili sintomi del male, alla compassionevole bugia del dottore, di un recupero della salute nella stagione primaverile. Il pietoso autoinganno si rivela nella sestina finale, nell'ambigua allusione alla fine della malattia come fine di tutto:

Come mi par mill'anni! Che piacere!
 Ci manca un mese, manca un mese solo;
 Ma appena posso... oh! Sì, lo vo' vedere
 Dove l'han messo 'l mi' figliolo...
 Ecco la tosse... o Dio! Com'è noiosa...!
 Pazienza... un mese, e finirà ogni cosa⁹.

Dai sonetti in vernacolo emerge infine un'altra storia di donna, scandita nei tre tempi “sceneggiati” dei sonetti riuniti sotto il titolo emblematico di *La disgraziata* (1, 2, 3), che però, in questo caso, ha un nome proprio, Carola, e dunque una precisa identità che la rende protagonista non più passiva di un destino che sembra segnato ancora una volta dall'orfanezza e dalla miseria. A seguito del suicidio di una compagna di sventura nel bordello dove lavora, rappresentato nel sonetto LXXIV in una concitata melodrammatica scena, Carola, che vanamente ha cercato di impedire il tragico gesto, racconta, nel successivo, come, rimasta sola, sia stata avviata alla prostituzione ancora ragazzina da una sedicente “zia”, una «una vecchietta astuta», una «strega assassina» che l'ha strappata ai sogni ingenui di adolescente:

CAROLA Son quattr'anni che qui vengo 'r mi' onore
 Io che mi sento bona, io ch'ero nata
 Pel vivere 'n famiglia fra l'amore.
 Dio quante vorte me lo son sognata...
 PETRONILLA Carola, scendi 'n sala, c'è un signore...
 CAROLA Dèccomi. Oimmé, che vita disgraziata!¹⁰

Ma Carola trova alla fine il coraggio di una scelta che si ribella a un destino preordinato per riconquistare la propria libertà e dignità: nel “terzo atto”, quando scende in salotto chiamata dalla “padrona” a soddisfare un nuovo cliente, porta con sé un fagotto e il cappello, le

⁹ *Ivi*, p. 215.

¹⁰ R. Fucini, *Cento sonetti...*, cit., p. 149.

sole cose sue, e pianta in asso una stupefatta e irritata Petronilla, nella prospettiva, forse un po' ottimistica, di costruirsi una nuova vita:

CAROLA Padrona...
 PETRONILLA Su fai presto, la 'n salotto,
 c'è un omo che ti vole, 'un so chi sia...
 Come mai cor cappello?... o quer fagotto?
 CAROLA È mio.
 PETRONILLA 'N dove lo polti?
 CAROLA Vado via.
 PETRONILLA Via?... ma siei pazza!... e te, così di botto,
 pianti sola 'na vecchia... 'na tu' zia!
 CAROLA Nun v'accostate: escitemi di sotto,
 strega 'infelnale, o fo quarche pazzia.
 PETRONILLA Aiuto!
 CAROLA Ah! Nun vi tocco, 'un dubitate
 Siete vecchia... quer Dio che tutto pòle,
 vi darà 'r premio che vi meritate.
 PETRONILLA Dunque mi lassi?... pensa a quer che fai.
 CAROLA Ci ho già pensato, e scappo, se Dio vòle
 Pane e lavoro nun ne manca mai¹¹.

Se è tuttora condivisibile l'osservazione di Benedetto Croce che per primo aveva sottolineato il risuonare armonico e misurato di «due corde» nell'animo poetico di Fucini quelle del sorriso e della pietà¹², si potrebbe concludere dunque che la rappresentazione del femminile nelle sue opere poetiche, limitata a occorrenze appena rintracciabili all'interno di un *corpus* creativo di oltre duecentotrenta composizioni, e riferibile a precise e connotate categorie sociali (la madre, la prostituta, la monaca), è modulata quasi esclusivamente sulla nota del patetico, dell'empatia per una condizione femminile o sottomessa, quasi senza possibilità di riscatto e di autonomia autodeterminazione, o piegata dalle difficoltà quotidiane di una misera vita e afflitta dal dolore di una perdita.

Quando la vocazione ad osservare e rappresentare un familiare mondo popolare, a registrare momenti di vita quotidiana o anche eventi di storia contemporanea, implicita nei "bozzetti" dialogati in versi, troverà, sotto la spinta del nascente verismo italiano, una nuova possibilità

¹¹ *Ivi*, pp. 149-50.

¹² «Queste erano le due corde che sonavano poeticamente nell'animo del Fucini: il sorriso e la pietà; un sorriso, che non si esagerava nella buffoneria; una pietà, che non si dilatava e falsificava ne tono piagnucoloso e nell'enfasi» (B. Croce, *Renato Fucini*, in *Id.*, *Letteratura della Nuova Italia*, vol. III, Laterza, Roma-Bari 1973, p. 135).

espressiva nella misura più distesa della narrazione in prosa, il mondo raccontato dallo scrittore toscano resterà comunque, come si vedrà, un mondo prevalentemente al maschile. Il “disegnar dal vero”, affine alla lezione degli amici e sodali pittori macchiaioli, discendeva del resto da quella prima educazione alla matita e al pennello nello studio del pittore livornese Giuseppe Baldini, ricordato nelle pagine autobiografiche di *Foglie al vento* da Fucini, che si definiva «caldo di cuore, un po' artista, molto osservatore»¹³ e che per diletto praticava la tecnica della pittura *en plein air*. Dal pennello alla parola: il racconto che apre la raccolta di *Le veglie di Neri* (1882), *Il matto delle giuncaie*, pubblicato sei anni prima su «La Nuova Antologia», porta come sottotitolo «bozzetto padulano». Non si tratta solo di una suggestione verghiana (*Nedda. Bozzetto siciliano* era uscito nel 1874 su la «Rivista italiana»), ma di esplicitare l'intimo rapporto tra scrittura e pittura su cui si innerva lo *storytelling* dello scrittore di Dianella, in accordo con la scelta tematica di rappresentare, sullo sfondo di paesaggi campestri e ambienti paesani, storie e persone¹⁴ appartenenti a un piccolo mondo contadino, còlte nella quotidianità spesso faticosa del vivere, nella dinamica delle relazioni interpersonali e nelle occasioni di vita comunitaria. Ne deriva un quadro sociale e antropologico, spesso senza idillio, nel quale la rara presenza femminile è relegata in posizione quasi sempre decentrata, subalterna, deflata. Inevitabilmente, si potrebbe dire, perché in fondo è questa la condizione della donna nella società contadina di fine Ottocento, una società “fredda”¹⁵, ossia tendente alla stabilizzazione, chiusa verso l'esterno, refrattaria al cambiamento e restia al dinamismo della modernità. In un mondo in cui le relazioni si costruiscono quasi esclusivamente su una intelaiatura di tipo economico, quindi strutturale, la donna, per quanto rivesta un ruolo fondamentale nell'economia domestica, contribuendo con la cura della prole o l'allevamento del bestiame ma anche con il lavoro nei campi, è percepita comunque ai margini della sfera produttiva locale, e l'aspetto

¹³ R. Fucini, *Foglie al vento*, in Id., *Tutti gli scritti*, introduzione di P. Bargellini, Trevisini, Milano 1963, p. 715.

¹⁴ E anche animali: in particolare i cani, che lo scrittore amava particolarmente, sono presenze discrete e devote con assoluta dedizione all'uomo, ripagata spesso con crudeltà e maltrattamenti, come nei due racconti a loro intitolate, *Perla* in *Le Veglie di Neri* e *Pelliccia* in *All'aria aperta*.

¹⁵ La definizione di “società fredda” è stata proposta nell'ambito degli studi novecenteschi di antropologia culturale per riassumere i tratti distintivi e culturali di una società in cui le regole di vita e i rapporti tra le classi o le stratificazioni sociali ed anche tra i sessi non subiscono processi di trasformazione. Cfr. C. Levi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1964.

economico incide sulla di lei scarsa considerazione come agente attivo. All'interno di una struttura fondamentalmente patriarcale anche il matrimonio si inserisce nelle dinamiche economiche, quasi come una forma di scambio che contribuisce a mantenere l'equilibrio sociale (non solo nelle società contadine in verità) e prescinde quasi sempre dall'aspetto sentimentale, anzi spesso lo nega e lo rimuove. È così che il femminile, nelle rare occorrenze in cui una figura di donna emerge come protagonista e non come comprimario o nota ambientale e di costume nella narrativa dello scrittore toscano, si declina prevalentemente sugli esiti nefasti e drammatici dell'amore negato, della fede tradita, della violenza o del pregiudizio superstizioso. All'"altro sé", Neri Tanfucio, lo scrittore delega una funzione narrativa che potremmo definire di "osservatore in ascolto": i fatti narrati infatti sono inseriti in un discorso di racconto che privilegia per lo più la parola altrui, anche quando il narratore è interno al racconto. Prevale nelle *Veglie* una dimensione espressiva dialogica e discorsiva che, mentre preserva una certa distanza dai fatti, non esclude la partecipazione empatica, quando Neri sia presente all'interno della storia, come personaggio o testimone a raccogliere il racconto dalla voce di altri, ma anche quando si investa del ruolo di narratore esterno.

A questo proposito nel *Matto delle giuncaie* si può leggere una esplicita dichiarazione di poetica da parte di Fucini. Si presenta infatti come io narrante l'*alter ego* dello scrittore, Neri Tanfucio, immerso in un nebbioso e stagnante paesaggio (è la «scena mestissima di un tramonto in palude») e in una atmosfera sospesa (l'attesa di una battuta di caccia). Ne derivano uno stato d'animo malinconico, un affollarsi di ricordi e di idee confuse, incerte e anebbate, che si traduce inaspettatamente nell'immaginare storie e persone:

E quel vasto campo che un istante prima mi parlava di morte, lo vedeva popolato da quantità innumerevole di pallide e rabbuffate figure padulane dalla fibra d'acciaio e dall'animo generoso e feroce, nel petto delle quali le passioni scoppiano con tal violenza, che il delitto ne diviene spesso il termine funesto. E idilli soavi e drammi sanguinosi si svolgevano dinanzi alla mia immaginazione, e la tristezza si faceva maggiore nell'animo mio. Quando una voce di fanciulla, di una di quelle che vivono felici in quell'ambiente mefitico i mesi e gli anni interi, lavorando con l'acqua fino alla cintola e il fango alle ginocchia, intonò un canto melanconico, piano come la superficie dello stagno, lento come le acque del canale e portò a me queste dolenti parole: «È morto l'amor mio che amavo tanto /Ahi! dal dolor più reggere non posso;/ [...] / Dimmelo te, te che lo sai, gran Dio, / se mai lo rivedrò l'angiolo mio...»¹⁶.

¹⁶ R. Fucini, *Il matto delle giuncaie*, in Id., *Opere*, cit., pp. 357-358.

Una “fantasticheria”, dunque, la cui realtà si misura nella relazione diretta e autentica tra uomo e natura, tra un ambiente «mefitico» e ostile e «figure padulane», dominate da passioni vissute con profonda intensità, fino ad esiti drammatici e violenti, o destinate a restare inespresse, negate, come malinconicamente annegate nella palude dell'anima, stagnante come l'acqua del canale. E non a caso la triste fantasticheria di Neri prende forma di donna, dapprima smaterializzata («una voce di fanciulla»), poi appena pennellata nel momento del lavoro¹⁷, faticoso ma vissuto in letizia: la nota dominante è quella dolente del canto nostalgico di amore perduto: passione, delitto, perdita: è il preludio allo «sfogo» che Neri raccoglie dalla viva voce del «matto», protagonista assoluto della novella. All'origine della sua disgraziata storia di emarginazione e solitudine ci sono una donna e un amore negato per «interesse». Stella non è presente, ma è il motore primo di una sequenza di eventi devastanti per il Matto: l'amore adolescenziale corrisposto, la promessa reciproca, la partenza per la Maremma per metter su un po' di risorse:

Ah!... lei non l'ha conosciuta di certo, ma non importa. Era bionda e si chiamava Stella, ma le stelle eran meno belle di lei. Cantava sempre ed io passavo le giornate intere acquattato tra i giunchi per starla a sentire. [...] Cotesta sera si fissò tutto. Lui [il padre] mi disse che pensassi a trovare i mezzi per metter su un po' di casa, lei li disse che mi voleva bene, e la mattina dopo, avanti giorno, ero già per la strada che andavo in Maremma a lavorare¹⁸.

Ma al ritorno, dopo un anno e mezzo, la trova sposa ad un altro, per volere di «quell'aguzzino di vecchio» per una «casuccia e qualche cento di scudi». Si sarebbe messo definitivamente il cuore in pace, nonostante le provocazioni del rivale vittorioso, anche per non dare altri dispiaceri alla giovane, incolpevole vittima del sistema patriarcale e della ragione economica, se non l'avesse «intoppata» per caso durante una processione religiosa, sciupata, smagrita, quasi irriconoscibile, icona vivente di maltrattamenti e infelicità. La rabbia e il rancore covati e repressi per amore di lei, allora esplodono letteralmente nella schioppettata omicida verso il marito/rivale, per una apparentemente banale disputa di caccia, che gli costerà otto anni di galera. Passione che sfocia in delitto, appunto. Il marchio di ex-galeotto finirà per pesare senza sconti sulla sua vita, costringendolo a quella esistenza da reietto. Stella è da dodici anni sepolta in una cappellina bianca, ma al Matto sembra

¹⁷ Si tratta di uno dei rarissimi casi in cui Fucini rappresenta la donna al lavoro, soggetto invece abbastanza frequente nella pittura macchiaiola.

¹⁸ R. Fucini, *Il matto delle giuncaie*, cit., p. 360.

di udire tra le giuncaie ancora la canzone che lei cantava. Ed è appunto la voce della fanciulla che Neri ha percepito nella "fantasticheria" iniziale, ad intonare nuovamente i versi finali del rispetto musicale: «Dimmelo te, gran Dio... Ma il mio lamento/vola e si perde sull'ali del vento»¹⁹, la malinconica canzone dell'amore perduto. La storia del Matto è in fondo anche la storia di Stella, destinata all'infelicità e ad una morte precoce da un sistema sociale che relega la donna in una condizione subalterna, sottomessa a ragioni economiche. Il tema dell'amore negato si incarna dunque nella figura femminile, con esiti nefasti e drammatici. Stella non è più, ma il suo fantasma aleggia nella palude, nelle note del rispetto cantato dalla voce, forse, della sorellina, che richiama a sé il Matto. L'aveva ben intuito, con la sua sensibilità femminile, la pittrice Amelia Mecherini nell'illustrare questa novella per la prestigiosa edizione delle *Veglie di Neri* nei tipi Alinari a Firenze, nel 1925. In quel bozzetto la Mecherini aveva sì raffigurato in primo piano il Matto sul suo barchino in palude in compagnia del fedele vecchio restone, ma nella nebbia dello sfondo lasciava intravedere una fantasmatica figura femminile, come una allucinazione:

Così dicendo, cominciò a gesticolare come un ossesso e saltò, per andarsene, nel suo barchino, sempre guardandosi d'intorno quasi che uno spettro lo perseguitasse.

- Pare che tu abbia paura di qualche cosa, perché vai via? - gli domandai.
- Mi lasci andare, mi lasci andare, m'è parso di sentirla di certo,
- Ma che cosa?
- Lei, la su' sorellina minore che canta come cantava lei²⁰.

La rottura dell'idillio può avvenire anche per una ragione extraeconomica, che tuttavia comporta un allontanamento e una perdita in teoria temporanea, ma in realtà definitiva, distruttiva di un progetto di vita: la coscrizione obbligatoria imposta dalle leggi dello Sato Unitario. Fiorella è la protagonista femminile del racconto che a lei si intitola, eccezionalmente, dato che solo ad un'altra figura di donna, Lucia, Fucini concede l'evidenza assoluta del titolo. Come nel *Matto delle giuncaie* la voce narrante è ancora quella di Neri, personaggio e testimone di una vicenda che travolge nel dramma un idillio campestre, nato tra due fanciulli, Pipetta e Fiorella, che Neri incontra durante le sue solitarie passeggiate e battute di caccia sul Monte Albano, e cresciuto poi con loro,

¹⁹ *Ivi*, p. 363.

²⁰ *Ivi*, p. 362.

a contatto con quella natura selvaggia e incontaminata. La spensierata, spontanea e allegra complicità infantile, allorché si approfondisce in un innamoramento esclusivo e totalizzante, si vena del presentimento di un destino di dolore:

Il germe d'un amore selvaggio nato e sviluppato in quelle solitudini dove tale passione si manifesta in tutti gli esseri con le forme del dolore, dalla lodola che sospesa come un punto d'oro nelle alte regioni dell'aria canta il suo *trio* mattutino, alla passera solitaria che si lamenta nel cavo di una rupe, aveva dato ai loro occhi una tinta d'ineffabile malinconia²¹.

La passione amorosa si lega indissolubilmente al dolore, in modo quasi "naturale" e dunque ineluttabile e fatale: tra il desiderio e la sua possibile realizzazione si frappone una struttura economico-sociale distruttiva che, nel caso di Fiorella e Pipetta, si manifesta come duplice ostacolo:

– E nelle vostre famiglie son contenti?

– Se sono contenti? Anche troppo. Solamente, quelli di lei m'hanno fatto sapere che se non compro altre venticinque pecore, non me la danno.

– Se il male sta tutto qui, – dissi a mezza voce, – si rimedierà.

A queste parole Pipetta parve che mi desse un abbraccio con gli occhi. Stesse silenzioso qualche momento. Quindi riprese:

– C'è anche un altro grosso inciampo... e grosso dimolto!

– Quale? – domandai.

– Io sono di leva. Fiorella lo sa; ma non lo sa che ho tirato su basso...²²

Pipetta, come Luca di padron 'Ntoni nei *Malavoglia* di Verga, ha pescato «un numero basso da povero diavolo»²³. Dovrà partire soldato, e c'è chi parla di una guerra imminente. Se Pipetta è in qualche misura rassegnato alla sua sorte, Fiorella è disperata, non riesce ad accettare l'idea le "rubino" il suo amore: «– Me lo rubano, me lo rubano, me lo portano via! – E non disse altro. Restò lì come tramortita a tremare e lamentarsi: – Me lo portano via, me lo portano via!»²⁴. Lo svenimento prima e la calma e apparente ragionevolezza poi, sono il preludio al tragico finale della loro storia: la follia di lei e il conseguente suicidio di Pipetta:

²¹ R. Fucini, *Fiorella*, in Id., *Opere*, cit., p. 415.

²² *Ivi*, p. 416.

²³ G. Verga, *I Malavoglia*, in Id., *I grandi romanzi*, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1972, p. 83.

²⁴ R. Fucini, *Fiorella*, in Id., *Opere*, cit., p. 417.

Il giovinotto andò alla visita, fu trovato buonissimo, e il giorno dopo era in Fortezza vestito da recluta. Appena la ragazza ne ebbe sentore, non disse nulla, non si lamentò, non pianse; ma cominciò allora a dar da pensare seriamente per la sua ragione, perché quel giorno stesso non ci fu modo di levarla di sull'uscio di casa, dove stette fino alla sera, accovacciata a far dei circoli nella polvere con un fuscello, senza chiedere né da mangiare né da bere e dando su tutte le furie tutte le volte che sua madre la pregava d'uscir di lì, perché il sole non le bruciasse il cervello²⁵.

E lì resterà Fiorella, dopo il ritrovamento del corpo di Pipetta suicida nelle acque del mulino, inerte e sorda ad ogni sollecitazione esterna, accovacciata sul ciglio della via, dondolando il capo e cantando «un'aria malinconica con una voce che pareva lontana, lontana, lontana»²⁶. La ripresa del motivo del canto legato al tema dell'amore perduto o negato, già presente nel *Matto delle giuncaie*, sottolinea la centralità della figura femminile, anche solo evocata o defilata, nel paradigma delle relazioni interpersonali: quella «violenza delle passioni», vissute con autenticità estrema, quasi in simbiosi antropologica con l'ambiente naturale, tematizzata da Fucini nell'*ouverture* della prima novella.

In *Sereno e nuvole* è Chiarastella, la giovane contesa da due giovinotti del paese, Cecco e Pierone, la causa involontaria di una "cavalleria rusticana" finita in tragedia, nonostante l'apparente riconciliazione tra i due rivali in amore, dato che uno dei due, Pierone, la testa calda del paese, aveva pubblicamente rinunciato a corteggiare la ragazza, perché, avendo «tirato basso», stava per partir soldato. Una festa paesana di "riconciliazione", una ubriacatura collettiva, una serenata sotto la finestra della ragazza, una rissa e poi l'agguato finale con la morte di Pierone accoltellato da Cecco: in tutto questo la figura femminile resta dietro le quinte, come quella «mano bianca» che appare alla finestra, strappa una foglia di geranio e la getta sul gruppo dei giovinotti, e scompare, mentre si accende il parapiglia per impadronirsene. E non si può non sottolineare come nessun rilievo abbia, nella "cavalleria rusticana" la volontà della ragazza, la sua ben nota predilezione per Cecco, uno dei due contendenti: solo la rinuncia dell'altro pretendente ad ottenerla in sposa potrebbe riportare la serenità tra le famiglie coinvolte nella disputa: se non fosse per quella foglia di geranio che, per avventura, finisce nelle mani del destinatario sbagliato.

Solo un'altra novella, oltre *Fiorella*, si intitola ad una protagonista femminile: *Lucia*. Ed è il racconto di uno stupro, in ambiente campe-

²⁵ *Ivi*, p. 418.

²⁶ *Ivi*, p. 420.

stre, affidato ad una voce narrante esterna ma empatica: «Come sei bella in mezzo alla primavera, o fresca Lucia! E sei sola sulla terra, povera Lucia!»²⁷. Il tema dello scatenarsi degli istinti sessuali, presente anche nella narrativa di Verga, Capuana e De Roberto, è trattato da Fucini con estrema delicatezza, e la violenza si inquadra in una dinamica quasi “naturale”, dove l’essere più debole appare predestinato a soccombere al predatore:

Lucia dall’alto della sua rupe non aveva scorto due occhi umani che da un’ora lacrimavano di stanchezza, avventando faville assetate agli occhi suoi, alle sue spalle, al suo colmo seno, e credé messo dalla sua capretta il belato che il ruvido Tonio scaltramente aveva imitato, ed era corsa... ed era corsa povera Lucia! lieta e sicura come l’usignolo innocente corre gorgheggiando nella bocca del rospo che digiuno lo guarda²⁸.

Ma la debolezza di Lucia non è solo quella del suo sesso: è soprattutto la sua condizione sociale, prima di trovatella, poi, cessato il contributo dell’Ospizio, di «garzona di un contadino», senza né l’affetto né la protezione di una vera famiglia, a condurla alla disperata ricerca della capretta smarrita dal gregge affidatole, che potrebbe costargli l’unico ricovero e sostegno, e a subire poi la perdita della sua verginale ingenuità, figurata nello smarrimento del fiore che la giovinetta portava nei capelli per il consueto dono serale all’immagine della Maconna posta a capo del suo letto:

Appena scesa la notte, la capra tornò belando alla casa in cerca delle sue compagne. Tutti le mossero lieti incontro; Lucia sola non si mosse né si rallegrò. Aveva il viso acceso, un livido in una gota e i capelli e le vesti in disordine... – Se ti senti male, va’ a letto – le disse Rosalba, fattasi cortese dopo il ritorno della capra. E Lucia s’avviò stanca alla sua cameretta... cercò il fiore per offrirlo alla Regina degli Angioli, ma l’aveva perduto! Sentì una stretta al core, dette in uno scoppio di pianto e cadde sul suo letticciuolo dove aspettò il giorno ansimando.

Tonio quella sera non aveva sonno. Aguzzò tutti i pali per i gelsi della colmata; rifece la traversa all’erpice vecchio e fino al tocco dopo la mezzanotte rimase a frescheggiare sull’aia, cantando a gola spiegata.

Era uno stellato di paradiso²⁹.

L’osceno canto di vittoria del maschio fa da contrappunto stridente alla dolorosa consapevolezza di Lucia. Una tensione emotiva ed emo-

²⁷ R. Fucini, *Lucia*, in Id., *Opere*, cit., p. 368.

²⁸ *Ivi*, p. 369.

²⁹ *Ibidem*.

zionale, nonostante lo statuto narrativo oggettivo, percorre tutto il racconto, fino a precipitare non solo nel reticente racconto dell'atto violento, ma soprattutto nella fulminante e per un verso agghiacciante nota in chiusura: quello «stellato di paradiso», che si stende quasi leopardianamente indifferente ai casi umani, così dissonante col pianto di Lucia ma in accordo con il bestiale canto di Tonio: a suggello quasi di un fatto "naturale", o come un immutabile destino.

Anche l'innominata «maestrina», arrivata dal nord nella piccola comunità di Castelluccio, a pochi chilometri da Firenze, subisce una violenza: è quella del pregiudizio e della maldicenza. L'iniziale "innamoramento" dei popolani per la bella e delicata giovinetta, una «brava ragazza» perfino per il parroco, diffidente verso la scuola laica come fosse una fabbrica di eretici, si raffredda progressivamente. Educata, istruita, corteggiata dai villeggianti cittadini, viene dapprima soprannominata ironicamente la *Principessa*, poi sempre più isolata nel contesto sociale: «e la calunnia, da ultimo, con scritti e figure oscene sui muri, con lettere anonime, e storielle cantate a squarciagola nelle case e nell'aperta campagna, si scatenò triviale e feroce a investire in pieno la sventurata giovinetta»³⁰. Sventurata, come le altre: il suo degrado morale e materiale precipiterà col matrimonio riparatore, in piena notte, col suo seduttore, lo scioperato figlio della sua affittacamere, recalcitrante al legame, ma costretto dalla madre, in grazia dell'affitto che la maestrina le paga e che lei non vuole perdere. Fucini ritrae la maestrina in uno squallido quadro finale, nella scuola semideserta, in stato quasi catatonico, irriconoscibile, con le vesti e i capelli in disordine, mentre il marito, scamiciato e scalzo, seduto mezzo ubriaco sulla soglia, tiene sulle ginocchia un lattante addormentato.

Se la maestrina senza nome, venuta «di per su», poteva rappresentare un corpo estraneo nella comunità di Castelluccio, tanto da creare i presupposti di una forma di "rigetto" per la sua "diversità", l'anziana Pelagia della novella *La strega*, nella raccolta *All'aria aperta*, è invece perfettamente inserita nel suo ambito sociale, tanto da preoccuparsi per la salute di un bimbo gravemente ammalato di una famiglia conoscente e da affrontare, insieme al nipotino di nove anni, un lungo cammino sotto la pioggia, per portare conforto. Ma un ciarlatano del paese ha convinto la famiglia che il ragazzino è vittima del malocchio e che

³⁰ R. Fucini, *La maestrina*, in Id., *Opere*, cit., p. 463. La novella rimasta inedita, fu inserita da Guido Biagi in una edizione postuma di *Le veglie di Neri*, e per questa ragione è stata inserita da Puccini nell'*Appendice alle Veglie*.

la prima persona che apparirà sull'aia è colui o colei che l'ha affatato e dovrà liberarlo. Quando, stremata, sotto il diluvio, Pelagia arriverà sull'aia verrà aggredita, accusata di stregoneria, malmenata e picchiata, con una ferocia accresciuta dalle sue suppliche e dalla sua inconsapevolezza. Accecati dalla superstizione uomini e donne le si avventano contro, incuranti dei disperati tentativi di difesa del ragazzino:

– Al forno, al forno, foco nel forno! – gridavano gli uomini, sempre più inferocendosi a quelle preghiere; e dieci mani sacrileghe raddoppiavano la loro furia sulla misera vecchia, la quale, cascata in ginocchio, con voce sempre più fioca, continuò a raccomandarsi a Dio, chiamando il suo nipotino, finché non cade in terra stordita, fra le imprecazioni di quei furibondi.

Le donne erano uscite sul verone a far coraggio agli uomini, e urlavano:

– Finitela, finitela! Sode! A cotesta birbona! Cavategli il core a cotest' anima dannata! –

E da tutte le finestre del casolare erano grida di implacabile ferocia e gesti di maledizione³¹.

Il finale, magistralmente sospeso, della novella, con i due carabinieri che compaiono in lontananza lungo la strada che porta al casolare, alla ricerca di riparo dalla pioggia, non illumina la cupa rappresentazione di una violenza irrazionale e ferina. Ancora una volta il pessimismo sociale di Fucini si incarna in una figura di donna, e la vecchia Pelagia si aggiunge alla galleria delle sue "sventurate": Carola, Stella, Fiorella, Lucia, l'Agnese di *La pipa di Batone*, anche lei «nata sotto una cattiva luna», e la Gioconda di *Primavera* che solo da vecchia potrà ritrovarsi accanto Maso, l'amore giovanile negato, in una atmosfera primaverile ironicamente allusiva, ma intrisa di dolente desiderio e melanconico rimpianto:

– E ora è tardi! – pensò Maso, alzando adagio adagio il capo dal suo fascio di trifoglio. – È tardi! – e si mise a guardare il viso della sua Gioconda mezzo addormentata, col capo tra i fiori di lupinella, per cercarvi almeno un'ultima traccia della perduta bellezza. [...] Maso si spenzolò col suo sul viso della sua Gioconda per deporvi un bacio, ma Gioconda, sentendo un alito caldo sulla faccia, aprì gli occhi, colse il pensiero del vecchio nel sorriso che gli brillava negli occhi imbambolati, e guardandolo fisso e sorridendo anch'essa: – E ora che avete, vecchio pazzo? – gli disse.

Il vecchio non rispose, ma accostandosi agli orecchi di lei, vi sussurrò qualche parola che provocando in ambedue uno scoppio di omeriche risa li ributtò supini tra i fiori dell'erba a mostrare al cielo ridente le loro povere bocche larghe e sdentate³².

³¹ R. Fucini, *La strega*, in Id., *Opere*, cit., p. 516.

³² R. Fucini, *Primavera*, in Id., *Opere*, cit., p. 398.

Non si può poi ignorare come, nella rielaborazione sul modello letterario della prosa odepórica sette-ottocentesca degli appunti del taccuino di viaggio a Napoli, per quel *librettaccio* commissionato da Pasquale Villari, *Napoli occhio nudo*, nella Lettera IV, *Dove si parla dei quartieri de' poveri*, Fucini si affidi, per una sorta di viaggio agli inferi negli stretti vicoli del quartiere di Santa Lucia, a spettrali figure femminili, «magre e sparute come cadaveri» che paiono sbucare, gesticolanti e con voci rauche, quasi da sotto terra, in una scena diabolica, da notte delle streghe, nelle quali si rappresenta in tutta evidenza una condizione di vita estrema di degrado, ai limiti del disumano:

I loro visi non avevano fisionomia, o, per non dir troppo, l'avevano, ma quella della maschera, quella fisionomia fissa, su la quale non si riflette alcun sentimento dell'animo; fredda e inerte appunto come le loro anime accasciate sotto il peso enorme della loro squallida miseria. Molte erano ammalate d'occhi ed avevano la faccia deturpata da bolle schifose o da uno strato di lordume ributtante. [...]. Qualche donna giovine teneva al petto uno scheletrino umano che piangeva o succhiava smanioso a una mammella vuota e cascante³³.

Assediato e stratonato per l'incauta promessa di una piccola ricompensa per visitare le loro "case", accompagnato quasi con macabro corteggio da quelle «megère», Fucini discende nei *bassi* bui, fatiscenti, umidi, sudici, popolati da talpe e cimici, avvolti da un tanfo insopportabile, e incontra soprattutto donne: una vecchia semicieca, con una malattia della pelle e una piaga in una gamba, circondata da grasse talpe; un'altra che rosica una lisca di pesce; una partoriente; un'orfana di sedici anni che cucina «ventidue chiocciole e altrettante castagne secche» per i sei fratellini e sorelline minori. Quello che lo turba e lo meraviglia, poi, sono le «eccellenze e riverenze e atti d'umiltà indecorosa», l'assenza totale di insolenze e insulti di fronte alla sua «faccia di salute» o i suoi «abiti decenti», fino a concludere che «tale è l'abbattimento fisico e morale di questi infelici, che non sanno comprendere un miglioramento qualunque delle loro misere condizioni»³⁴. Certo, *Napoli a occhio nudo* è un'opera di non semplice decifrazione, per quella sua natura ibrida, in cui l'osservazione diretta e registrata nei taccuini del viaggio era sottoposta ad una rielaborazione letteraria che tuttavia non tradiva l'esperienza visiva immersiva, *ad occhio nudo*, diretta, schietta, priva di pregiudizi e preconcetti. Dal taccuino sul quartiere di Santa Lucia, descritto vicolo per vicolo, alla più sintetica *Lettera IV* le figure

³³ R. Fucini, *Napoli a occhio nudo*, in Id., *Opere*, cit., p. 302.

³⁴ *Ivi*, p. 306.

femminili transitano direttamente, come se le stigmate della sofferenza, della miseria, del decadimento fisico e morale vi si imprimevano con maggiore e perturbante evidenza. Solo la «bambina addormentata al buio sopra un monte di spazzatura «con le gote formicolanti di insetti»³⁵, del *Taccuino*, diventa «un bambino di tre o quattro anni»: il gesto dello scrittore che, vincendo il ribrezzo, cerca di ripulire dalle cimici il volto del piccolo, scatena una incomprensibile e immotivata reazione furente della madre, a stento calmata dalle altre donne: forse per timore di una qualche iettatura. Miseria, ignoranza e superstizione impastati orrendamente, per dirla con Fucini, all'amor materno, ancora una volta trovano espressione in una disperata figura femminile.

Tuttavia non mancano nel mondo al maschile fuciniiano personaggi femminili "positivi", interpreti per lo più del ruolo "istituzionale" di brave massaie, dedite alle conduzione della casa, con spirito pratico e poche fantasie: è il caso della sora Flaminia, la moglie del sor Pasquale della novella *L'orologio col cuculo*, donna concreta ed accorta, al contrario del marito che ogni volta che torna dal mercato porta a casa un oggetto del tutto inutile, dimenticando le commissioni più necessarie e spesso pagandolo più del dovuto. In un interno domestico Fucini mette in scena un godibile duetto tra i due, quasi da operetta buffa, intorno al misterioso nuovo acquisto di Pasquale, nelle sue intenzioni una meraviglia e una sorpresa per tutta la famiglia. Ma l'orologio a cucù acquistato in segreto come grande novità moderna per sostituire la vecchia pendola, al momento di suonare le ore sei, fa cilecca dopo il quarto cucù, mentre il vecchio orologio scandisce regolarmente i suoi sei rintocchi, lasciando Pasquale nella più totale costernazione.

La sora Flaminia guardò Pasquale, e nel vederne tanto grottescamente stralunata la faccia, non si poté più contenere e scoppiò in una così larga risata che per mezzo minuto almeno, buttatasi indietro a braccia aperte sulla spalliera della seggiola rimase con la sua fresca bocca spalancata, ripigliando a stento il respiro³⁶.

Ma poi, da moglie indulgente e comprensiva nonché, si intuisce, avvezza a metter rimedio alle scempiaggini del marito, è lei che risolve il problema meccanico dell'orologio a cucù:

La sora Flaminia intanto, dopo aver cantato l'inno alla sua vittoria con quella omerica risata, si trovò sconfitta ad un tratto dal dolore del suo Pasquale

³⁵ La citazione dal *Taccuino* è riportata da Puccini nell'apparato di note a *Napoli a occhio nudo*, cit., p. 605.

³⁶ R. Fucini, *L'orologio a cuculo*, in Id., *Opere*, cit., p. 374.

che, con gli occhi ammammolati guardava stupefatto ora i figli, ora la moglie, senza poter pronunziar parola che accusasse il suo profondo turbamento. [...] la sora Flaminia lo prevenne, si alzò e amorosamente gli disse: – Dove vuoi andare? sei stracco; vado io. – E preso un lume si avviò allo scrittoio.

Passarono pochi momenti, alla fine dei quali, avendo la signora Flaminia rimediato allo sbaglio che Pasquale aveva commesso nella furia, rimettendo l'orologio, il cuculo cantò allegramente le sei³⁷.

Così il sor Pasquale recupera tutto il proprio buonumore e termina in serenità e allegria la serata: ma la sora Flaminia non gliela farà passar liscia del tutto:

Allora il sor Pasquale si chetò, licenziò il contadino, soffiò sul lume della tavola, e presa la sua lucernina, s'avviò soddisfatto e rosso come un pomodoro verso la sua camera, dove la sora Flaminia l'aspettava per vedere se almeno fosse stato possibile cavargli di sotto quanto l'aveva pagato³⁸.

La sora Flavia, poi, la moglie del signor Cosimo, nella novella forse più amata dai lettori, *La scampagnata*, è, *vox populi*, una «bona signora» che fa tante elemosine: nel ricevere l'ospite che viene dalla città spiccica appena due convenevoli di circostanza: «Che fa? Sta bene? – Sissignora – O la su' sposa? – Benissimo; grazie. – La saluti»³⁹. Ma la sua scarsa attitudine alla conversazione è vinta dallo spirito pratico, che le fa interrompere il dialogo tra il marito e Neri, ospite e narratore, per informarsi sulla stoffa del suo abito:

Ma lo interruppe la signora Flavia per domandarmi se nella roba del mio vestito c'era cotone. Tenni dentro una risata, e le risposi a caso di no.

– E allora costerà dimolto, eh?

– Sì... mi pare sette lire il metro.

– Ah, fanno a metri loro! Dev'esser roba bona però! Vedi Cosimo, te l'avresti a fare compagno...⁴⁰

Ed è naturalmente la sora Flavia a consegnare ad un Neri («giacché l'è tanto garbato»), disfatto dal pranzo luculliano, dal bere e dal ribere, dalle distruttive «premure» dei suoi ospiti, con lo stomaco in disordine e la testa impiombata, mentre, accomodato sul calesse, pregusta la liberazione e il ritorno a casa, una lunga lista di commissioni da svolgere

³⁷ *Ivi*, pp. 374-75.

³⁸ *Ivi*, p. 375.

³⁹ R. Fucini, *La scampagnata*, in *Id.*, *Opere*, cit., p. 437.

⁴⁰ *Ibidem*.

in città. Insieme alla «noticina» di Flavia, Neri riceve un altro foglietto piegato in quattro. A consegnarglielo è donna Olimpia, la zitella cinquantenne, sorella del sor Cosimo, la “letterata”: ha una gran passione pei libri, a detta dei contadini del paese, tanto che ci ha quasi perso la testa, ma anche lei è una «gran bona ragazza [...] e per la sua famiglia, quando c’è da mettere in carta qualche cosa, se non ci fosse lei non saprebbero da che parte rifarsi»⁴¹. Olimpia rappresenta per Fucini una ghiotta occasione per esercitare il suo sottile umorismo nei confronti di certo provincialismo culturale, ma è anche il personaggio femminile più anomalo e identitario, non definito dalla struttura socioeconomica, ma autocostruito e affermato nel contesto sociale, al di fuori del modello familistico, ovvero, non a caso, del matrimonio. Dunque, in qualche misura, personaggio scampato al destino di infelicità materiale e morale (e ai guasti della passione amorosa). Anche se, va detto, le condizioni socioeconomiche di partenza sono ben diverse da quelle delle «sventurate» fuciniane fin qui incontrate. Olimpia è la sorella nubile del signor Cosimo, possidente e sindaco del paese, vive in famiglia, ed è rispettata dalla sua comunità. È anche la figura femminile che Fucini privilegia di un vero ritratto, a “macchie” di colore, per quanto con tinte sbiadite, con un che di vecchio e stinto, maliziosa allusione al suo “sfiorire” nello zitellaggio. La descrizione è così precisa che Alice Mecherini la tradurrà fedelmente col pennello nell’unico bozzetto dedicato a *La scampagnata*, che coglie il momento dell’entrata in scena di Olimpia nel salottino e della sua presentazione all’ospite, scegliendo proprio questa figura di donna come icona della novella:

Aveva un vestito celeste chiaro sbiadito col cerchio, una mantiglia color pulce sul braccio, in capo una pamela di paglia giallo sudicio guarnita con un tralcio d’ellera naturale; e due pendoni di capelli impecettati le scendevano con dolce voluta fin quasi sulle guance leggermente salsadinose. In una mano aveva l’ombrellino da sole e un mazzetto di vainiglia, e nell’altra un libro al qual teneva dentro l’indice per segno. Si avanzò con disinvoltura ostentata, e con un inchino a occhi strizzati.

- Oh! Signore, – mi disse – ella è il benvenuto in questo modesto abituro.
- Delizioso abituro, signorina, dove non vorrei essere importuno.

Strizzò gli occhi di nuovo e mi sorrise. E sculettando meglio che poteva, andò a sedere con le spalle voltate alla finestra. Le grossolane malizie di fanciulla molto matura le conosceva⁴².

⁴¹ *Ivi*, p. 434.

⁴² *Ivi*, p. 438.

Il terzetto Neri-Cosimo-Olimpia, con un Neri che fa scongiuri («Dio mi tenga le mani in capo!») di fronte alla prospettiva della lettura di un componimento poetico della signorina, caldeggiata da Cosimo («Ma sentisse! ... colle rime e ogni cosa!! Ma gli dico!... Faglielo sentire, via!»), dà vita a un gustoso intermezzo “letterario”, nel quale il povero Leopardi viene giudicato dalla signorina, «di poco interesse», in un divertente scambio di battute tra Cosimo e Olimpia su un improbabile confronto con il Metastasio e il Clasio, che lascia Neri del tutto «rintontito»:

– Sì, sì, questo è vero, – riprese, interrompendolo, la signora Olimpia che al discorso del fratello aveva sempre mosso la testa approvando. – il Metastasio va lasciato stare, ma anche questo qui [Leopardi], badate, Cosimo, è carino, ma carino dimolto. E anche lui ha scritto con que' versi uno più lungo e uno più corto che mi piacciono tanto perché c'è il comodo di metterci quanti vocaboli si vole... Ma come son difficili! E come li tratta bene anche il Clasio!

– O quello! – saltò su il sor Cosimo; o quello, che è scritto poco bene, con tutte quelle sentenze!...⁴³

Durante il pranzo si riaccampa la proposta di lettura del «sonetto del Calamai», composto da Olimpia in onore della vestizione ad abate del figlio del sunnominato, paventata non solo da Neri:

Io mi volsi subito alla signora Olimpia per leggerle negli occhi la gravità di quello che mi minacciava; e la vidi atteggiata ad una espressione che mi fece pena. La signora Flavia mi destò lo stesso sentimento, e perfino nella faccia del bambino mi parve di scorgere qualche cosa che sapeva di paura⁴⁴.

La ritrosia di Olimpia ad esibire le sue doti di poetessa si risolve nella scena finale, quando consegna a Neri, «per mio ricordo», stringendogli con tre scosse la mano, quel foglietto che fa da umoristico *pendant* alla “lista della spesa” della sora Flavia. Il resoconto della “faticosa” scampagnata di Neri si chiude così (e così, dopo tanto dolore, ci piace chiudere il nostro percorso al femminile) con una squillante nota comica:

Appena fuori del paese, detti un'occhiata al ricordo della signorina Olimpia, e lasciai libero il petto a una di quelle risate capaci di rimettere a nuovo cristiano. Era l'autografo del sonetto di quando vestirono abate il figliolo del Calamai⁴⁵.

⁴³ *Ivi*, p. 439.

⁴⁴ *Ivi*, p. 449.

⁴⁵ *Ivi*, p. 456.

INCENDIARI... MA NON TROPPO

«È PERMESSO?!...»: UN PERIODICO EMPOLESE TRA FUCINI E MARINETTI¹

Era il 12 aprile 1914 quando un nuovo giornale umoristico, «È permesso?!», spento il «Lanternino» (1909), si affacciò sulla scena empolesse con garbata discrezione: o almeno così poteva sembrare, considerato quell'«è permesso?» della testata, se non fosse stato per quel punto esclamativo aggiunto a marcare con una certa perentorietà l'invadenza nella vita cittadina di un giornale che «esce e si ficca tra la gente quando gli pare», se può «ogni 360 ore», dunque con cadenza quindicinale, non sempre rispettata. La redazione era composta da dieci giovani intellettuali empolesi (il consiglio dei Dieci) e vari collaboratori², ma il capo redazionale e la vera anima del giornale era il professor Mario Mazzinghi, disegnatore e scrittore di conclamata fede futurista. Edito dalla tipografia Lambruschini, con il sostegno pubblicitario di numerosi sponsor locali (Cicli Mazzinghi, il cinematografo Excelsior, il Bar La Posta, Vini e Olio Mazzoni e figli, Pasta Caffaro per la viticoltura) il periodico superò felicemente la boa dei sei fascicoli³, veleggiando barra a dritta fino all'undicesima uscita (21 febbraio 1915), nonostante una navigazione burrascosa, fra malumori risentimenti e screzi suscitati in città dagli articoli satirici e dalle rubricette maliziose, dalle vignette, dai riconoscibilissimi “pupazzetti” caricaturali di notabili empolesi,

¹ *Incendiarii... ma non troppo. “È permesso?!...”: un periodico empolesse tra Fucini e Marinetti*, in «Bullettino Storico Empolese», vol. XVIII, anni LXI-XII, 2018.

² Ce li ricorda Emilio Mancini, che collaborò personalmente al giornale: principali redattori Alberto Manetti, Diego Brogi (pseudonimo: Scettico), Luigi Morelli, Ferruccio Ferroni (n. 2), Dino Guainai (n. 3), Ubaldo Lilloni (n. 4); collaboratori occasionali Ugo Cinotti, Umberto Cecchi, Luigi Del Vivo, Emilio Mancini, Nino Bezzi, Clara Gori-Fratini (La Sibilla d'Averno), Corrado Tafi, Ilario Scardigli (E. Mancini, *I giornali umoristici e i «numeri unici» empolesi*, Lambruschini, Empoli 1922, p. 19). Ma si veda inoltre M. Guerrini, *Periodici empolesi tra Otto e Novecento (1841-1922)*, ATPE, Empoli 1994. Nel Fondo Mancini presso la famiglia sono conservati tutti e undici i numeri del periodico, dai quali sono tratte le citazioni in questo articolo.

³ La redazione ne dette orgoglioso ed ironico annuncio nell'editoriale Il nostro “record”: «speriamo che dopo il sesto non venga il dissesto», «È permesso?!», VI, 26.7.1914.

spesso accompagnati da versicoli irriverenti. Non mancavano gustosi epigrammi sui paesani vizi e vizietti, semiserie Notizie dall'estero (diciasi Capraia, Montelupo, Limite sull'Arno, San Miniato...), le ironiche Lettere di Raspino Radicchi (Dino Guainai) sui bisogni d'Empoli. Diversamente da quanto era accaduto col «Lanternino», il periodico umoristico che lo aveva preceduto e che aveva saputo «evitare pettegolezzi ed antipatie»⁴, «È permesso?!» suscitò un vespaio di proteste, addirittura «vertenze cavalleresche» e perfino baruffe e colluttazioni⁵. L'editoriale del n. XI, *Non ha paura di nessuno*, prendeva spunto proprio dal «fattaccio dell'Epifania», quando l'avvocato Tommaso Del Vivo, risentito per un non gradito “pupazzetto”, aveva verbalmente aggredito Mario Mazzinghi con tale veemenza che i due erano venuti alle mani. La vertenza era stata affidata agli avvocati di parte, per una soluzione amichevole: Mazzinghi aveva però rifiutato. In quello che era destinato ad essere l'editoriale di chiusura del giornale (incombeva la guerra), il professore di Belle Arti, rimasto allora praticamente unico redattore e nocchiero, ribadiva le intenzioni fondative del periodico, così come nei primi mesi del '14 erano state delineate nero su bianco nel primo numero⁶ e soprattutto nel quarto⁷. Allora, dopo aver rinunciato al *Vogliamo* di un non sopravvissuto foglio di saggio, forse per dissensi e critiche interne, si era proclamata l'assenza di un programma (nella convinzione che «il programma di un giornale sia quella tal cosa, con la quale o senza la quale il giornale resta tale e quale»)⁸, mentre si eleggeva a «maestro» Renato Fucini, il cui ritratto campeggiava sul frontespizio del giornale, sotto le due bande colorate a racchiudere il titolo su sfondo chiaro, che ne costituivano l'impostazione grafica⁹:

Noi procederemo ordinati nella nostra atassia, ripromettendoci di far buon sangue con quel riso di ottima lega che fu ed è una delle caratteristiche più belle dell'arte del Maestro che Empoli si onora di aver per cittadino e per ospite¹⁰.

Dino Guainai (che si firmava *numero 3 dei Dieci*) ribadiva poi lo scopo del giornale, rivolgendosi «agli imbecilli»: evidentemente i tre nume-

⁴ Cfr. E. Mancini, *op. cit.*, p. 18.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 22.

⁶ *Ab Jove Principium*, in «È permesso?!», n. I, 12/4/1914.

⁷ *Agli imbecilli*, in «È permesso?!», n. IV, 14/6/1914.

⁸ *Ab Jove Principium*, cit.

⁹ L'impostazione grafica cambierà negli ultimi due numeri, dove due bande nere incorniciano il titolo su sfondo colorato.

¹⁰ *Ab Jove Principium*, cit.

ri precedenti non erano passati inosservati e in qualche modo avevano colto nel segno. Del resto, la collaborazione al giornale era dichiarata aperta a tutti, purché dotati di «intelligenza», pur nella sarcastica considerazione di una diffusa asinaggine. Ricordare l'antica tradizione popolare empolesse del Volo del Ciuco, celebrata dalla fine del Trecento a memoria della vittoria su San Miniato, poi vietata dopo l'Unità d'Italia, diventava allora una occasione per una stoccata in rima: «I nostri nonni un asinello umile / facean volar dal campanile in piazza. / Or col progresso dell'umana razza / volano i ciuchi fino al campanile». A Empoli l'asino non “volava” più per la festa del Corpus Domini perché ormai gli “asini volanti” erano spettacolo ordinario: «Asini a due gambe spiccan certi voli che nemmeno una rondine... e mica dall'alto in basso, come il modesto asinello nostro, ma dal basso all'alto e con tanta disinvoltura che sembrerebbero aquile... se non ragliassero (firmato il 10 dei Dieci)¹¹.

Si voleva dunque «smuovere la morta gora empolesse, interessare un individuo presso gli altri individui, portare in discussione pubblica quello che si matura bonariamente nelle conversazioni ristrette»¹². D'altra parte si tentava di rassicurare coloro che per ventura si riconoscessero “pupazzati” dalla matita irriverente dei caricaturisti (Mazzinghi, Manetti, Brogi, Morelli), o incappassero nelle pungenti stroncature della *Macelleria*, una rubrica che, sotto l'icona di un macabro teschio, poco consona, in verità, con la «bonarietà» e l'umorismo *soft* del sor Renato, si dedicava alla certo incruenta, ma metaforicamente feroce, dissezione di personaggi ben noti in città, con perfetto rispetto della *par condicio* per le opposte posizioni politiche¹³: «La freccia che vi colpirà non avrà la punta avvelenata. Niente insinuazioni malevoli o inquisite di malignità. Noi cercheremo di ridere»¹⁴. Su tutto, comunque,

¹¹ *Agli imbecilli*, cit.

¹² *Ibidem*.

¹³ Se il 3 dei Dieci (Dino Guainai) proponeva una satira antiborghese («contro il salotto bono»), il Macellaio n. 1 (Mario Mazzinghi) avviava una più sanguigna per quanto metaforica “macellazione” di «carne umana da tutti i prezzi», e, specialmente, dei «cervelli inutili e decadenti, che vecchi, vizzi e squarquoi ostacolano senza ragione il nostro cammino col loro sentimentalismo e col loro sistematico consiglio-esperienza che ci vuol soffocare ogni nostra innovazione». Negli ultimi numeri fece la sua apparizione la meno cruenta Gelateria empolesse, esercizio di un humor più “freddo” su piccoli eventi di cronaca locale. Per fare un esempio nel registrare la messa in opera del nuovo orologio della Stazione «il quale va a menadito», si auspicava che «invece di farsi spietata concorrenza, gli orologi della Collegiata, di Sant'Agostino e della Stazione formassero un trust» («È permesso?!», n. VIII, 25/10/1914).

¹⁴ *Agli imbecilli*, cit.

prevaleva sempre la rivendicazione di una, forse anche strafottente, libera intelligenza: «Non asserviti a nessun principio politico, non vincolati a nessuna scuola né passatista né futurista, noi ci diciamo liberi e indipendenti di tutto e di tutti»¹⁵.

Scuola futurista forse no, ma nelle otto pagine che compongono i numeri della rivista, fin dal primo numero, una posizione di assoluto e preponderante rilievo era occupata proprio dalla centrale *Pagina Futurista*, scritta e curata dallo stesso Mazzinghi, il quale in *Non ha paura di nessuno* scriveva:

È permesso?!» vuol fare dell'allegria intelligente e lanciare oggi dei proiettili geniali coi mortai futuristici capaci di bombardare gli esseri: retorici pedagogici professorali, passatisti, neutro-socio-pauristi, macchinacachisti, controprogressisti, austriacanti vigliacchi, patetisti femminili¹⁶.

Un umorismo dunque “allegro” ma anche “belligerante”, un'ardita, imprevedibile, inimmaginabile *liaison* tra Fucini e Marinetti. La *Pagina Futurista* è lo «spazio serio» che Mazzinghi si riservava, il midollo ideologico che innervava l'ossatura satirica del giornale, ne dilatava la dimensione localistica attraverso il riflesso dell'avanguardia europea, colorandone la vocazione umoristica di strafottente provocazione. Forse lo capì lo stesso Marinetti che inviò una lettera di apprezzamento al «caro collega ed amico», pubblicata nel numero del gennaio del 1915, in risposta a tutte le «sifonate»¹⁷ ricevute:

Ho ricevuto e letto con vivissimo piacere le vostre forti e utili **Pagine futuriste** [*sic*] con le quali avete iniziato un'energica propaganda a Empoli. Immagino le innumerevoli difficoltà, le barriere di cretinismo, i pantani di scettica inerzia pessimista, ecc. Voi avete l'ingegno e il coraggio necessari per affrontare, sorpassare e vincere tutto ciò. Tenetemi al corrente di tutto quello che farete...[omissione nel testo] gradite un'augurale e affettuosa stretta di mano¹⁸.

Eppure, nonostante le parole di colui che egli stesso definiva «il più grande Poeta Futurista dell'Italia nostra», il «futurista Mazzinghi», come amava firmarsi, non si peritava a ribadire la propria autonomia intellettuale, rimbeccando i redattori di «Lacerba» che avevano

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ M. Mazzinghi, *Non ha paura di nessuno*, in «È permesso?!», n. XI, 21/2/1915.

¹⁷ Nella rubrica intitolata alle «Sifonate allegre» Mazzinghi riproduceva le pesanti allusioni che un giornale umoristico fiorentino, il «Fischio», rivolgeva ad un non meglio identificato professore, compiacendosi di specificare di essere proprio lui il bersaglio.

¹⁸ «È permesso?!», n. X, 9/1/1915.

accennato ad un proselitismo empolesse da parte di Marinetti. Sul numero del 14 febbraio 1915 della rivista fiorentina compariva infatti a firma del professore empolesse il trafiletto di smentita poi ripubblicato nel foglio empolesse:

quando Palazzeschi, Papini e Soffici affermano nel loro scritto “Futurismo e Marinettismo” che anche in Empoli Marinetti stia reclutando nuovi seguaci, sbagliano. Marinetti non ha mai cercato nessuno. Ha qui molti ammiratori, i quali, mentre guardano con piacere ai grandi e liberi ingegni, pur tuttavia non rinunziano a pensare col proprio cervello¹⁹.

Fin dalla *Pagina futurista* del primo numero di «È permesso?!», intitolata *La marcia della distruzione*, Mazzinghi offriva tuttavia la prova di come la propria «strafottenza intellettuale» e «indipendenza politica» si nutrissero, per sua stessa ammissione, di una profonda «fede futurista». Il suo decalogo *destruens* faceva propri alcuni aspetti della polemologia antitradizionalista e antipassatista dell'avanguardia marinettiana (contro le biblioteche, per esempio, covo di «bari intellettuali»), ma le bordate polemiche si rovesciavano con maggior evidenza in direzione antiborghese, così che quella che definiva «l'odierna intellettualità incendiaria» si prefigurava piuttosto come sintesi di una «anarchia di cose di cervelli, di anime e di uomini». Basta allora con «la vita sonnifera, le paghe fisse, il lavoro fisso, le pensioni fisse», «i pregiudizi, le vergogne [...] i sofismi e le scappellate» e basta... con il “giro d'Empoli”! Il tradizionale costume cittadino secondo il quale uomini e donne passeggiavano per il quadrilatero delle vie del centro in senso contrario gli uni alle altre (orario e antiorario) è stigmatizzato con divertita e divertente invenzione lessicale: «arruota-suole ed occhi, impolvera polmoni, girorottorio, giroprocessione, giroruffiano... ritrovo cencioso»²⁰. La degradazione a rito ruffiano del “giro”, del resto, non è che un corollario del fallocentrico teorema futurista sulla donna, fondato sull'assioma misogino della seduttività femminile come molle sentimentalismo castrante l'aggressivo slancio virile verso la modernità, eversivo nei confronti dei valori della tradizione, intriso di bellicoso agonismo, che Mazzinghi riproponeva in articoli dal duro linguaggio provocatorio, *en pendant* con le pagine futuristiche (*Abbasso l'onore-finzione delle donne*, *Divagazioni sulla donna*, *Il bisturi del futurista sulla donna*). Il disprezzo futurista per la donna, o meglio verso la

¹⁹ *Ivi*, n. XI, 21/2/1915.

²⁰ M. Mazzinghi, *La marcia della distruzione*, in *ivi*, n. I, cit., *passim*.

concezione tradizionale del femminile, nella *ars amandi* futurista marinettiana si indirizzava sia verso il tipo di donna «fatale, snob, sognatrice, nostalgica» sia verso quello «tira-e-molla, ipocrita, bigotta, mezzabiandoni»²¹, mentre l'icona della donna-luna, polo negativo del passatista sentimentalismo romantico («uccidiamo il chiaro di luna») era contrapposta al polo positivo della modernità nell'icona dell'uomo-sole/luce. In Mazzinghi si radicalizza nella velenosa rappresentazione della donna come «essere debole sciocco melenso patetico, disonesto per natura», che passa il tempo ad abbellirsi all'unico scopo di sedurre e irretire il maschio, ma soprattutto «stupido, dai capelli lunghi e le idee corte», «capolavoro della stupidaggine umana» (*Abbasso l'onorefunzione delle donne*). Campioni di lussuria mascherata sono le signorine aristocratiche; le cosiddette donne per bene sono «le più troie», poiché «nessuna cosa è più estranea alle donne della verità»: meglio «l'amore libero delle serve», più oneste le prostitute; una «barbarie» l'amore monogamico, il matrimonio un «sistema contrattaiolo»; l'unico merito della femmina è quello «decorativo e sessuale», nella perfetta idealizzazione del superuomo futurista che rifiuta ogni forma di sentimentalismo che lo renderebbe ridicolo e debole. «Solo le mamme!» però: la donna si mostra degna di rispetto solo nella veste di madre. La divaricazione sesso-sentimento era accolta dal Futurismo come funzionale alla costruzione di un mondo nuovo, creazione esclusivamente maschile, per la quale l'immagine tradizionale della donna rappresentava un ostacolo, percepita come incarnazione di sopravvissuti modelli decadenti o romantici, irrimediabilmente legati al passato, in parallelo con una altrettanto eversiva ideologia politico-istituzionale: si veda il Manifesto marinettiano del 1912, *Contro l'amore e il parlamentarismo*.

A voler fare uno spoglio delle metafore riferite al femminile (e non solo) ricorrenti negli articoli su «È permesso?!», non sarebbe sorprendente rilevare una discreta quantità di echi e calchi marinettiani, certificazione testuale della assidua frequentazione e dell'attenzione da parte del "provinciale" Mazzinghi per l'illustre fondatore di una delle principali avanguardie europee di primonovecento, e non tanto per l'attività programmatica quanto per l'opera creativa, sicuramente di minor impatto e diffusione. Nel numero IX Mazzinghi celebrava il «bisturi del futurista sulla donna», affidandosi a una citazione esplicita da una pagina del romanzo di Marinetti *Mafarka il futurista*, scritto in francese, pubblicato a Parigi nel 1909 e tradotto in Italia nel 1910, relativa

²¹ F.T. Marinetti, *Come si seducono le donne*, L'Italia futurista, Firenze 1917, p. 21.

proprio alla «questione femminile», in perfetta sintonia con le invettive antimuliebri dello scrittore/disegnatore empoiese: «Io voglio vincere la tirannia dell'amore, l'ossessione della donna unica, il gran chiaro di luna romantico che bagna la facciata del bordello»²². È vero, tuttavia, che in Marinetti la conclamata misoginia, il rifiuto del «pesante amore» come fardello per il novello Icaro, conduceva altresì a disegnare una figura di donna alternativa, una *donna futurista*, sul modello delle *suffragette* anglosassoni, accarezzando l'idea di una donna liberata da una plurisecolare forma di schiavitù intellettuale ed erotica. E Mazzinghi ne ricalcava i contorni evocando, sia pure solo in una brevissima nota in chiusura della dissezione anatomica operata dal bisturi marinettiano, come nuovo modello femminile e alfiere di una trasgressiva figura di donna, la poetessa, pittrice e danzatrice francese Valentine de Saint-Point, bellissima modella di Mucha e Rodin, amante per un breve periodo dello stesso Marinetti, compagna di Ricciotto Canudo, primo teorico della nascente *settima arte*. Valentine, lontana parente di Alphonse de Lamartine, era stata l'unica donna a scrivere e pubblicare *Manifesti* futuristi per i quali era stata chiamata nella Direzione del Movimento a rappresentarne l'«azione femminile»: il *Manifesto della donna futurista* (1912) e il *Manifesto futurista della lussuria* (1913): proprio a quest'ultimo fa riferimento Mazzinghi. L'immaginario femminile della Saint-Point si nutriva del mito della donna distruggitrice e guerriera, secondo un ideale di perfezione androgina che cancellava ogni distinzione tra mascolinità e femminilità, rinnegando i ruoli tradizionali, ma rifiutando anche qualsiasi rivendicazione di sapore femminista: la nuova donna forte feroce ed egoista finiva per indossare le consuete vesti di madre e compagna dell'uomo guerriero, spronandolo tuttavia ad una vita di audacia e conquista. Ma al nostro Mario interessava in modo particolare la Valentine che esaltava la lussuria: forza distruttiva di tutti gli stracci romantici, di tutti i veli del sentimentalismo statico e pacificante, forza che incita ad una perenne battaglia mai vinta, sempre riaccesa da un desiderio carnale che, soddisfatto, rende lo spirito lucido e chiaro. Certo è che la drastica polemica misogina, irriverente e anche linguisticamente violenta, valse al Mazzinghi la nomea di «uomo che odia le donne», causandogli anche non pochi guai, e provocando la risposta tra il divertito e il sarcastico dell'unica signora della redazione del giornale, Clara Gori-Frattini, che gli indirizzò una lettera aperta in versi nella quale inscenava una competizione sul tema della donna

²² «È permesso?!», n. IX, 29/11/1914.

tra il Mazzinghi stesso con la sua idea di una «pura femmina che del progresso /sa solo il sesso» e il Dante Alighieri dei sonetti stilnovistici e della *Vita Nova*. La sentenza della Pizia non riconosceva un vincitore unico della tenzone, ma, maliziosamente allusiva, concludeva: «Vale di Mario, anche a ragione la frusta... e 'l celibato a corollario»)»²³.

Il 28 luglio del 1914 l'Austria consegnava la dichiarazione di guerra alla Serbia, dando inizio all'atto primo della tragedia della Grande Guerra: la «marcia della distruzione» auspicata pochi mesi prima dalle pagine del giornale empolesse trovava allora nella guerra la propria naturale destinazione, in vista del trionfo futurista sugli idoli del passato, di una *tabula rasa* che consentisse la riedificazione di un mondo nuovo, moderno, dinamico, elettrificato. Quando le bombe tedesche nel settembre del 1914 fecero scempio della Cattedrale di Reims, il monumento più grandioso dell'arte gotica, la *Pagina futurista* del giornale empolesse registrò la provocatoria voce di Mazzinghi, «fuori dal coro» del mondo intellettuale e artistico «passatista» che si era levato a «protestare a gola aperta contro le violazioni arrecate al culto della bellezza», commosso più «dall'arte che dal sangue», impauriti dalla «distruzione del passato», poiché incapaci di ogni creatività:

mentre al nuovo non hanno mai pensato. Non ne hanno avuta la forza. Il nuovo, la libertà intellettuale li ha spaventati, perché vivono di furti artistici continuati. Non sanno creare, sono opportunisti, vivono di vigliaccheria artistica²⁴.

«Distuggere, distuggere, distuggere» l'idolo antico è dunque la missione «santa» degli «uomini di guerra», riconosciuta tale dai «geni innovatori», necessaria per una nuova rinascenza, capace di creare

²³ *Ivi*, n. V, 5/7/1914. Più scherzoso e con una certa verve fuciniana è il sonetto-risposta che una sedicente lettrice anonima (si firma Liliana, per «timore [...] della matita del pittore Mazzinghi) in via alla redazione, dal titolo *Che pretese!* Una giovin fanciulla, accusata dall'amante di essere una civetta per aver indossato calze e blouse traforate, suscitando gli ardenti sguardi dei giovinotti, specie studenti, ribatte: «Se un giorno mi facesti innamorare, / credi forse che i giovani or per me, / sien tutti brutti all'infuori di te? // E che a te solo debba ormai garbare? / Belle pretese! Ma sta' un po' a vedere!... / A te già piacqui... agli altri or vo' piacere!». Racconta poi Emilio Mancini che le maestre elementari, spesso oggetto di punzecchiature pubblicarono una vivace protesta sul «Piccolo» contro le «insolenti sguaiataggini» del Mazzinghi, minacciando anche di rivolgersi all'autorità giudiziaria (E. Mancini, *op. cit.*, p. 23). Per contro «È permesso?!» pubblicò una lettera di studenti delle Scuole Medie empolesi in cui si lamentava l'invasione delle professoresse nella scuola.

²⁴ M. Mazzinghi, *Paura passatista*, in «È permesso?!», n. VIII, 25/10/1914.

idoli nuovi «fatti per noi» e che «vivano con noi, quanto la nostra vita: non più di 600 mesi»:

città nuove più ricche di ciminiere, di fili elettrici, di trams [*sic*], attraversate da veloci ferrovie, dal metropolitain, abbaglianti di luce, sfolgoranti di vita, di prostituzione; città nuove infine da formare nel loro insieme la sintesi magnifica dell'epoca nostra, fatta di velocità e di attività industriale. Avanti soldati, distruggete senza pietà, liberateci dal passato. Demolite incendiate e che la gran fiammata divampi. A noi, futuristi, nulla importa. Il riverbero delle fiammate passatiste non ci commuove²⁵.

I mitologemi futuristi (città, industria, macchina, velocità, luce) qui ci sono tutti e si coagulano infine con estrema naturalezza nella proclamazione della guerra «necessaria, urgente», futuristica igiene del mondo, e, nei confusi e drammatici mesi che precedettero l'entrata in guerra dell'Italia a fianco dell'Intesa, agitati da polemiche, comizi, scontri di piazza tra interventisti e non interventisti, il giornale empoiese, sotto la spinta del professore, condusse la sua battaglia interventista, affiancando alla lotta antipassatista tutta la retorica della propaganda bellica antiaustriaca. È tempo di rivincita contro «l'aquila rapace, sanguinaria, cancrena della nostra vita nazionale» che «ci ha sempre insultati e maltrattati [...] sopprimendoci uomini e derubandoci d'ogni bene» con spirito di superiorità (e qui è chiamata in correo la Germania); è tempo di finirla con una politica estera «umiliante e sottomessa. No. La vogliamo aggressiva, cinica, capace di renderci orgogliosi. [...] La nostra prolungata neutralità ci disonorerebbe troppo». Basta con le «ruffianate diplomatiche»:

L'anima popolare è per l'intervento. I manifesti socialisti sono burlette, falsità; non rispecchiano il sentimento proletario italiano. Un'Italia incerta, pacifista, paurosa, non la vogliamo né ora né mai. Avanti! Avanti! Ai confini! A rivendicare il sangue dei nostri nonni, a Trento, a Trieste, a liberare gli italiani oppressi²⁶.

Nonostante ciò, l'interventismo futurista si nutre e si alimenta non tanto o non solo di ragioni politiche o di sentimenti patriottici, ma di una esaltazione agonica e di una bellicosa ansia di futuro. Neutralità, dunque, come sintesi di tutti i passatismi, espressione di inerzia, timidezza, paura, indecisione, mollezza decadente: anche sul piano apparentemente futile della moda e del vestiario. «È permesso?!» ne porta in provincia l'eco e il riflesso: il n. VIII, che si apriva con un editoriale

²⁵ M. Mazzinghi, *Futurismo trionfante, ibidem*.

²⁶ «È permesso?!», n. IX, cit.

dal tono leggero nonostante il titolo, (*La guerra*), ospitava integralmente, su due paginoni centrali, il Manifesto Futurista intitolato *Il vestito antineutrale*, a firma di Giacomo Balla-pittore futurista, accompagnato da due schizzi di abiti maschili, uno da mattino uno da sera, disegnati dallo stesso Mazzinghi, secondo le indicazioni del Manifesto e il modello figurativo che lo accompagnava. Balla aveva indicato i nuovi canoni della moda maschile: via le tinte neutre deprimenti e indice di mediocrità; via le mezze tinte tediose ed effeminate, tonalità di pace desolante e via, dunque, il funereo nero; eliminare le linee statiche, le fogge professorali, i bottoni inutili, i polsini e i colletti inamidati, negazione di libertà e impaccio alla vita muscolare. L'abito maschile doveva essere semplice e comodo, igienico, gioioso, dai colori illuminanti, e dalle linee asimmetriche e modificabili, ma soprattutto aggressivo, dinamico, "agilizzante", volitivo. Ed ecco che Mario-pittore futurista schizzava per sé due modelli, uno per il mattino e uno per la sera, quest'ultimo un «vestito rosso sangue con risvolto tricolore», senza bottoni, senza collo, con una giacca asimmetrica e pantaloni diseguali. Il vestito antineutrale di Balla era stato pubblicato in un volantino della Direzione del Movimento Futurista probabilmente durante una manifestazione interventista a Milano nel settembre del 1914, dopo una prima redazione in lingua francese uscita nel maggio dello stesso anno. Sul numero 19 del 13 ottobre 1914 la rivista fiorentina «La Voce» lo aveva segnalato con una recensione fortemente negativa, alla quale la pubblicazione integrale su «È permesso?!» del 25 ottobre si trovava a fare, con sorprendente tempestività, da controcanto.

Tuttavia, l'originale fisionomia bidimensionale della rivista empolesse, tra pungente umorismo provinciale e provocatoria propaganda futurista, disegnata da un professore di Belle Arti sulla scorta di quella strana coppia di "maestri" (Fucini e Marinetti), non si smentisce neppure nel clima sanguigno di quel 1914-15. Dal n. VII faceva il suo esordio una nuova rubrica, *Il nostro "referendum" sulla guerra*, nella quale si fingeva di raccogliere brevissime dichiarazioni semiserie sul tema interventista, con una evidente intenzione di abbassamento comico:

Per chi parteggio? Per me è indifferente che muoiano Galli o Germani. L'interessante è che appena morti, me li cucinino arrosto. Intervenni altrove: intervengo alle gare di pesca, al tiro al passero, ... al gioco a palla. Sono quindi per l'intervento²⁷.

²⁷ *Il nostro "referendum" sulla guerra*, in «È permesso?!», n. VII, 24/9/1914.

Non mancano i doppi sensi: «In Piazza d'Armi. In piazza è tanto che ci sono; ma è anche tanto che non armo più. Declino l'invito» e nemmeno allusivi giochi di parole: «La guerra è per gli industriali e i commercianti come un tegolo sulla testa. E i tegoli sono fatali. Ve lo dice... Pirro»²⁸. L'entrata in guerra dell'Italia, disperdendo redattori e collaboratori della rivista – alcuni al fronte, da dove qualcuno non tornò, come Dino Guainai – segnò la fine di quella esperienza, che pure resta testimonianza di un tessuto culturale empolesse vivace e molto presente nelle questioni e nelle discussioni più attuali, che si era espresso, soprattutto nei cinquantacinque anni tra la presa di Roma e il consolidamento del regime fascista, proprio attraverso la pubblicazione di una trentina fra quotidiani, periodici e numeri unici, di diverse tendenze ideologico-politiche, dalle simpatie socialiste alle cattolico-sociali, dalle progressiste alle radicali, agevolato da una fiorente industria tipografica locale e da un discreto gettito pubblicitario, grazie all'incremento progressivo delle attività economiche cittadine²⁹. Rispetto agli altri due periodici satirico-umoristici empolesi che affiancarono la “stampa seria” nei primi vent'anni del XIX secolo, «Il Lantermino» (1909, 5 numeri) e «Il frugnòlo» (1922, 7 numeri)³⁰, «È permesso?!», oltre a risultare il più longevo, appare il più “compromesso” sul piano ideologico e culturale: nonostante le reiterate dichiarazioni di indipendenza di pensiero e di penna, il rifiuto di ogni indicazione programmatica, o di iscrizione a qualsivoglia scuola di pensiero, nonostante le rubriche scherzose e i “pupazzetti”, le prese di giro locali, la presenza dominante di Mario Mazzinghi e dell'esplicita propaganda futurista lo distanziano e lo distinguono dai fogli consimili, ne dilatano la dimensione provinciale oltre i confini del territorio, così da trasformarlo in un piccolo tassello di microstoria del Movimento Futurista in Italia.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Si veda il catalogo *Periodici e numeri unici empolesi (1841-1941)*, a cura di M. Guerrini e F. Morelli, cit.

³⁰ Si veda M. Guerrini, *Periodici empolesi tra Otto e Novecento (1842-1922)*, cit.

RAPPRESENTARE, NON SPIEGARE

LE BESTIE DI FEDERIGO TOZZI¹

«*Animalletteratura*»

Il motivo della “bestia letteraria”, la rappresentazione mitopoietica di animali, appartiene da sempre alla tradizione artistica e letteraria come risorsa inesauribile dell’immaginario, offrendosi quale «“mondo analogico”, un enorme e duraturo ricettacolo delle metafore proliferanti dell’io e dei suoi fantasmi privati, archetipici e culturali», che si lega alla «percezione e alla rappresentazione dell’identità, dell’alterità e della differenza, [...] ai modi con cui il soggetto immagina l’altro e se stesso come altro (sia esso animale in quanto animale o come metafora di qualcos’altro)»². Profondamente radicata nei relativi contesti culturali, sociali e letterari, in una oscillazione continua tra tradizione e rivisitazione/riscrittura, come accade per le forme del mito, a partire dalla pratica collezionista dei bestiari dell’età cristiana, latina e volgare, in cui figurazioni zoomorfe naturalistiche o fantastiche componevano breviari sapienziali con travestimenti di vizi e virtù tutte umane, o disegnavano grotteschi quadri dell’umana bestialità, la “bestia letteraria”, parlante o meno, protagonista o comprimaria, abita le forme più diverse della prosa e della poesia nella modernità letteraria, ora in dimensione mitico-allegorica, ora mimetico-naturalistica, infine immaginario-simbolica. Nella letteratura del Novecento le presenze animali si insediano con così alta frequenza nella pagina da qualificarla come *animalletteratura*³. Deprivate dell’antico valore allegorico, sacrale

¹ *Rappresentare non spiegare: le bestie di Federigo Tozzi*, in *Per Federigo Tozzi. A cento anni dalla morte*, a cura di M. Marchi, Franco Cesati Editore, Firenze 2021.

² E. Biagini, *Bestiari di genere: alcune riflessioni teoriche*, in *Av.Vv., Bestiari di genere*, a cura di E. Pellegrini e E. Pinzuti, SEF, Firenze 2008, p. 19. Ma si veda anche *La critica tematica, il tematismo e il “bestiario”*, in *Bestiari del Novecento*, a cura di E. Biagini e A. Nozzoli, Bulzoni, Roma 2001, pp. 9-20.

³ A. Giardina, *Il viaggio interrotto. Il tema del cane fedele nella letteratura italiana del Novecento*, in «Paragrafo», I, 2006.

o etico, si fanno «tema descrittivo», finendo per «condividere lo statuto ambivalente, fantasmatico, onirico e reale di “correlativi oggettivi” o degli oggetti poetici novecenteschi»⁴, mentre l'intenzione naturalistica e mimetica si disperde e la presenza animale si fa inquietante figurazione di uno sguardo altro, di un inconoscibile e indicibile *oltre*. Non si intende qui riferirsi a processi metaforici o analogici di animalizzazione dell'umano, alla trama comparativa, spesso degradante, tra umano e bestiale, del realismo naturalista, o alla deformazione fisiognomica in chiave espressionista, grottesca e surreale⁵. Piuttosto si registrano, nel Novecento e oltre, rivisitazioni del bestiario *stricto sensu*, almeno per la forma apparentemente tassonomica e figurativa. Alcuni esempi molto diversi anche per il contesto storico-culturale: *Bestie del '900* di Aldo Palazzeschi, dove pappagalli e scimmie rappresentano in un dissacrante *doppio* la disformità buffa del personaggio-uomo; *Animali sacri e profani* di Gianna Manzini; il *Bestiario* in versi di Arturo Loria; la *Guida agli animali fantastici* di Ermanno Cavazzoni. Prolifica è poi la ripresa dell'invenzione dell'animale parlante, come nella «animalesca filosofia» di tante novelle di Luigi Pirandello e nelle abbozzate sue «controfavole» della volpe; ma anche nei modi della favola esopica, epurata dalla tensione gnomica e pedagogica tardoclassica, tradotta, nel caso, in una etica anti-conformativa: le parabole ornitologiche di Italo Svevo e le sue «mummiette» tra Darwin e Freud; la malinconica autoeducazione alla vita delle postume *Settanta favole* di Loria; il *furor* del *Primo libro delle favole* di Carlo Emilio Gadda; il nitore classico-moderno delle *Favole della dittatura* di Leonardo Sciascia; le fantastiche e apparentemente ingenuie *Storie della Preistoria* di Alberto Moravia; gli aforismi e apologhi Zen delle *Galline pensierose* di Luigi Malerba; il funambolismo linguistico su base zoomorfa di Toti Scialoja⁶; senza dimenticare l'universo animale che affolla la narrativa breve di Dino Buzzati, o le bestie del realismo magico di Massimo Bontempelli, perturbanti intrusioni del fantastico nel quotidiano. Nella narrativa di Federigo Tozzi,

⁴ E. Biagini, *La critica tematica, il tematismo e il “bestiario”*, cit., p. 15.

⁵ Si pensi alla tramatura narrativa del bestiario comparativo di Verga, al tempo stesso degradazione dall'umano al bestiale e regressione della voce autoriale all'impersonalità della voce popolare, o al Pirandello delle novelle paesane, riferibili antropologicamente alla cultura contadina, siciliana in particolare, abitate da bestie domestiche secondo un sistema di analogie standardizzate: non manca tuttavia la deformazione animalesca impressa sulle fisionomie da una dolente interiorità, devastata dai colpi maligni inferti dalla sorte (per Pirandello), o da una fatale necessità (per Verga).

⁶ Vedi E. Bacchereti, *La maschera di Esopo. Animali in favola nella letteratura italiana del Novecento*, Bulzoni, Roma 2014.

dalle epifanie bestiali in clausola alle prose liriche di *Bestie*, alle presenze animali e al sistema metaforico teriomorfo dislocato nelle novelle e nei romanzi, la declinazione del tema animalistico manifesta tutta l'inquietante ambiguità di un allegorismo moderno, renitente ad ogni decrittazione preordinata e definita⁷, o forse, meglio, di un enigmatico sistema figurale alla ricerca di un varco verso le intangibili profondità dell'anima, non altrimenti dicibili.

Un nido di usignoli o una buca di scorpioni?

Io non so quel che porto dentro di me. Di quassù non posso scorgere i riflessi che avvengono nel profondissimo pozzo dell'anima. Non so se abbia dentro di me una buca di scorpioni o un nido di usignoli. E la mano ignota del destino ora mi avvicina ai bisbigli ed ora un'altra volta alle code paurose. Soltanto l'acqua di tale pozzo ne potrebbe parlare⁸.

Gli aforismi anomali, databili tra il 1910 e il 1911, che compongono l'edizione integrale di *Barche capovolte*, il «libro di psicologia» che per voler essere «l'analisi minuziosa e ininterrotta di quel che avviene in noi», necessariamente «non può avere nessuna conclusione» (*Conclusione*)⁹, delineano un percorso frammentato ma coerente sui sentieri sotterranei dell'Io, una discesa nel profondo pozzo dell'anima, per descriverla «quale è quotidianamente», percorso possibile solo attraverso la pratica della scrittura, che consente all'Io di osservare quasi con distacco «il lavoro segreto dell'anima», nel suo inesauribile impercettibile movimento interno: come penetrare e visitare quell'«arnia» da dove esce il «miele» del proprio essere (*Sincerità*)¹⁰. La laboriosità instancabile e segreta delle api, nel chiuso dell'arnia, immagine del lavoro incessante dell'anima, è solo una delle diverse analogie derivate dal mondo naturale, vegetale o animale. I pensieri sono «fitti come gli sciami» (*Le esitazioni*)¹¹; le sensazioni nuove si combinano con le stratificazioni delle precedenti «come certi insetti che vivono dentro le foglie,empiendole di arabeschi interni» (*Le vie*)¹²; dopo la colpa e il pentimen-

⁷ Vedi R. Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Laterza, Bari 1995.

⁸ F. Tozzi, *Barche capovolte*, in *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di M. Marchi, Introduzione di G. Luti, Mondadori «I Meridiani», Milano 1987, p. 735.

⁹ *Ivi*, p. 765.

¹⁰ *Ivi*, pp. 734-735, *passim*.

¹¹ *Ivi*, p. 726.

¹² *Ivi*, p. 723.

to l'anima si abbandona all'inclinazione dolce del rimorso: «Le api ci hanno bucato tutte le mani, ma ora la nostra bocca si riempie di miele» (*Il rimorso*)¹³. Le anime «sono come i calici dei fiori» che accolgono innumerevoli semi capaci di produrre altrettanti calici con ancora più semi, così che è impossibile arrivare all'ultimo di essi, mentre gli stati mentali si affollano e si sovrappongono l'uno sull'altro nello stesso spazio, transitano dentro di noi «ad uno per volta, come passano ad una per volta le pecore di un immenso gregge, che si trovasse davanti ad una apertura stretta», e così strette le une alle altre da rendere impossibile separarle (*Intorno all'anima*)¹⁴ e come le greggi anche i ricordi devono transitare e sbandarsi (*Le rimembranze*)¹⁵. Il sentirsi impotente a dirigere la propria vita è come essere «sobbalzato da un cavallo che non può correre» (*La volontà*)¹⁶ e l'inerzia corrosiva della volontà è simile ad una foglia «dove s'incubano le uova degli insetti; i quali si spanderanno innumerevoli a rodere le giovani corolle e tutte le altre foglie» (*Con la volontà*)¹⁷. Eppure bisogna «sforzarsi come un gallo che voglia volare più in alto di quanto si alzano le sue ali» (*La adolescenza*)¹⁸ e dare spazio alle «aquile» che abitano la propria anima; ai vanitosi basta il canto di un uccello che passa alto sulle loro teste a rivelare il vuoto delle loro anime (*La vanità*)¹⁹. La jamesiana metafora dell'anima-barca, nell'immaginario tozziano «capovolta» a mostrare la parte della chiglia nascosta sotto la superficie del mare, e dunque ordinariamente invisibile, ora schermo verso l'interno, per il gioco analogico esterno/interno – superficie/profondità, si sposa bene con la ricorrente metafora del pozzo²⁰, suscitando una riconoscibile eco pirandelliana, dalla novella *L'avemaria di Bobbio*:

Ciò che conosciamo di noi è però solamente una parte, e forse piccolissima, di ciò che siamo, a nostra insaputa. Bobbio anzi diceva che ciò che chiamiamo coscienza è paragonabile alla poca acqua che si vede nel collo d'un pozzo senza fondo²¹.

¹³ *Ivi*, p. 730.

¹⁴ *Ivi*, p. 764.

¹⁵ *Ivi*, p. 726.

¹⁶ *Ivi*, p. 720.

¹⁷ *Ivi*, p. 763.

¹⁸ *Ivi*, p. 744.

¹⁹ *Ivi*, p. 756.

²⁰ «L'anima ha dentro di sé un gran pozzo, e non tutte le funi sono bastanti a trarne su l'acqua» (F. Tozzi, *La coscienza*, in *ivi*, p. 753).

²¹ L. Pirandello, *L'avemaria di Bobbio*, in Id., *Novelle per un anno*, vol. I, Mondadori, Milano 1956, p. 464. La novella è stata pubblicata sul «Corriere della Sera» il 21 febbraio 1912, ma l'immagine del pozzo è introdotta nell'edizione in volume del 1915 (Treves, Milano).

Quel pozzo inattingibile, per Pirandello e per Tozzi, è comunque un «antro della bestia», dove si cela la presenza di uno sconosciuto e perturbante *altro sé*, più che un *altro da sé*. Per Pirandello è la «bestia originaria», inibita dalla mascherata delle convenienze civili e sociali, sottomessa al gioco delle parti, la cui autenticità è mortificata dalle fittizie immagini di sé, inconsciamente create per sé e per gli altri. Ecco allora lo strambo personaggio-filosofo Perazzetti che nella novella *Ma non è una cosa seria*, si diverte ad immaginare «tutte le razze di bestie rintanate negli antri di uomini di sua conoscenza: quello aveva certo un formichiere e quello un porcospino e quell'altro un pollo d'India...»²², mentre quella sua irritante risata d'anatra decostruisce il narcisismo esibizionista di certe donne e certi uomini, immaginandoli nell'atto imposto dalle fisiologiche necessità. Tutta la scrittura pirandelliana, come quella di Tozzi, è percorsa palesemente dalla figurazione della bestia, dai processi di animalizzazione comparativa come risultato del modernista cataclisma delle fisionomie, non più riconducibile, come già notava Giacomo Debenedetti, al contesto naturalistico ottocentesco, fino alle evocazioni analogiche con l'umano e alla invadenza fisica nelle trame del narrato, spesso come causa indiretta o agente del dramma²³. In Pirandello la figurazione teriomorfa si lega al racconto sempre grazie a quei «fili di logica» che, come sottolineava proprio Tozzi, tengono insieme le trame della novellistica pirandelliana²⁴, e alla fine spesso la bestia è ingabbiata nella profondità oscura del pozzo, come una delle tante anime di un Io molteplice e instabile, pronta a scappar fuori in modo inatteso. Nello scrittore senese l'«antro della bestia», sprofondato nel pozzo dell'anima, ospita animali come figure di una interiorità sospesa in una inquietante ambiguità tra incubo e estasi, tra tossiche «code paurose», oscurità maligne, pulsioni distruttive, perversità istintive, e «bisbigli», che si accordano come una musica primitiva, consolatrice e rasserenante, ai «nostri desideri insoddisfatti»²⁵. Mentore lo psicologismo associazionistico di William James la bestia rappresenta in Tozzi una «sorta di dislocazione

²² L. Pirandello, *Non è una cosa seria*, in Id., *Novelle per un anno*, vol. II, cit., p. 367. La novella è del 1910.

²³ Si pensi, per esempio, nel primo caso al gatto nella novella *Il gatto, il cardellino e le stelle* e, nel secondo, sempre al gatto in *La casa dell'agonia*. Per una analisi più dettagliata delle presenze animali nella novellistica pirandelliana si rimanda a E. Bacchereti, *L'animalesca filosofia*. Luigi Pirandello, in Id., *La maschera di Esopo*, cit., pp. 23-79.

²⁴ F. Tozzi, *Luigi Pirandello*, in Id., *Opere*, cit., p. 1314.

²⁵ F. Tozzi, *Ringraziando le rondini*, in Id., *Le novelle*, vol. I, a cura di G. Tozzi con introduzione di L. Baldacci, voll. 2, Vallecchi, Firenze 1988, p. 378.

rintracciata di quel che di non saputo l'io porta con sé»²⁶. Nell'indagine introspettiva della prosa di *Barche capovolte* la figurazione animale per opposti diventa icona di un'anima indecifrabile («Io non so [...] Non so»), e solo l'«ignota mano» del destino ne potrà rivelare l'essenza.

Rappresentare, non spiegare. «Bestie» ed altro

Se si può afferrare solo una «qualunque parvenza della nostra fuggitiva realtà»²⁷, la bestia, come altre «cose sensibili», ovvero oggetti, animali o altri elementi naturali (fiori, alberi, nuvole, cieli), si inserisce nella narrativa tozziana come possibilità di esprimere, per via analogica, intuitiva o simbolica «i sentimenti indefinibili, per correre la difficile strada verso i “misteriosi atti nostri”»²⁸, ovvero per “rappresentare” quanto di inconoscibile e inspiegabile permane al fondo dell'essere e dell'agire, «i movimenti determinati da cause ignote»²⁹, o per afferrare «una qualunque parvenza della nostra fuggitiva realtà»³⁰. Alla degradazione della realtà ontologica e fenomenica («la realtà delle cose dipende anche dai nostri sentimenti») ³¹ e allo spostamento del baricentro narrativo sul mondo interiore, occupato da un Io che non è padrone in casa propria³², con il conseguente sabotaggio delle «trame» («Io dichiaro di ignorare le “trame” di qualsiasi romanzo: perché a conoscerle, avrei perso tempo e basta»³³, tratti comuni alla narrativa modernista, corrisponde in Tozzi la figurazione animale, come segno sensibile dell'insondabile, presenza parallela all'umana, estranea, abitatrice delle zone profonde dell'essere, custode di un segreto primordiale comune a tutte le creature ma non rivelabile. In un intervento sul memorialista livornese Carlo Bini, pubblicato nella postuma raccolta di saggi *Realtà di ieri ed oggi* (1928), lo scrittore senese disegnava quasi un autoritratto *en travesti*, anche relativamente ai modi della scrittura:

²⁶ M. Marchi, *Il cielo in gabbia*, postfazione a F. Tozzi, *Bestie*, SE, Milano 1994, p. 79.

²⁷ F. Tozzi, *Come leggo io*, in Id., *Opere*, cit., p. 1325.

²⁸ G. Luti, *Introduzione*, in *ivi*, p. XXI.

²⁹ F. Tozzi, *Barche capovolte*, cit., 733.

³⁰ F. Tozzi, *Come leggo io*, cit., p. 1325.

³¹ F. Tozzi, *Due famiglie*, in Id., *Opere*, cit., p. 1136. «Non esiste che il mondo spirituale» annotava Kafka, il mondo di un'«anima» ignota e non conoscibile (F. Kafka, *Quaderni in ottavo*, SE, Milano 1993, pp. 49-50).

³² F. Tozzi, *Io non so quel che porto*, cit., p. 735.

³³ F. Tozzi, *Come leggo io*, cit., p. 1325.

Ma il Bini è uno dei nostri paesaggisti moderni che più s'avvicinano a quegli elementi psicologici che sembrano apparire solo a contatto con la natura, quando il nostro spirito quasi si completa e trova da se stesso un'esistenza più profonda, come se riuscisse ad esprimere per mezzo delle cose sensibili certi sentimenti che in altro modo resterebbero non solo indefinibili ma anche senza espressione³⁴.

Il Tozzi 'antico' costruisce la propria modernità e la propria cifra stilistica a partire dalle pagine dei "primitivi", dai prosatori dugenteschi al Sacchetti e a Boccaccio, e dalle suggestioni derivate dalla lettura degli scritti di Santa Caterina da Siena e di San Bernardino, su un ossimoro: il dato sensibile, cosa/persona/paesaggio/bestia che sia, conferisce consistenza ed evidenza emozionale, intuitiva e non decifrabile in termini logici o allegorici definiti e definitivi, all'intangibile e altrimenti indicibile mondo interiore: quasi un correlativo oggettivo³⁵. Se la ricerca di «noi moderni» tende alla «liberazione delle nostre sensazioni e dei nostri stati d'animo», scrive Tozzi nel saggio intitolato a San Bernardino da Siena: «Egli [san Bernardino] è in grado d'insegnarci come si possa scrivere senza velature e aggiunte di falsificazioni letterarie, abituandoci a dare vita alle cose che sembrano essere meno suscettibili di essere scritte. Vi è in noi, sempre, un mondo che sembra destinato al silenzio, ed è, forse, il migliore e il più significativo»³⁶.

È nella chiave di questo realismo del profondo, secondo la felice formulazione di Baldacci, che si accordano le occorrenze animali in clausola alle prose di *Bestie*, il libro al quale per primo lo scrittore aveva affidato nel 1917 le proprie speranze di affermarsi nel panorama letterario contemporaneo. L'aspettativa di un bestiario suggerita dal titolo si rivela subito ingannevole: in ciascuno dei sessantanove pezzi «potenzialmente» narrativi³⁷ che lo compongono, una bestia³⁸ transita fuggacemente in chiusura, con una brusca apocope del discorso. L'*explicit* sospeso interroga il lettore sulla relazione dell'immagine animale con le altre componenti testuali (simbolica? analogica? allusiva? descrittiva?)

³⁴ La citazione in G. Luti, *op. cit.*, p. XXI.

³⁵ Si veda a questo proposito R. Castellana, *Procedimenti analogici e costruzione del "correlativo oggettivo" nelle descrizioni tozziane*, in *Tozzi: la scrittura crudele*, Atti del convegno di Siena, 24-26 ottobre 2002, a cura di M.A. Grignani, Ist. Editoriali e Poligrafici, Pisa-Roma 2004 (Numero monografico di «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», IV, 2002, 2), pp. 59-76.

³⁶ F. Tozzi, *San Bernardino da Siena*, in Id., *Opere*, cit., p. 1301.

³⁷ Cfr. G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971, pp. 62-63.

³⁸ Sono in totale cinquantacinque animali, dato che alcuni compaiono più di una volta, tutti appartenenti a una zoologia del quotidiano, con l'unica eccezione di un orso designato sulla copertina di un libro e di un animale fantastico, il liocorno.

funzionale?) e sul senso ultimo di quella apparizione, ma lo lascia senza risposte definitive. Giacomo Debenedetti ha sottolineato come la ripetizione della formula animalistica funga da elemento strutturalmente coesivo di un testo altrimenti discontinuo, sottraendolo alla fisionomia letteraria del frammentismo, e come l'intenzione architettonica esterna si coniughi con l'intrinseca vocazione al racconto di queste prose, qualificate superficialmente come "liriche", ma configurate come "storie", con fatti e personaggi entro coordinate spaziali e temporali, e non solo come schegge di scrittura dell'Io. Secondo la sua lettura in chiave metanarrativa della prosa Cinquantasei, («All'ombra, il carraio verniciava di cinabro [...]»)³⁹, la tensione mitopoietica del futuro scrittore che mira a scrivere un libro «differente» si manifesta già come relazione spontanea tra il presentarsi alla fantasia di una folla di gente, quasi personaggi "in cerca d'autore", e l'apparire dell'immagine teriomorfa, non solo emblematica o metaforica:

Pensavo, allora, che da grande avrei scritto un libro differente a tutti quelli che io conoscevo: qualche storia ingenua e tragica che pareva uno di quei pampini che il vento mi faceva cadere tra le ginocchia; ecco come c'è questo pampino ci sarà il mio libro. [...]

Il carraio seguiva a verniciare; e, talvolta, m'illudevo che anch'egli vedesse riempirsi, la distanza tra me e lui, delle persone che mi pareva di vedere. [...]

Tutta la strada era piena di persone, come un incubo trasparente e leggero, che si movesse anche ad un alitare di vento, come si muoveva la mia anima.

Alla fine, dovevo supplicare questa gente che mi desse un poco di tregua: la sentivo attorno alla mia giovinezza come insetti attorno ad un lume acceso allora allora. Qualcuno mi perseguitava e mi faceva venire i brividi; un altro voleva stare in casa con me, ed io non potevo mandarlo via.

Ecco che il mio libro doventava la vita stessa, la gente cioè che conoscevo!

Ma soffrivo e sentivo una specie di malessere vertiginoso, e m'invogliavo di pigliare a sassate, per scherzare.

Invece i moscerini m'entravano negli occhi, e mi venivano le lacrime⁴⁰.

Nell'immaginare storie «ingenua», forse perché non derivate da una suggestione letteraria o libresca ma da esperienze vissute, e «tragiche» forse perché segnate da un rapporto difficile tra l'Io e il suo mondo, per trovare loro consistenza e verità, sostanza di "cosa", come è reale un pampino, l'umano si associa quasi con spontanea naturalezza alla figurazione animale, in questo caso molesta ed ostile, impenetrabile

³⁹ F. Tozzi, *Bestie*, in Id., *Opere*, cit., pp. 610-611.

⁴⁰ *Ivi*, p. 611.

emblema di quanto di inafferrabile mistero, quanto di sofferenza e di dolore appartenga al comune insondabile destino delle creature viventi. E il titolo stesso dell'unico testo licenziato da Tozzi del progettato trittico *Cose e Persone* vale come indicazione del centro di gravità delle prose, nella loro varietà occasionale (stato d'animo, ricordi, paesaggi, persone): la bestia, appunto, quasi un inciampo narrativo (una «distrazione» la chiama Baldacci), una nota dissonante, renitente ad ogni spiegazione logica. Poco fruttuoso tentare di disegnare una mappa con ben distinti e definitivi confini territoriali che delimitino i rapporti analogiche o simbolici tra uno specifico animale e la tramatura narrativa che ne precede l'apparizione, e a decifrarne il come e il perché. Le bestie di Tozzi non sopportano gabbie ermeneutiche. Ne era ben consapevole lo stesso Debenedetti quando proponeva una possibile tassonomia delle occorrenze ferine in *Bestie*, distinguendo tre tipologie funzionali. La prima: funzione emblematica o analogica della situazione narrata come, per esempio, la rondine, sfuggente come la donna amata; o la civetta, emblema di un inquietante paesaggio notturno; o la tartaruga il cui guscio è segno di sicurezza ma anche di prigionia, al pari della città di Siena, da dove è Tozzi è fuggito ma che porterà sempre con sé. Ma la chiave analogica resta confinata nel campo dell'ipotesi o della sensibilità magari empatica del lettore.

Seconda tipologia: bestie investite nella narrazione di una qualche funzione dinamica, «drammatica»: il maggiolino morto che interrompe per contrasto l'enumerazione delle cose che fanno primavera; la lucertola morta che catalizza i sensi di colpa per il male pensato; una formica la cui apparizione spegne un litigio tra due sposi; un'ape che distrae dal dolore della febbre tifoidea e dalla solitudine di malato... È un *modus narrandi* operante anche nella novellistica tozziana di più ampia trama narrativa: nella novella *Pigionali*, per esempio, alla quale per altre ragioni, è dedicato un paragrafo a parte. Invece ricordiamo qui la novella *I piccioni*, titolo sostituito, e non senza precisa intenzione, a quello del manoscritto, «La barba». Il professor Ciro Mariotti mal sopporta l'invadenza casalinga dei piccioni, che la moglie alleva con un affetto per lui incomprensibile e fastidioso:

Tutte le volte che il professor Ciro Mariotti rimetteva i piedi in casa doveva sbuffare, sebbene attraversasse l'andito in fretta per chiudersi (cosa che non avrebbe voluto) nel suo studio. Ed ecco perché: dalla cucina qualche piccione era sfuggito dall'uscio, lasciato mezz'aperto, al solito, per sbadataggine, dalla donna o dalla moglie. Ed egli chiedeva, immancabilmente, a voce alta, per protestare:

– Ma perché t'affezioni a queste bestie?

Scoteva la testa e aspettava invano che la moglie, per accontentarlo, le rivendesse. Ne teneva perfino tre paia, senza contare le cove!⁴¹

I piccioni costituiscono il precipitato zoomorfo della tensione familiare tra il marito e la moglie, la signora Eugenia, dalla voce sempre irritata e nervosa, che lo accusa di essere sempre inquieto e malcontento, pronto ad arrabbiarsi per un nonnulla, tanto da non potergli mai confidare niente, ed innescano una serie di banali eventi a cascata (mentre si fa la barba Ciro si procura un taglio al mento, distratto da un piccione) che precipitano in un potenziale dramma di gelosia: il ritrovamento casuale di una lettera sospetta nel cassetto dove il professore cerca una salvietta per tamponare il sangue. Ma alla fine, chiarito l'equivoco, si stabilisce tra i coniugi una nuova confidenza reciproca, complice proprio quel detestato piccione. E ancora: un ballo organizzato da quattro famiglie in onore dei loro figli soldati, rientrati in licenza dal fronte, finisce in una generale *bagarre* di accuse e sospetti reciproci per la scomparsa di una spilla d'oro, guastando l'atmosfera di «sacro patriottismo» e l'amicizia tra le famiglie, finché non la si ritrova nello stomaco di una gallina: «Era stata lei, dunque, la ladra a far nascere tanti malumori!»⁴²; come dire «molto rumore per nulla». È vero, come sostiene Baldacci, che entrambe queste novelle potrebbero a buon diritto essere accolte in una antologia della novellistica tozziana orientata sul registro di un «realismo senza complicazioni»⁴³, un po' di maniera novecentista, un po' nutrito di residui del bozzettismo toscano, ma non è da trascurare il fatto che all'animale Tozzi riservi l'onore e l'onere del titolo, con una consapevole variazione, sia nel caso dei piccioni, come s'è detto, sia nel caso della gallina, definita ironicamente «disfattista», in sostituzione del precedente «Lo spillo e la gallina»⁴⁴. La *mise en relief* in entrambi i casi dell'intruso animale, casuale «operatore di crisi» nella sequenza dei fatti, tematizza l'«impreveduto che è nella vita», per dirla con Pirandello, o, con Tozzi, le ignote cause che muovono gli eventi. Niente di più naturale e ordinario per un piccione allevato in famiglia zampettare per casa «rugliando» o per una gallina becchettare e ingoiare qualcosa che luccica sul terreno: ma gli «effetti collaterali» dell'intrusione della

⁴¹ F. Tozzi, *I piccioni*, in Id., *Novelle*, vol. I, cit., p. 332.

⁴² F. Tozzi, *La gallina disfattista*, in Id., *Opere*, cit., p. 979.

⁴³ L. Baldacci, «*Movimenti determinati da cause ignote*», Introduzione a Federigo Tozzi, *Le novelle*, cit., NI, p. XXXII.

⁴⁴ Cfr. G. Tozzi, *Notizie sulle novelle di Federigo Tozzi*, in F. Tozzi, *Novelle*, cit., vol. II, p. 921 e p. 936.

bestia nel mondo degli uomini possono essere drammatici, anche se in questo caso gli esiti sono felici, diversamente da quanto accade, per esempio al protagonista della novella di Pirandello, *La casa dell'agonia*, ucciso da un vaso di gerani fatto precipitare per caso dal parapetto di una finestra dal gatto a caccia di un nido di rondini.

Terza tipologia: apparizione «gratuita» dell'animale, introdotto senza alcuna intenzione riconoscibile dal contesto, come i «calabroni che si bevono un cielo che pare rosolio»⁴⁵, o la gatta che miagola spenzolandosi da una grondaia, una cavalletta che salta sulla mano, il cantare inaspettato di un grillo: quasi inserita per partito preso, una forzatura architettonica, un *refrain* per creare una solida unità testuale⁴⁶. Eppure, sono proprio queste epifanie zoomorfe a vanificare ogni diaframma fra interno ed esterno, fissando in una immagine di visionaria immediatezza «il segno materializzato»⁴⁷ di un disagio interiore e dei limiti della «coscienza»⁴⁸: perché la bestia incarna il mistero non verbalizzabile che sta tra la superficie visibile e l'oscurità del fondo del pozzo, come il pesce rosso che, nascosto tra le alghe, guizza improvviso nell'acqua della fontana, senza un perché⁴⁹. Se ne potrebbe trovare una prefigurazione nella novella *In campagna* (1909-10), nel lungo intermezzo narrativo costituito dalle pagine sparse di analisi del sé alle quali il personaggio di Guglielmo affida inquietudini, insoddisfazioni e intimi desideri, e che molto somigliano, se non altro per la *brevitas*, il carattere frammentario, l'occasionalità, la labilità del confine tra mondo interiore e mondo esteriore, alle prose di *Bestie*. L'ambientazione nel mondo contadino popola quasi tutte le note di Guglielmo di numerose presenze animali (galline, vacche, bovi, cani...) ma l'equivoco di un persistere di modi naturalistici o di un descrittivismo bozzettista è presto eliminato, il «vedere» si accende di vibrazioni interiori e animali, cose, suoni scavano nel profondo dell'essere:

Sembra che il verde delle canne sia come una sorgente. Ma, tra poco, passeranno i bovi.

Ogni cosa è come un solco aperto nell'infinito. Ed io vorrei far vibrare per sempre quel che vedo.

⁴⁵ F. Tozzi, *Bestie*, in Id., *Opere*, p. 595.

⁴⁶ Cfr. G. Debenedetti, *op. cit.*, pp. 64-66.

⁴⁷ M. Marchi, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁸ «Ormai bisognerebbe riconoscere che la coscienza non è una forza attiva. È un effetto; e se anche può assomigliarsi ad un occhio enorme, non oltrepassa la funzione del vedere» (F. Tozzi, *La coscienza*, in Id., *Barche capovolte*, cit., p. 733).

⁴⁹ *Ivi*, p. 598.

Ed ecco i bovi. I campani sbattono, e un giovanotto, dal volto quasi gonfio ha in mano una bacchetta sbucciata.

I suoni sono tranquilli, come una musica sacra.

Una vacca si sofferma, e dalla sua vagina aperta esce il piscio che le schizza tra le gambe di dietro. Una giovinetta si volge a guardarmi.

Poi i campani squillano ancora, non si sa dove. E quelle note sbalzellanti sembrano una benedizione⁵⁰.

Oppure già si presentano come enigmatiche pause nel discorso interiore, attimi di sospensione nell'autoanalisi dell'incerto movimento della coscienza tra le pulsioni del desiderio (l'innamoramento per Margherita) e i sensi di colpa nei confronti della moglie, Teresa:

Le fucilate della caccia si spargono. Adesso, sono tra gli alberi rumori che ascolto. E mi sembra di essere sospeso su tutti i suoni.

Le nuvole passano silenziose.

Nell'azzurro, un uccello nero svola. Pare che egli abbia paura degli uomini.

Un calabrone, dalle ali turchine, cade in una fontana⁵¹.

In *Bestie* sono soprattutto le creature abitatrici dell'aria, uccelli e insetti le presenze animali numericamente dominanti (quasi la metà)⁵², forse per una comune corrispondenza analogica con il senso di intangibile fuggevolezza e di mistero, anche se solo per l'allodola Tozzi suggerisce al lettore una correlazione tematica definita: allodola/anima. Non è casuale che compaia nella prosa iniziale e nella prosa finale, incorniciando la frammentarietà del testo entro i confini di una continuità tematica di fondo⁵³:

Che punto sarebbe quello dove s'è fermato l'azzurro? Lo sanno le allodole che prima vi spaziano e poi vengono a buttarsi come pazze vicino a me? Una mi ha proprio rasentato gli occhi, come se avesse avuto piacere d'impaurirsi così, fuggendo. [...] Ma un'allodola è rimasta chiusa dentro l'anima, e la sento svolazzare per escire. E la sento cantare. [...] Ora, se anche io ti amo così, o allodoluccia, vuol dire che puoi restare dentro la mia anima quanto tu voglia, e che

⁵⁰ F. Tozzi, *In campagna*, in Id., *Opere*, cit., p. 1054.

⁵¹ *Ivi*, p. 1061.

⁵² Includendo anche gli animali da cortile (gallina, gallo, tacchino, pavone) gli uccelli sono diciotto, alcuni si ripresentano più volte come le rondini, l'allodola, la civetta; gli insetti assommano a quattordici.

⁵³ Riscontri epistolari fanno supporre tra l'altro che la prosa iniziale e finale siano state aggiunte dopo il giugno 1916, e dunque pensate in funzione di una organizzazione speculare del testo.

vi troverai tanta libertà quanta non ne hai vista dentro l'azzurro. E tu, certo, non te ne andrai mai più. [...] Sono le tue ali che tremano oppure è il mio cuore?⁵⁴

Ci si sta così bene a piangere con la faccia sull'erba fresca che arriva fino all'anima! L'allodola! Piglia la mia anima!⁵⁵

Se il volo degli uccelli nell'infinito dell'azzurro è figurazione dei «voli dell'anima», nella novella *Ringraziando le rondini* (1916), Tozzi, alla maniera del Leopardi dell'*Elogio degli uccelli*, celebra il loro canto come evocazione della musica primitiva dell'anima, in accordo con i «nostri sentimenti istintivi», consolatore di quello «spasimo che stravolge la mia anima», interprete di un «nostro desiderio insoddisfatto», o della nostalgia di una assenza⁵⁶:

È letteratura di quella quasi stupida oppure sono illusioni o risposdenze senza significato? Non ci credo. E non credo nemmeno dipenda dalla bellezza stessa del canto: vi sono bellezze più forti che non hanno un simile fascino. Vi deve essere una di quelle ragioni, che non si potranno mai trovare; perché il contenuto della nostra psicologia è soltanto un'esperienza umana; ed anche una esperienza molto imperfetta⁵⁷.

Dalla finestra di una casa romana, aperta su una via delle più frequentate e importanti della città, la visione del cielo è impedita da un centinaio di fili telefonici, metaforici lacci di un'anima oppressa e prigioniera, che riesce ad evadere nel sogno e nel ricordo grazie alla presenza delle rondini:

Ma in una terrazza ci vanno le rondini: se lo sapessero quanto mi fanno sognare! Qualche volta mi sembra di essere sotto il turchino della mia Toscana, con quell'allegria impertinente che si beffava senza troppa malizia anche di me. E ripenso a certe giornate quando mi veniva voglia di ridere anche con l'aria; e allora la mia anima fa da vero come gli uccelli: si mette a cantare, e non si domanda se bene o male⁵⁸.

Anche Leopardi attribuiva la piacevolezza del canto degli uccelli non alla soavità o varietà dei suoni, ma alla sensazione di «allegrezza»

⁵⁴ F. Tozzi, *Bestie*, in Id., *Opere*, cit., p. 573.

⁵⁵ *Ivi*, p. 618.

⁵⁶ La rondine, in particolare, nelle occorrenze in *Bestie*, appare in relazione alla figura della donna amata assente o perduta. Si vedano la Quattordicesima e la Ventinovesima prosa (*ivi*, p. 587, p. 596).

⁵⁷ F. Tozzi, *Ringraziando le rondini*, in Id., *Novelle*, vol. I, cit., p. 378.

⁵⁸ *Ivi*, p. 379.

che trasmetterebbe in chi ascolta, quasi partecipassero del privilegio umano del riso. Nel racconto *Una burla riuscita* Italo Svevo definiva le rondini l'espressione più lieta della natura, e in una tarda prosa, *Rapporti difficili* ne faceva le protagoniste di un apologo, quasi divagazione filosofica, sulla incomunicabilità tra mondo umano e mondo animale, segnata da una reciproca irriducibile estraneità, quando non da una gratuita malvagità da parte dell'uomo. La novella tozziana trae spunto proprio da un rimosso ricordo d'adolescenza sullo strazio inflitto ad un uccello: «Mi hanno detto quelli di casa che una volta da ragazzo ho spennato vivo un merlo. Io non me ne ricordo affatto. Anzi, se non vedessi come altri ragazzi straziano le bestie, non ci credere né meno»⁵⁹, strazio di cui la coscienza adulta non sa spiegarsi le ragioni, al punto da sentire il dovere di «imporre» adesso il suo senso di rispetto per queste creature: la novella, del resto, era destinata alla pubblicazione su una rivista mensile romana «illustrata per la gioventù», *La ruota*. Ma, al di là delle esortazioni morali e delle intenzioni educative («aprite le gabbie, rimproverate i ragazzi che martoriano gli uccelli, maltrattate gli adulti che li acciecano ficcando spilli arroventati negli occhi»⁶⁰, con la celebrazione del canto e il fugace ma significativo richiamo finale a San Francesco, risalta il tema della brutalità dell'uomo che libera i propri istinti malvagi contro ciò che gli resta estraneo, incomprensibile, inquietante, e che vorrebbe tuttavia possedere, o meglio ancora rimuovere:

Del resto bisogna ammettere che è difficile amarli [gli uccelli] senza nello stesso tempo volerli anche possedere; cioè senza tormentarli finché campino.

Un uccello chiuso entro una gabbiuzza si accarezza, e gli si dà anche i chicchi di zucchero. Gli altri si guardano col desiderio di ucciderli⁶¹.

«Il male e la cattiveria: una condizione naturale che non può essere abolita»⁶²

L'universo animale che popola la narrativa in *Bestie* ed altrove, è spesso un universo segnato dalla sofferenza, dallo strazio perpetrato dall'uomo sugli animali, con gratuita crudeltà. L'uomo schiaccia la testa

⁵⁹ *Ivi*, p. 377.

⁶⁰ *Ivi*, p. 378.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² F. Tozzi, *Luigi Pirandello*, cit., p. 1317,

agli uccellini e alle cicale, castra cani e gatti⁶³, taglia le ali a farfalle e piccioni, sventra lucertole, escogita le più atroci sevizie per i rospi, come per riaffermare la propria superiorità sulle altre specie viventi. La Decima prosa prende spunto dall'evocazione di un personaggio singolare, il Migliorini, lavorante stagionale appassionato lettore della *Gerusalemme liberata*, che insegna ad un adolescente Tozzi come si uccidono i rospi, per concludere con un raccapricciante catalogo delle torture loro inflitte e dei modi efferati per ucciderli. L'anfibio preistorico, animale biblicamente impuro, legato nella tradizione popolare a oscuri riti stregoneschi, compare qui in modo anomalo rispetto alle altre prose, non fugacemente in clausola, ma occupando quasi tutto il testo, emblema di una atavica conflittualità uomo-animale:

Una volta, veduto un rospo, insegnò come si uccidono: si prese di bocca, con un dito, la cicca che biasciava; e messala in cima al coltello, gliela cacciò dentro la gola. Il rospo cominciò a tremare, doventando quasi giallo: apriva e chiudeva gli occhi, che parevano più piccoli e più lucidi. [...] cavavano fuori dell'acqua i rospi con una rete fatta con il filo di ferro, per metterli dentro un secchio. Quando il secchio era colmo, apricavo una buca con una vanga e ve li zeppavano dentro. Poi li ricoprivano di terra; e, sopra, dopo averci pigiato con i piedi, lasciavano uno di quei macigni più pesi. [...] Tutti gli altri che avevo visto morti o agonizzanti ricordavo allora! Quello a cui con una frusta di salcio avevano fatto un nodo scorsoio e l'avevano lasciato lì ciondoloni; quello infilato, dal ventre, a una canna aguzzata: la canna riesciva dalla bocca, e il sangue colava giù grosso e scuro; quello a cui avevano schiacciato con i sassi tutte e quattro le zampe; quello accecato con i tizzi della brace; quello sbudellato con un colpo di falcino; quello schiacciato dalle ruote del carro, a posta; quello lanciato in aria dando un colpo su una tavoletta messa in bilico; quello pestato dai due fidanzati; questi sono i rospi che ho visto morire, silenziosi, con quei loro occhi che di notte luccicano⁶⁴.

Nella scena della mietitura, in *Il podere*, i rospi sono le uniche creature abitatrici del terreno a restare vittime della falce dei contadini, tranne qualche raro caso di una vipera tagliata a pezzi: insetti, lucertole, ramarrì, ragni, bruchi fuggono o si nascondono: «ma i rospi, enormi e nerastrì, che restavano come intontiti, erano infilati e squarciati dalla punta delle falci; poi un contadino con un calcio li lanciava dall'altra parte del filare»⁶⁵.

⁶³ Si veda la scena del castrino in F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Opere*, cit., p. 72.

⁶⁴ F. Tozzi, *Bestie*, in Id., *Opere*, cit., p. 582-583.

⁶⁵ F. Tozzi, *Il podere*, in *ivi*, p. 327.

Ci sono poi dei momenti in cui una natura ostile, in una campagna arsa da un sole estivo senza tramonto, sembra proiezione di un tormento interiore, correlativo oggettivo di un male di vivere che è incapacità di abbandono all'amore e al desiderio («Io ho sempre avuto poco tempo di voler bene a qualcuno»)⁶⁶: tra siepi polverose, alberi morti o quasi seccati, erba appassita, terra troppo dura per essere lavorata, le ragnatele «sono così lucenti che parevano di metallo che tagliasse le mani» e non ci sono più le libellule nei letti dei torrenti. In così desolato paesaggio, arido come quello dell'anima, il canto vitalistico di una cicala, petulante richiamo d'accoppiamento, è talmente dissonante da essere insopportabile e scatenare l'istinto distruttivo: «Una cicala, sopra il nocchio d'un olivo, canta: la vedo. Mi ci avvicino, in punta di piedi, stando in equilibrio dall'una zolla all'altra. La stringo. Le stacco la testa»⁶⁷. Altrove è il canarino giallo dell'odioso prete catechista a catalizzare l'insofferenza e la sensazione quasi fisica di malessere del ragazzino che deve essere istruito in dottrina cristiana: «Quando entravo nel suo studio [...] sentivo una specie di freddo che m'agguantava l'anima come uno per la giubba», un disagio acuito dal sentirsi addosso lo sguardo della bestiola, alla fine così insostenibile da sopprimerla: «Un giorno glielo portai via; e, piuttosto che ritrovarlo in quella gabbia, lo schiacciai col tacco delle scarpe»⁶⁸.

La crudeltà nei confronti delle bestie ben si accorda al registro anti-idillico e antisentimentale che, come scriveva Baldacci, opera nella gran parte della novellistica tozziana:

far vedere che nel comportamento umano non hanno luogo sentimenti, ma solo pulsioni di oscura motivazione. [...] Novelle antisentimentali potrebbero essere chiamate, da ricondurre ad una tradizione della crudeltà [...]: novelle che hanno come obiettivo primario la contestazione del concetto di amore insieme con tutto quel quadro di estrinsecazioni *buone* che sono buone in quanto operanti alla superficie della coscienza, cioè nell'ambito della vita sociale: che è per Tozzi la dimensione dell'inautentico⁶⁹.

La bestia appartiene all'ordine naturale, che contempla, nella sua autenticità non contenuta da sovrastrutture sociali e culturali, una malvagità innata e istintiva, "naturale", dunque "innocente": Pirandello definisce «ferocia senza crudeltà», immune da sensi di colpa, l'istinto

⁶⁶ F. Tozzi, *Bestie*, in Id., *Opere*, cit., p. 593.

⁶⁷ *Ivi*, p. 594.

⁶⁸ *Ivi*, p. 606.

⁶⁹ L. Baldacci, *op. cit.*, p. XII.

predatorio dei gatti divoratori di uccellini che abitano le sue novelle, o della tigre nei *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*, icona di una *wilderness* mortificata e offesa nella gabbia di un circo e poi assurdamente condannata, per aver obbedito all'istinto naturale della cacciatrice, a morire per una finzione cinematografica. Per Tozzi, nella sua antigerarchica e livellante concezione negativa del mondo, la «cattiveria», ovvero la disposizione al male, all'atto malvagio anche gratuito, e la sofferenza inflitta o patita, è condizione naturale di uomini e bestie. In una novella del 1908, *Il ciuchino*, l'asina che ha appena partorito si rifiuta di allattare il piccolo, addirittura lo scalcia, quando i contadini cercano di avvicinarli alle mammelle. Vani sono gli sforzi di convincere la bestia («È inutile. Sono bestie che non si correggono») o di sopperire con qualche espediente alla mancata nutrizione: la sorte del ciuchino appare subito segnata dal rifiuto materno. Tutti i “ragionevoli” tentativi, con le buone o con le cattive, dei contadini prima e del padrone poi, cozzano contro la cocciutaggine dell'asina. «Pare impossibile che anche tra le bestie ci siano così cattive»⁷⁰, commenta una contadina, altre le inveiscono contro: «Ma lei dovrebbe morire!», «Quella birbacciona!» «È colpa tua!», mentre la *pietas* per il morente ciuchino si mescola agli affannosi tentativi, nel timore dell'ira del padrone. Nella dominante plurivocalità corale della novella, di apparente discendenza verghiana, la voce del narratore esterno si inserisce con discrezione per precisare le coordinate spazio-temporali e l'evolversi degli eventi, nell'arco della giornata, dalla nascita del ciuchino la mattina, alla sua morte nella notte, e per descrivere la sua progressiva agonia, e, in parallelo, il comportamento ambiguo e incomprensibile, quasi sadico, della “cattiva madre”. L'asina, infatti, guarda il figlio «con un senso vivo di pietà e d'affetto», ma si rifiuta di allattarlo. Lo scalcia, ma sembra, umanamente, «quasi dolente»:

La ciuca non avrebbe allattato mai il proprio figlio. Ella non voleva che lo portassero via dalla stalla, ma non gli dava il latte. Ed aveva un raglio singhiozzante quando i contadini glielo toglievano un momento. [...] Di quando in quando la ciuca lo guardava [...] La ciuca fu tratta fuori. Ella si volle fermare accanto al figlio. [...] La ciuca al sole, sull'erba, si riebbe un poco. Le sue orecchie trasparivano rosse alla luce. Ed essa si trovò come noiata in mezzo a tutta quella gente, che la circondava e la guardava⁷¹.

⁷⁰ F. Tozzi, *Il ciuchino*, in Id., *Opere*, cit., p. 1209.

⁷¹ *Ivi*, pp. 1209-1213.

La percezione del «non risarcibile mistero doloroso»⁷² che accomuna uomini e bestie nell'esperienza esistenziale del male e della sofferenza, si traduce fin da questa novella giovanile in una «scrittura della crudeltà»⁷³ antinaturalistica, dove il grado zero della focalizzazione discorsiva veicola per via di simbolo una visione della vita disperata, da esistenzialista *ante litteram*, come lo definì Moravia in una intervista, che lascia trasparire anche un tema fondamentale in tutta la narrativa tozziana, i difficili e conflittuali rapporti parentali: «Dopo due ore, quando il piazzale era silenzioso la luna illuminò il cadavere del ciuchino, che dava all'incerato pieno di pieghe l'aspetto di una gonfiezza. E la ciuca masticava»⁷⁴.

Nel realismo creaturale⁷⁵ di Tozzi, dunque, uomini e bestie condividono l'originaria perdita della condizione edenica, sono carnefici e vittime in un universo dominato dalla violenza, partecipano ugualmente alla sofferenza e al dolore. L'«umanizzazione» dell'asina allora (lo sguardo «vivo di pietà e di affetto», l'essere «dolente», «noiata», il raglio «singhiozzante») non è che il rovescio del processo di animalizzazione dell'umano, deformazione espressionistica della fisionomia del «personaggio uomo» che già Debenedetti riconosceva come sintomo della modernità di Tozzi.

La gatta di Gertrude

La novella *Pigionali* che apre l'unica raccolta di racconti stabilita e approvata da Tozzi, *Giovani*, pubblicata postuma da Treves nel 1920, racconta la grigia storia di due donne non più giovani (*Due donne* era il titolo del dattiloscritto, poi variato), Marta, vedova da dieci anni, e Gertrude, zitella ingrigitata, che vivono in due appartamenti affacciati sullo stesso pianerottolo. Si conoscono fin da ragazze, si fanno brevissime visite solo nelle feste solenni per scambiare poche banali battute sul tempo e sui loro acciacchi, ma, poiché le loro camere hanno un muro

⁷² L. Baldacci, *op. cit.*, p. XXX.

⁷³ Cfr. Tozzi: *la scrittura crudele*, Atti del convegno di Siena, 24-26 ottobre 2002, cit.

⁷⁴ F. Tozzi, *Il ciuchino*, cit., p. 1219.

⁷⁵ Sul realismo creaturale nella novellistica tozziana si veda R. Castellana, *Il realismo creaturale in Tozzi: una lettura di «Giovani»*, in «*La punta di diamante di tutta la sua opera*». *Sulla novellistica di Federigo Tozzi*, Atti del convegno di Perugia, 14-15 nov. 2012, a cura di M. Tortora, Morlacchi, Perugia 2014. *Open access* https://www.academia.edu/24975196/Il_realismo_creaturale_di_Tozzi_una_lettura_di_Giovani.

in comune, evitano con cura di far capire l'una all'altra quello che sta facendo. Si direbbe che si detestino, ma nella solitudine della loro vita avvizzita, nello stitico monotono delle loro giornate, inconsciamente, non possono fare a meno l'una dell'altra. Si lasciano invecchiare, con l'unica prospettiva della morte. Ma quando Gertrude si ammala e poi muore, la "sopravvissuta", Marta, scopre il sapore dolce della vita pur nella sua misera quotidianità. La novella è stata citata da Debenedetti per la tecnica di presentazione delle due protagoniste come esempio del cataclisma delle fisionomie del personaggio tozziano, riflesso di «offese, di incubi, di paure che si incarnano in aspetti umani»⁷⁶, mentre Baldacci la utilizza a confronto con una novella di Maupassant, *La confession*, per misurare la distanza della narrativa dello scrittore senese dal naturalismo, osservando come la comune «rappresentazione di due vite degradate, impoverite», esito per Maupassant necessitato da un preciso evento, oggetto della confessione finale, diventi in Tozzi, paradossalmente, una «celebrazione della vita»⁷⁷. Castellana, a sua volta, legge *Pigionali* alla luce del creaturalismo tozziano, in cui l'istinto vitale e la tensione del desiderio si intrecciano con un oscuro sentimento di morte. Mentre Gertrude è in agonia, Marta si abbandona al richiamo della vita rinascente della primavera, e il piacere di sentirsi bene e viva è tanto più forte al pensiero che Gertrude sta morendo, e che lei le sopravviverà, come è sopravvissuta al marito.

Ma in questa novella c'è anche qualcos'altro. Intanto ci sono gli stormi delle rondini che riempiono di voli e di strida il cielo davanti alla finestra di Marta, aperta sulla città di Siena e sulle dolci colline intorno, in un paesaggio dalle note insolitamente idilliche: perfino i finestroni dei malati dell'Ospedale sono nascosti alla vista dagli alberi. L'indugio descrittivo di Tozzi sulle evoluzioni delle rondini, annunciatrici della primavera e figurazione dell'eterno ritorno del ciclo vitale della natura, attraverso la focalizzazione interna sul personaggio di Marta, scopre nel dato naturalistico un doppio fondo interiore, come una "rivelazione":

Stormi di rondini empivano il cielo di strida, continuamente; giravano dietro la casa di Marta; e, poi, più vicine, quasi rasenti, in modo che si sentiva il loro volo, altri stormi venivano dalla Torre del Mangia, piegavano da una parte, tornavano a dietro; una rondine sola, da un'altra torre, passava rapidamente, a scatti; uno stormo, più piccolo e più rado, restava per ore e ore sempre nello stesso punto. [...] Vedeva tanti tetti che, di là su, da sopra, parevano sospesi per

⁷⁶ G. Debenedetti, *op. cit.*, p. 164.

⁷⁷ L. Baldacci, *op. cit.*, p. XVI.

aria. Le rondini andavano anche sotto le sue grondaie a fare i nidi, salendo dagli orti verdi, con qualche pesco fiorito e i cipressi sempre uguali. L'aria della primavera non le ricordava niente, ma si sentiva meglio, e ne provava tanto piacere, sapendo che Gertrude era malata e non vedeva quel che vedeva lei. *Ora capiva, però, senza saperne la ragione, perché bisognava vivere*: apriva la finestra e zuppava il pane nel latte bollente, tenendo la tazza senza il manico sopra il davanzale; per avere davanti agli occhi tutta quella serenità. Masticava piano piano, per non fare troppo presto, pensando con gioia che anche il marito era morto. E questa era una cosa inspiegabile, perché gli aveva voluto sempre bene.

Ma sentirsi a quel modo era una felicità. Pensava: «Posso mangiare con comodo, perché non devono venire a prendermi con la bara»⁷⁸.

C'è un'altra presenza ferina nella novella, incarnazione inquietante dell'oscuro legame tra le due donne: è la gatta di Gertrude, «una bella gatta tutta bianca e con gli occhi celesti». Quando Marta la vede sul pianerottolo⁷⁹ in attesa che Gertrude la faccia entrare, cerca di attirarla in casa propria con del cibo, «perché ci aveva i topi», ma di nascosto, quasi vergognandosene: «La gatta, però, non voleva saperne di cercare i suoi topi; e miagolava perché la lasciasse andare». Durante la malattia Gertrude immagina di regalare prima di morire i propri oggetti preziosi: «Ma a Marta, anche se verrà a trovarmi, non le darò la gatta, perché me l'ha sempre invidiata». Dal canto suo Marta continua la sua opera di “seduzione” della bestia, ma questa volta non per i topi, ma con l'intenzione di prendersene cura e di sottrarla così alla vicina di casa: «Ora chiamava la gatta non perché chiappasse i topi, ma perché gliela voleva governare. Le pareva così di levargliela, doventandone padrona lei». La gatta diventa progressivamente per Marta una sorta di animale transizionale al rovescio, su cui si proiettano gli ambigui sentimenti nei confronti di Gertrude, tra l'attesa della sua morte, la compassione, la preghiera per guadagnarle il paradiso. Rivelatore è il sogno:

Ma una notte sognò che Gertrude era guarita; e la vedeva passare lesta lesta, senza muovere le gambe. [...] Questo sogno le lasciò una grande invidia. Non ebbe ormai né meno un sentimento buono, e non dette ancora da mangiare

⁷⁸ F. Tozzi, *Pigionali*, in Id., *Opere*, cit., p. 775, mio il corsivo. Segnalo l'edizione critica della raccolta di racconti *Giovani*, a cura di P. Salatto, con introduzione di R. Luperini, nell'ambito dell'Edizione Nazionale dell'*Opera Omnia* di Federico Tozzi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2018.

⁷⁹ Il dettaglio del pianerottolo non è casuale, così come quello del muro condiviso nei due appartamenti, delle porte che si assomigliano, delle scale comuni: sono indicatori spaziali di quella condizione di inconsapevole interdipendenza delle due protagoniste, evidenziata anche dalla variazione del titolo dal generico *Due donne* al più specifico e connotato *Pigionali*.

alla gatta; per paura che Gertrude non morisse più. O se invece gliela avesse regalata?⁸⁰

Con la morte di Gertrude, complice dello scialbo lasciar scorrere gli anni nella ripetizione degli stessi gesti e degli stessi discorsi, senza desideri e senza ricordi, Marta si sente liberata dall'odore di chiuso e di muffa di quella vita, che le rondini e l'aria primaverile sembravano aver spazzato via. Ma il pensiero della vicina, che non l'aveva mai abbandonata durante la malattia di lei, diventa col passare dei giorni una ossessione paurosa, come se di là dal muro abitasse ora il suo fantasma. Ed è allora che si ripresenta la gatta, e la novella devia in modo inatteso verso un esito degno di Edgar Allan Poe:

Per le scale, al buio, ebbe paura: mentre girava la chiave nella serratura, la gatta le si strofinò alle gambe senza miagolare. Ella gettò un grido.

Prima di addormentarsi, ma non chiuse mai le persiane perché entrasse nella camera il chiaro di luna, guardò lungo la parete aspettandosi che la morta picchiasse qualche colpo con le nocche delle dita.

Due giorni dopo, salendo un'altra volta le scale, la gatta le andò incontro miagolando. Ella si chiuse, sbattendo la porta fino a rintonare tutte le stanze⁸¹.

Nell'immaginazione turbata di Marta si compie l'identificazione inquietante gatta-Gertrude, impedendole la rimozione definitiva («Come le dispiaceva di starci in casa insieme da tanto tempo! Perché l'aveva conosciuta?») di quel rapporto quasi gemellare, che le aveva viste avvizzire insieme in un tempo immobile, senza più passato e con un futuro di morte. Marta non riesce più a vivere in quella casa, trascorre ore intere, quasi tutti i giorni, sulle panchine del giardino pubblico, cercando di dimenticare, di allontanare quella presenza che resta accanto e dentro di lei, più viva di prima. Ma quando tutte le sere rientra a casa, trova la gatta ad attenderla, magra, sudicia e affamata, con la sua sempre più insistente richiesta di cibo:

E, la sera, doveva sempre incontrare la sua gatta sempre più magra e stenta, e così sporca che forse andava a razzolare in mezzo ai mucchi della spazzatura. Aveva fatto il corpo affilato e mencio; con il naso non più roseo e dolce, ma giallo e patito. Negli orecchi perdeva il pelo. Voleva entrare a tutti i costi dietro a lei, e miagolava anche quando la porta era stata chiusa; senza chetarsi mai in tutta la notte. La gatta che era sempre di Gertrude!⁸²

⁸⁰ F. Tozzi, *Pigionali*, cit., p. 774.

⁸¹ *Ivi*, p. 776.

⁸² *Ivi*, p. 777.

Adesso che Gertrude è morta, Marta non ha nessun interesse ad accudire la gatta, per accattivarsela: deve liberarsi di quell'incubo a quattro zampe che la perseguita; prepara allora un boccone avvelenato, mettendo a tacere il senso di colpa, con involontaria ironia: «Povera bestia! Non sarebbe morta di fame!»:

Tagliò dalla carne per il lesso la pelle grassa, quella che buttava via sempre. Involtrandoci dentro la polverina bianca. Poi chiamò la gatta, con il cuore che le tremava tra la paura e il piacere. La gatta, afferrato il cibo e masticatolo ruggiando, lo inghiottì quasi intero.

Lo spazzaturaio, trovatala stesa in fondo alle scale, la buttò dentro il suo carretto.

E Marta visse ancora cinque anni⁸³.

Non sarà azzardato concludere che il baricentro narrativo in *Pigionali* è rappresentato proprio dalle presenze animali, le rondini e la gatta, figure opposte di vita e di morte, quali oggettivazione di quel mondo interiore che può rivelarsi alla coscienza solo in piccola parte, rispetto a quella destinata a rimanere sepolta⁸⁴.

Lo sguardo della bestia

C'è qualcosa di perturbante nei rospi, e lo sgomento che ne deriva è forse all'origine di quel *furor* distruttivo nei loro confronti: sono quei loro occhi dalle tipiche pupille orizzontali, che si credeva fossero capaci di incantare chi li avesse fissati, quegli occhi «che di notte luccicano», come custodi dell'indecifrabile mistero dell'essere, di un segreto non accessibile, preumano, e allora si può anche smarrire letteralmente i sensi sotto il loro sguardo: «Ma come mi s'empì la bocca di saliva, che pareva bava, quando vidi una rospa che pareva un grande involto! E poi che ella mi guardava con quei suoi occhi di ragazza brutta, forse più acuti dei miei, mi sentii venir male»⁸⁵. Lo sguardo alieno della bestia si

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ «Ciascuno ha in sé un mondo, che è indeterminabile. Ciò che ne mostrano i raccoglimenti o le improvvise rivelazioni è una piccola cosa, rispetto alla parte destinata a rimanere sepolta per sviluppare quel che soltanto diviene superficie visibile» (F. Tozzi, *Intorno all'anima*, cit., p. 764). Se Marta, in preda ad una oscura paura, avvelena la gatta di Gertrude per liberarsi dal suo incubo, Ghisola, eccitata da un terrore superstizioso, schiaccia la testa ai cinque passerotti di nido, che in un primo tempo voleva allevare, e li cuoce in un padellino (F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, cit., p. 16).

⁸⁵ F. Tozzi, *Bestie*, in *Id., Opere*, cit., p. 582.

presenta come un punto di vista straniato e straniante sull'esistenza, una porta spalancata sull'abisso dell'insondabile, tanto da riuscire a rovesciare in inquietudine anche i rari momenti di armonia dell'anima con il mondo naturale, come, nella prosa trentotto, gli occhi del ramarro:

Era una mattina d'estate, calda e accecante. Camminavo piano, e sempre di più la natura mi pareva un sogno immenso della mia anima. Il cuore mi batteva di contentezza. I cipressi, uscenti dalle siepi dei poderi, attorno alle case tutte impergolate, in Toscana, parevano piantati lì dall'aria stessa.

Odori di ginepri, di marruche, di sanguinelle, di mentastri! Sopra un mucricciolo, vidi un ramarro. Mi fermai, perché non scappasse. Allora, guardando i suoi occhi paurosi e intelligenti, provai una delusione dolorosa: e feci il viso rosso di vergogna⁸⁶.

Gli occhi del ramarro, ambigualmente «paurosi» (che hanno paura ma anche incutono timore) e «intelligenti», sono gli stessi della rospa, brutti ma «acuti», più acuti di quelli dell'uomo, come dotati di una maggior capacità di penetrare nelle profondità ignote della vita, e identico è il turbamento che deriva dall'incontrare in quello sguardo una percezione estranea che precipita l'agire umano in un vuoto di senso⁸⁷. Qualcosa sfugge sempre alla coscienza: intuita nell'occhio dell'animale, si nasconde alla vista umana, si rifiuta al contatto, concede solo una esteriore manifestazione di sé, ci evita come la farfalla ferita, nella prosa immediatamente successiva, a modo di aforisma, insolito in *Bestie*:

Chi non ricorda come si trascina una farfalla ferita, toccando la terra con le ali tremanti! Ma chi può vedere, ne' suoi occhi, l'espressione del suo dolore violento ed improvviso?

La farfalla va presto a rincantucciarsi, sapendo sparire alla nostra curiosità. È come qualche cosa, allora, che riesce a non aver contatto con noi, ad evitarci⁸⁸.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 601-602.

⁸⁷ Si pensi per esempio alla vecchia cagna lupetta nella novella *La carriola* di Pirandello, al suo sguardo fisso e atterrito in cui si riflette la terribilità trasgressiva del «gioco fanciullesco» a cui il protagonista si abbandona per una liberazione momentanea, quanto ignominiosa, se scoperta, dalla pupazzata della vita. O alla regressione prospettica al punto di vista del cavallo, in novelle come *Fortuna d'esser cavallo* e *La Rallegrata*: l'occhio della bestia riflette un'immagine rovesciata della realtà umana, incomprensibile e priva di senso, con un effetto di straniamento che la sottrae agli automatismi della percezione comune: «tante cose fanno gli uomini, caro mio, senza punto sapere perché la facciano», conclude il saggio Fofò, uno dei cavalli del carro funebre nella *Rallegrata*, interpretando tutta la «faccenda» del funerale come una insensata spedizione di merci preziose. Cfr. E. Bacchereti, *op. cit.*, pp. 51-59.

⁸⁸ F. Tozzi, *Bestie*, in *Id.*, *Opere*, cit., p. 602.

E qual è il dramma di Milia, la giovane protagonista della novella tozziana *Il racconto di un gallo*⁸⁹, se, caso unico, qui il narratore cede la parola all'animale per narrarne la storia, come un cronista che non può far altro se non registrare comportamenti inusuali o frammenti di dialoghi, non potendo, dalla sua posizione di testimone degradato, nemmeno ipotizzare le motivazioni di tanta sofferenza? Bestia meta-narrativa, il gallo: la sua parola può solo «rappresentare» e non «spiegare» quei «movimenti derivati da cause ignote», e questa intenzione è forse l'unica possibile risposta all'interrogativo che, in chiusura, il gallo metaforicamente rivolge a se stesso e al suo "pubblico" di galline, che, altrettanto metaforicamente, non ha risposte: «- E perché tutto questo che vi ho detto? - / Nessuna delle galline rispose: ma preferirono chiapparsi i pollini, e non pensare a niente»⁹⁰.

⁸⁹ La novella, che riporta nel manoscritto la data poi cancellata del 9 novembre 1914, è rimasta inedita fino alla citata edizione curata da Glauco Tozzi.

⁹⁰ F. Tozzi, *Il racconto di un gallo*, in Id., *Novelle*, vol. I, cit., p. 292.

DALLA PAGINA AL PALCOSCENICO ALLO SCHERMO

LA GIARA DI LUIGI PIRANDELLO¹

La giara, novella di ambientazione rusticana e siciliana, è pubblicata da Pirandello sul «Corriere della Sera» del 20 ottobre 1909 e successivamente nella raccolta *Terzetti* per poi entrare nell'undicesimo dei dodici volumi delle *Novelle per un anno*², al quale darà anche il titolo, a segnalare il rilievo anche editoriale che l'autore intendeva conferirle, considerato che, nel frattempo, *La giara* aveva dato prova di una particolare vitalità, approdando con successo alle tavole del palcoscenico, sotto diverse forme. Pirandello ne aveva tratto infatti un atto unico in dialetto agrigentino, *A giarra*, rappresentato al Teatro Nazionale di Roma il 9 luglio del 1917 dalla Compagnia teatrale di Angelo Musco, e successivamente, il 30 marzo del 1925, sempre a Roma, in una versione in lingua italiana che verrà pubblicata direttamente in volume insieme agli atti unici *Sagra del Signore della Nave* e *L'altro figlio*, anch'esse trasposizioni teatrali di novelle (1925)³. Il 19 novembre 1924 poi era andata in scena al Théâtre des Champs Élysées di Parigi la “commedia coreografica” *La Jarre*, scene e costumi di Giorgio de Chirico: la riduzione della novella a libretto era stata portata a termine quella stessa estate da Pirandello insieme a Alfredo Casella, autore della musica⁴ e direttore dell'orchestra alla *première*, e a Jean Börlin, primo ballerino e

¹ *Dalla pagina al palcoscenico allo schermo: “La giara” di Luigi Pirandello*, in *Per Enza Biagini*, a cura di A. Brettoni, E. Pellegrini, S. Piazzesi, D. Salvadori, Florence University Press, Firenze 2016.

² L. Pirandello, come sempre, interviene prima sul testo del 1909 e poi anche su quello della stampa in volume del 1912 con numerose varianti di scrittura, non particolarmente decisive, fino alla versione definitiva dell'edizione Bemporad delle *Novelle per un anno* (Firenze 1928), che resterà il riferimento per tutte le edizioni successive, comprese le *Novelle per un anno* (Mondadori, Milano) del 1934, del 1956 (2 voll.) e del 1990, quest'ultima per i «Meridiani» Mondadori (3 voll., tomi 6) a cura di M. Costanzo con *Note ai testi e varianti*, edizione da cui citiamo, e a cui ci riferiamo per ogni novella pirandelliana ricordata in questo saggio.

³ L. Pirandello, *Maschere nude*, vol. II, Bemporad, Firenze 1925.

⁴ A. Casella, *La giara*, op. 41, da cui poi l'omonima *Suite* sinfonica, op. 41 bis.

coreografo dei parigini Ballets Suédois, autore della coreografia. Tra le diverse riedizioni del balletto (dalle “storiche” del 1927 alla Metropolitan Opera House, New York, e al Teatro Colon, Buenos Aires; al Teatro alla Scala, Milano 12 maggio 1949, fino alle numerose rappresentazioni moderne della compagnia Balletto del Sud diretta dal coreografo Fredy Franzutti) merita particolare menzione l’allestimento del giugno 1957 al Teatro Comunale di Firenze, nell’ambito del 20° Maggio Musicale Fiorentino, con scene e costumi firmati da Renato Guttuso. Sul grande schermo *La giara* arriva nel 1954⁵, primo dei quattro episodi che compongono il film *Questa è la vita*, trasposizioni filmiche di altrettante novelle pirandelliane, ciascuna con sceneggiatori e registi diversi, musiche di Carlo Innocenzi e Armando Trovajoli: Bassani e Soldati firmano *Il ventaglino*, Brancati e Zampa *La patente*, con uno straordinario Totò, Aldo Fabrizi è sceneggiatore, regista e interprete di *Marsina stretta*. Sceneggiatore e regista della *Giara* è Giorgio Pàstina, che nel 1943 aveva portato sullo schermo l’adattamento del dramma *Enrico IV*; la parte di Zi’ Dima è affidata ad uno straordinario Turi Pandolfini, nipote di Angelo Musco. Nel 1984 infine i fratelli Paolo e Vittorio Taviani ne offrono una nuova transcodificazione cinematografica nel film *Kàos*, come terzo dei quattro racconti (così definiti dalla regia) pirandelliani che lo compongono (*L’altro figlio*, *Mal di luna*, *La giara* appunto e *Requiem*). L’interpretazione dei due protagonisti è affidata a Ciccio Ingrassia (Don Lollò) e Franco Franchi (Zi’ Dima), la colonna sonora originale è composta da Nicola Piovani⁶. *La giara* entra anche nell’originale operazione

⁵ Adattamenti, riduzioni, rielaborazioni con sceneggiature più o meno fedeli o contaminazioni intertestuali, interessano diverse novelle pirandelliane fin dagli anni del cinema muto, battistrada *Il lume dell’altra casa* nel 1918, cui seguiranno negli anni Venti e Trenta numerose trasposizioni cinematografiche di commedie e romanzi, non di rado con la collaborazione o l’approvazione dello stesso Pirandello, superata l’iniziale astiosa diffidenza verso il cinema sonoro. Per una rapida carrellata si veda G. Bonsaver, *Kàos, L’Epos*, Palermo 2007, pp. 35-62, con filmografia delle produzioni tratte dalle novelle pirandelliane (pp. 217-219). Per approfondire: *Intermediale Pirandello: la pagina, la scena, lo schermo*, a cura di B. De Marchi, Edizioni del Gamajun, Udine 1988; *Pirandello e il cinema: con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, a cura di E. Lunetta, Marsilio, Venezia 1991; *Il cinema e Pirandello*, Atti del Convegno (Pavia, 8-10 novembre 1990), a cura di M.A. Grignani, La Nuova Italia, Firenze 1992.

⁶ A Pirandello i Taviani torneranno nel 1998 con *Tu ridi*, film costituito da due storie, *Tu ridi* e *Due sequestri*, liberamente costruite su ipotesti novellistici dello scrittore agrigentino: la prima sviluppa una storia da una originale contaminazione di tre novelle (*Tu ridi*, *L’imbecille*, *Sole e luna*), nella seconda un terribile fatto di cronaca (il rapimento e l’uccisione del figlio di un capo clan mafioso, con lo scioglimento nell’acido del cadavere) si intreccia con il racconto pirandelliano di un sequestro di persona dall’esito paradossale (*La cattura*). Vedi G. Bonsaver, *Kàos*, cit., pp. 137 e sgg.).

di “taglia e cuci” nella quale vengono coinvolte tredici novelle selezionate per un progetto televisivo nato per la celebrazione del centenario della nascita dello scrittore agrigentino, ma trasmesso l’anno successivo (1968) in cinque puntate. La sceneggiatura di Luigi Filippo d’Amico (che ne curava anche la regia) e di Ottavio Spadaro mirava a costruire un discorso narrativo a tema, diverso per ciascuna puntata, rubricato sotto il titolo unitario *Il mondo di Pirandello. La giara* compare nella seconda puntata, *L’altra faccia della giustizia*, insieme a *La cassa riposta* (1907) e *La verità* (1912). E basterebbe questa collocazione a segnalare la particolare rilettura della novella, focalizzata sulla vittoria dell’incolto ma astuto e testardo Zi’ Dima nel contenzioso con il causidico don Lollò, sostenuto dal parere legale del suo avvocato, a vendicare, metaforicamente, il povero Tararà della novella *La verità*, condannato in grazia di una sprovvista sincerità che trasforma l’imputazione di omicidio preterintenzionale (ha spaccato la testa con un’ accetta alla moglie, colta in flagrante adulterio), con conseguente assoluzione per ‘delitto d’onore’, in uxoricidio premeditato, punibile con la galera a vita.

Atto primo. Sulla pagina

Concentrata in un cronotopo precisamente delineato (dall’imbrunire della terza giornata di bacchiatura delle olive nel ricco podere dell’irascibile e litigioso don Lollò Zirafa, dagli «occhi lupigni», alla notte del giorno successivo, nel palmento dove è stata provvisoriamente collocata la giara «bella panciuta e maestosa», la «badessa» delle altre cinque già possedute, appena acquistata per ben quattro onze, poi sull’aia) l’azione della novella si sviluppa rapidamente sui binari di una crescente comicità che si risolve in un finale di beffa, a partire, secondo un *pattern* narrativo pirandelliano ben collaudato, dall’intrusione di un caso imprevisto: l’inopinata e inspiegabile spaccatura della nuova giara, «come se qualcuno, con un taglio netto, prendendo tutta l’ampiezza della pancia, ne avesse staccato tutto il lembo davanti». Entra così in scena il deuteragonista, il conciabrocche, Zi’ Dima Licasi, «un vecchio sbilenco dalle giunture storte e nodose, come un ceppo antico d’olivo saraceno» inventore «non ancora patentato»⁷ di un mastice a suo dire miracoloso, dalla composizione segreta, gelosamente custodita. In

⁷ L. Pirandello, *La giara*, in Id., *Novelle per un anno*, vol. I, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1990, pp. 5-8, *passim*.

realtà la deformità di Zi' Dima non è da Pirandello nella novella definita come una gobba, se mai la descrizione fisiognomica del personaggio rientra nel *modus* stilistico dello stravolgimento espressionistico delle fisionomie frequente nella sua novellistica. L'impossibilità di uscire dalla giara, nella novella, sembrerebbe dunque imputabile solo ad un difetto di costruzione della giara stessa, la bocca troppo stretta, e alla disavvedutezza del conciabrocche che, tutto preso dal suo rancoroso lavoro di cucitura, non se n'è accorto. Nella commedia è Mpari Pè, nel tentativo di aiutarlo a uscire dalla giara, a usare una perifrasi allusiva più precisa (Zi' Dima ha una «spalla che abbonda un pochino da una parte»), che transiterà identica nella versione cinematografica di Pàstina, per giungere esplicita, anticipiamo, nella sceneggiatura dei fratelli Taviani, con l'inserimento di una battuta originale, a rompere la silenziosa pantomima tra don Lollò e Zi' Dima, nel momento in cui un esasperato don Lollò alza le mani sul conciabrocche che lo supplica: «No, sulla gobba no! Vi prego!». Tra un esagitato don Lollò, un Mazzarò redivivo per il morboso attaccamento alla “roba” e l'arrogante atteggiamento padronale, e in più sempre pronto ad adire vie legali per un nonnulla, fin quasi ad andare in rovina a furia di carta bollata e onorari d'avvocati, e uno scontroso Zi' Dima, di poche parole si ingaggia una sorta di incruento duello rusticano, restituito sulla pagina in presa diretta, di crescente tensione comica. La disputa si accende sul metodo per acconciare la giara: Zi' Dima garantisce la tenuta del suo mastice, ma don Lollò, diffidente, gli impone – è lui che paga – di utilizzare i consueti punti di fil di ferro. Il conciabrocche, irritato e indispettito ma piegato dall'ottusa prepotenza, prepara col trapano i fori per i punti, poi stende il suo mastice sui bordi della spaccatura, entra nella giara, fa ricongiungere i due pezzi, e dall'interno termina l'applicazione dei punti, non senza aver prima fatto verificare dai contadini presenti che il suo mastice tiene perfettamente. Ma, al momento di uscire, si rende conto che l'imboccatura è più stretta del consueto, e per quanti sforzi faccia, tra le risa dei contadini, resta imprigionato «lì, nella giara da lui stesso sanata, e che ora – non c'era via di mezzo – per farlo uscire, doveva esser rotta daccapo e per sempre». Ma don Lollò si rifiuta di rompere la giara rimessa a nuovo, che è tornata a suonare come una campana (sintomo di perfetta integrità), e decide di ricorrere per quel «caso nuovo»⁸ al fidato consulente legale. Getta nella giara cinque lire come compenso del lavoro e, fatta sellare la mula, corre in città dall'avvocato, il quale,

⁸ *Ivi*, p. 11.

tra le risa, gli spiega che: «due erano i casi. Da un canto lui, don Lollò, doveva subito liberare il prigioniero per non rispondere di sequestro di persona; dall'altro il conciabrocche doveva rispondere del danno che veniva a cagionare con la sua imperizia o con la sua storditaggine»⁹, dato che avrebbe dovuto verificare l'ampiezza della bocca della giara prima di cucirvisi dentro. Facesse stimare allo stesso conciabrocche il valore della giara così rabberciata: ecco la trappola dell'azzeccagarbugli per l'"illetterato" Zi' Dima. Ma, in questo caso, *tertium datur*: le cose non vanno come previsto e la situazione si ribalta paradossalmente: don Lollò propone a Zi' Dima che, chiuso dentro la giara, come un «gato inferocito», urla di voler uscire, di romperla dietro il pagamento di un terzo di quanto gli era costata, secondo la sua stessa valutazione, il conciabrocche si oppone decisamente: «"Io, pagare? – sghignò Zi' Dima. – Vossignoria scherza! Qua dentro ci faccio i vermi!"». E tratta di tasca con qualche stento la pipetta intartarita, l'accese e si mise a fumare, cacciando il fumo per il collo della giara»¹⁰.

Qui il caudico don Lollò, al quale si diceva che l'avvocato, stufo di vederselo sempre davanti, avesse regalato un libriccino con il codice civile perché «si scapasse a cercare da sé il fondamento giuridico delle liti che voleva intentare» scala le vette del comico con l'intimazione di una eventuale denuncia per alloggio abusivo e impedimento all'uso della giara. Accusa che Zi' Dima, placidamente, smonta, ribadendo il suo desiderio, testimoni i contadini, di uscire dalla giara, ma senza pagare. Alla minaccia di don Lollò di lasciarcelo morir di fame, nella giara, consegna ai contadini le cinque lire ricevute a compenso del lavoro e li invita a far festa in sua compagnia sull'aia, in una notte illuminata come fosse giorno – quasi a farlo apposta – dalla luna. Il braccio di ferro tra i due si risolve ad una cert'ora della stessa notte: sull'aia i contadini fanno baldoria, ballano e cantano intorno alla giara con dentro Zi' Dima che canta a squarciagola con premeditata malizia, tanto che alla fine don Lollò non ne può più e, esasperato dalla quasi orgiastica vitalità di quei «diavoli» ebbri e invasati, infuriato, si precipita sull'aia, colpisce la giara e la manda a rotolare giù per la china, fino a spaccarsi contro un olivo: «E la vinse Zi' Dima»¹¹, conclude rapidamente Pirandello, suggellando il carnevalesco ribaltamento delle posizioni di forza iniziali.

⁹ *Ivi*, p. 13.

¹⁰ *Ivi*, p. 14.

¹¹ *Ivi*, p. 15.

È facile percepire come *La giara*, una delle rare novelle pirandelliane in un certo senso “giocose”, dove alla fine l’avaro viene gabbato, la sua prepotenza sconfitta e punita, nella soddisfazione generale, oltre la superficie del paradigma verista, definito dall’ambientazione rusticana, dalla tensione sociale tra classi dominanti (il padrone, l’avvocato) e subalterne (i braccianti/contadini, solidali con il conciabrocche), dal tessuto dialogico più che diegetico, dallo stile indiretto libero, appartenga a pieno titolo all’originale inventività tematica e strutturale della forma breve pirandelliana, coltivata con costante dedizione, con una inesauribile casistica riflettente, come in tanti frammenti di specchio, lo sguardo strabico dello scrittore agrigentino sulle finzioni e le costrizioni dei rapporti sociali, sulle sofferenze e le solitudini degli individui, pagliaccetti nelle mani di un Caso burattinaio, meno infelici soltanto fintantoché lo strappo nel cielo di carta del fondale non li renda consapevoli di non esser altro che marionette in un teatrino. Il tutto visualizzato e oggettivato in un oggetto-totem, vero focus del racconto, sul quale convergono metaforicamente le molteplici implicazioni di senso. Accade spesso, in Pirandello: per oggetti (la giara, appunto, o un ventagliano, un vaso di gerani, una marsina stretta, il campanellino attaccato alla zampa di un corvo, un ombrello, il fischio di un treno...) e anche per presenze animali (un gatto predatore, un cane fedele, un cavallo, una tartaruga, un pipistrello...).

Atto secondo. Sul palcoscenico

Primo quadro. La commedia

L’adattamento teatrale in un unico atto sviluppa fedelmente la novella in azione scenica, con la necessaria riduzione del tempo narrativo (dal crepuscolo alla notte dello stesso giorno), e la concentrazione degli eventi sullo spiazzo davanti alla cascina padronale nella quale si finge essere ospite l’avvocato Scimé, personaggio essenziale sia per il caricaturale ritratto della mania per la carta bollata di don Lolò (qui con una *elle* sola), trasferita dalla diegesi novellistica allo scambio di battute tra l’avvocato e il garzone ’Mpari Pè, sia per la risoluzione della disputa, consentendo così di eliminare un problematico cambio scena con la corsa di don Lolò in città per la consultazione del legale. Per la stessa costrizione nell’unità di spazio imposta dall’atto unico, Zi’ Dima viene convocato per la fortunata circostanza di trovarsi a passare nelle

vicinanze della fattoria (il suo grido di richiamo si ode fuori scena). Il transito dalla pagina al palcoscenico impone poi altre scelte. I non meglio identificati tre contadini della novella assumono un nome e un ruolo più preciso: 'Mpari Pè, garzone di fattoria, che si incarica del ferale annuncio della rottura della giara, Tararà e Fillicò i contadini abbacchiatori. Ad essi si aggiungono le raccogliatrici di olive 'gnà Tana, Trisuzza, Carminella, più un ragazzino, Nociariello, a formare, insieme agli uomini, il "coro", alle cui voci Pirandello affida in un primo tempo la ricreazione ambientale (ottobre, il lavoro nei campi, la raccolta delle olive) e la caratterizzazione del padrone, poi il ruolo di divertito spettatore della vicenda, fino a farne vero coprotagonista nel finale. Per non rinunciare al dettaglio narrativo dell'arrivo dei mulattieri che, con le sacche del concime da scaricare, nella novella contribuiva a enfatizzare lo stato di perenne agitazione di un sempre infuriato don Lollò¹², lo scrittore-sceneggiatore introduce un nuovo personaggio, il mulattiere, che interagisce verbalmente con lo stesso, a conferma del suo caratteraccio. Detto poi della consueta cura ed attenzione che Pirandello riserva nelle didascalie alla identificazione dello spazio e del tempo scenici, alla descrizione fisica e dell'abbigliamento dei due personaggi principali, alle azioni di scena (entrate, uscite, gestualità), indispensabili surrogati visivi della diegesi novellistica, restano da evidenziare altre varianti nella sceneggiatura teatrale, che meritano particolare attenzione, dato che questa sarà il punto di riferimento per i successivi *scripts* cinematografici della novella. Intanto la sintetica clausola finale («E la vinse Zi' Dima») affidata alla voce narrante autoriale, è, per le stesse esigenze della trasposizione teatrale, trasferita alla voce dello stesso conciabrocche che, rialzatosi illeso dopo la frantumazione della giara, portato in trionfo dai contadini al grido di «Viva zi' Dima, viva zi' Dima» urla «L'ho vinta io, l'ho vinta io»¹³. Si esplicita così l'intrinseca solidarietà dei contadini per l'artigiano, per la sua "eroica", testarda resistenza alle pretese del potere padronale, e l'atto unico scopre ancor più la sottintesa tensione sociale del racconto che esplose nella dionisiaca liberazione carnevalesca e sovvertitrice del comico finale. Ma non

¹² «[...] don Lollò era su tutte le furie perché, tra gli abbacchiatori e i mulattieri venuti su con le mule cariche di concime da depositare a mucchi su la costa per la favata della nuova stagione, non sapeva più come spartirsi, a chi badar prima. E bestemiava come un turco e minacciava di fulminare questi e quelli, se un'oliva, che fosse un'oliva, gli fosse mancata, quasi le avesse contate prima una ad una sugli alberi; o se non fosse ogni mucchio di concime della stessa misura degli altri» (*ivi*, p. 6).

¹³ L. Pirandello, *La giara*, in *Id., Tutte le opere. Teatro*, a cura di R. Alonge, Mondadori, Milano 1992, p. 80.

è da sottovalutare, nella commedia, l'inserimento nella contesa tra i due protagonisti di un umoristico corto circuito tra cecità del pregiudizio da un lato e orgogliosa consapevolezza di un nuovo sapere: a Zi' Dima che si rifiuta di usare i punti di ferro per ricucire la giara, perché fiducioso nella forza coesiva del suo mastice, don Lollò infatti ribatte che, se tutti glieli richiedono, «è segno che a giudizio di tutti i punti ci vogliono». «Che giudizio! È ignoranza!»¹⁴ protesta allora il conciabrocche, nella sua perdente crociata contro le ottusità del senso comune, sordo e diffidente verso il nuovo, quanto servile verso chi comanda. Allora il mastice diventa a sua volta un oggetto-totem, perfino un «prodotto del diavolo», nel dialogo tra Tararà e Zi' Dima, assente sulla pagina narrativa, ma che, sul palcoscenico, come poi sullo schermo, consente di riempire il vuoto e il silenzio della doppia operazione di racconciatura della giara e, al tempo stesso, sostituisce, nel segno di una sacralità rovesciata, quasi stregonesca, il gesto di "offerta" alla divinità registrato nella novella, cancellato nella commedia: «Aprì la scatola di latta che conteneva il mastice, e lo levò al cielo, scotendolo come per offrirlo a Dio, visto che gli uomini non volevano riconoscerne la virtù»¹⁵.

Secondo quadro. La commedia coreografica

È Alfredo Casella a raccontare nell'autobiografico *I segreti della giara* (1941)¹⁶ come, per un concorso di fortunate circostanze, la novella pirandelliana sia divenuta, con la collaborazione dello stesso Pirandello, l'ipotesi per il libretto di un vero *ballet d'action*: i momenti coreografici infatti si intersecano con la recitazione mimica e la pantomima, per sviluppare una narrazione al cui effetto estetico ed espressivo concorrono, oltre ovviamente alla musica, alla gestualità e alla coreografia, le scene e i costumi. Tutto nasce dalla commissione di Rolf de Maré, impresario della compagnia parigina dei Ballets Suédois, al musicista torinese per la partitura di un balletto espressione del carattere nazionale italiano, affidato ad artisti italiani, che avrebbe dovuto essere rappresentato in una serata dedicata alla rivisitazione del folklore di paesi diversi (dalla Persia al Giappone)¹⁷, restituito però in sintonia

¹⁴ *Ivi*, p. 68.

¹⁵ L. Pirandello, *La giara*, in *Id.*, *Novelle per un anno*, cit., p. 10.

¹⁶ A. Casella, *I segreti della giara*, Sansoni, Firenze 1941.

¹⁷ In verità, come racconta Felice D'Amico, De Maré mirava a far concorrenza ai Ballets Russes del rivale impresario Diaghilev che aveva ottenuto un grande successo con il

con le avanguardie artistiche e musicali europee. A suggerire *La giara* come soggetto era stato Mario Labroca, compositore ma soprattutto geniale e infaticabile organizzatore di eventi musicali e teatrali mirati alla diffusione della musica novecentesca¹⁸, il quale, tra l'altro, era stato conquistato dalle suggestioni spettacolari intrinseche alla novella, tanto da progettarne la riduzione a piccola opera lirica. E che l'intuizione di Labroca sia stata più che felice è testimoniato dal successo che ha sempre accompagnato *La jarre* fin dalla *prima* in tutte le successive edizioni e nei diversi allestimenti coreografici. Nella sceneggiatura per il balletto, in considerazione del nuovo contesto culturale e rappresentativo, oltre che delle specifiche tecniche della forma espressiva, la fisionomia della novella e dell'atto unico subisce, da parte dello stesso Pirandello, un inevitabile *re-styling*, sia pure nel rispetto dell'ossatura del racconto, e della centralità dell'oggetto-totem, la giara appunto¹⁹. Scompare però uno dei personaggi principali, l'avvocato Scimé e con lui l'irridente parodia delle smanie giuridiche di don Lolò, e, dall'atto unico, quello del mulattiere, funzionale alla descrizione del carattere iroso e dispotico del personaggio. Si privilegiano invece le note satiriche e grottesche della vicenda, in un clima da beffa paesana, con la quale si intreccia la storia d'amore contrastato tra Nela, la figlia del padrone, e un giovane contadino, del tutto estranea al *plot* originale, unico labile indizio superstite della tensione sociale che percorreva la novella e soprattutto l'atto unico, ma seducente occasione di coinvolgimento emotivo, imperdibile dal punto di vista musicale, coreografico e scenico. È difatti inserita come momento patetico a contrappuntare i mobili e vivaci quadri coreografici corali d'apertura e chiusura (previ-

balletto *El sombrero de tres picos* (*La tricorne*, in francese; *Il cappello a tre punte*, in italiano) con musiche di Manuel De Falla, coreografe di Léonide Massine e scene di Pablo Picasso.

¹⁸ Da ricordare, tra l'altro, la sua organizzazione, come sovrintendente del Teatro Comunale di Firenze, delle edizioni del Maggio Musicale Fiorentino dal 1936 al 1944. Labroca era inoltre cognato del figlio di Pirandello, Stefano.

¹⁹ Il frutto più notevole dell'attività di Pirandello come librettista resta l'adattamento a melodramma (*La favola del figlio cambiato*, 1934) in tre atti e cinque quadri della novella *Il figlio cambiato*, con le musiche di Gian Francesco Malipiero, ma da ricordare anche lo *script* per *La salamandra*, «sogno mimico per una danza in cinque tempi», musicata da Massimo Bontempelli, presentata, con scarso successo, il 7 marzo 1928 a Torino, nell'ambito del Teatro della Pantomima futurista di Enrico Prampolini, ma annunciata, sebbene non realizzata, già nel 1925 per il Teatro d'Arte, la compagnia teatrale di cui lo stesso Pirandello era allora direttore artistico e capocomico (cfr. D. Gangale, *Pirandello librettista. Prospettive di ricerca*, in *Poeti all'opera. Sul libretto come genere letterario*, a cura di A. Landolfi, G. Mochi, Artemide, Roma 2013, on line in [Academia.edu: <http://goo.gl/GZr4tI>](http://goo.gl/GZr4tI), 03/2016).

sto quest'ultimo già nella narrazione, come momento essenziale dello scioglimento), musicalmente risolti da Casella in quello che Massimo Mila ha definito «folklore inventato»: il riuso libero e sperimentale del patrimonio musicale della tradizione popolare (in questo caso siciliana), non tanto come intermezzo citazionale, quanto come “innervatura” di una stilizzazione artistica in sintonia con le forme anche sperimentali della musica contemporanea. Unica citazione esibita è la serenata fuori campo, affidata ad un tenore che canta nel golfo mistico, probabilmente indirizzata dal giovane a Nela in una pausa dell'azione scenica²⁰, poco prima dell'epilogo, malinconica melodia che racconta di una fanciulla rapita dai pirati, tratta dalla raccolta di *Canti della terra e del mare di Sicilia* dell'etnomusicologo Alberto Favara²¹. Intrusione inusuale in una partitura coreografica, forse suggerita da un altrettanto originale e fino allora inedito intervento di canto a interrompere un prelude orchestrale, la serenata (o mattinata?) per la bella 'gna Lola che Turiddu canta fuori scena all'inizio di *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni, nota come la *Siciliana*, concessione al “colore locale” ma anche prefigurazione della sensuale passionalità del dramma: comune la volontà di restituire una precisa identità socio-antropologica, per quanto in contesti culturali e per motivazioni creative profondamente mutate²². Per il resto la musica e la danza folkloriche sono assorbite

²⁰ Nella partitura musicale la didascalia recita: «Note. Chiaro di luna. Calma profonda...» con perfetta corrispondenza con la pagina novellistica e le note didascaliche dell'atto unico, strategico momento di quiete che precede la rumorosa danza finale («I contadini ebbri danzano intorno alla giara»), e il precipitare degli eventi nella sconfitta di don Lollò («Spavento universale» e «Don Lolò è fuggito di casa»). Nella pausa, con la giara in scena, dalla quale esce il fumo sottile della pipa di Zi' Dima, si ode appunto la canzone fuori campo, e si inserisce il romantico passo a due degli innamorati, Nela e il giovane contadino. Da notare la sottolineatura «Chiaro di luna» che, pur ridotta a semplice nota di scena, recupera il motivo irrinunciabile per lo scrittore della complice luminosità della luna che, nella novella, quasi per dispetto, illumina a giorno l'aia per la festa dei contadini, alla faccia del padrone. Nella rielaborazione dei fratelli Taviani, come si vedrà, il particolare assumerà un particolare valore mitico-fantastico. Per il balletto, si veda l'edizione A. Casella, *La giara*, op. 41 (Riccardo Caruso tenore), Orchestra I.C.O. Lecce, dir. Marco Balderi, La bottega discantica, Milano 1997.

²¹ Cfr. S. Sablich, *Guida all'ascolto di “La giara” op. 41*, tratta dal Programma di sala di Maggio danza, Firenze, 21 marzo 1991, al quale si devono le informazioni sulla genesi dell'opera, e al quale si rimanda per l'analisi tecnico-musicale.

²² Nel 1890 *Cavalleria rusticana* si muoveva ai confini estremi del verismo e delle convenzioni del melodramma ottocentesco (Mascagni già intraprendeva strade diverse), mentre negli anni Venti si sviluppano altri percorsi di ricerca, nei quali se mai la musica della tradizione popolare, citata o rielaborata, diventava oggetto di una stilizzazione colta, non solo mimetica. La scelta degli ipotesti letterari, del resto, la novella verghiana da un

nel tessuto della partitura, senza soluzione di continuità, come nella danza iniziale che si ispira al ballo popolare siciliano *U chiovu*, o il frequente riuso di ritmi e motivi di tarantella, nei quali si celano tuttavia echi da Stravinskij o Prokof'ev. Alla musica dunque è affidata la definizione dello scenario ambientale (Sicilia, società rurale), completato dalla scenografia disegnata da De Chirico, che interpreta alla sua maniera la didascalìa: «Un'aia con una casa colonica siciliana di fondo»²³, disegnando nel bozzetto scenografico, al lato sinistro, rispetto alla platea, dell'ampio spazio centrale, una casa di colore rosso, con un loggiato, un arco e una scala esterna bianche, con effetto metafisico più che realistico (ricorda da vicino un edificio di *Villa romana*, 1922), mentre la concessione al "colore locale" è relegata nel fondale con la stilizzazione di un tipico paesaggio mediterraneo. E, in mancanza della parola, la musica si fa carico anche della narrazione, suggerendo e accompagnando in perfetta simbiosi la pantomima e la danza: una magia espressiva che Nicola Piovani saprà ricreare con le sottolineature della sua colonna sonora originale per l'elaborazione cinematografica²⁴. È evidente dunque come Pirandello abbia operato un adattamento del soggetto novellistico, concertato con il compositore e il coreografo, rinunciando ad alcuni motivi e suggestioni presenti nel racconto: non sembri di poco conto, per esempio, la "razionalizzazione" della causa della rottura della giara, che ora viene attribuita a una malcauta contesa scherzosa tra contadini, mentre nella novella e nell'atto unico appariva casuale e sorprendente e tale resterà nelle trasposizioni cinematografiche, fino a caricarsi, come si vedrà, di *suspense* e mistero nella versione dei fratelli Taviani. Nella commedia coreografica prevalgono gli aspetti giocosi e folkloristici, forse anche stereotipati, per quanto riscattati

lato, e quella pirandelliana dall'altro, è indicativa, e misura la distanza che separa la "maniera" e i temi verghiani dalla novellistica pirandelliana, anche quella di ambientazione paesana: *La giara* è già posteriore al saggio *L'umorismo* (1908). È curioso se mai, e non mi avventuro oltre in un territorio che non mi appartiene, rilevare la perfetta aderenza citazionale di Casella, in questo caso "più realista del re", rispetto alla libera elaborazione della serenata di *Cavalleria*: musicalmente non so se Mascagni abbia riusato o reinventato un motivo popolare oppure operata una mimesi originale. Il testo sembra invece attribuibile allo scrittore, poeta, giornalista e parlamentare Rocco De Zerbi, ma, come racconta il musicologo Salvatore Musumeci, fu tradotto in dialetto siciliano dal tenore Roberto Stagno.

²³ A. Casella, *La giara*, op. 41, cit.

²⁴ Così, per esempio, i momenti musicali che accompagnano in movimenti alternati il lavoro del conciabrocche riproducono, in alternanza al *leitmotiv* di Zi' Dima, con virtuosismo onomatopeico orchestrale, il "fru-fru" del trapano e il brevissimo movimento n. 11, «La giara sembra nuova» (A. Casella, *La giara*, op. 41, cit.) imita con una serie di accordi in scala il "rintocco" limpido di campana della giara sanata.

dalla rielaborazione musicale stilizzata di Casella e da una innegabile efficacia spettacolare, ma col sacrificio degli spunti tematici più profondi. L'esperimento tuttavia non dispiacque allo scrittore agrigentino, attratto in quegli anni e nei soggiorni parigini proprio dalle possibili interconnessioni semiotiche tra parola, musica e immagine, e perfino dal cinema, superata l'avversione dei tempi del *Si gira!*

Atto terzo. Sullo schermo

Primo quadro. "La giara" di Giorgio Pastina

Non si può non essere d'accordo con Guido Bonsaver quando afferma che, a fronte della versione dei fratelli Taviani, *La giara* (1954) di Giorgio Pastina «non va oltre i meriti di un dignitoso adattamento che privilegia la versione teatrale della novella, privo di alcuna vis artistica e di ritmi adeguati al mezzo cinematografico»²⁵, ma certo il paragone è ingeneroso, e la trasposizione di Pastina merita comunque qualche considerazione più analitica. Originale intanto è aver situato la vicenda in una condizione atmosferica particolare, con un forte vento che scuote le piante, solleva un gran polverone sull'aia della masseria di don Lollò, dove è collocata la nuova giara e addensa minacciose nuvole foriere di un imminente temporale. L'effetto è quello di una grande concitazione generale, con le coglitrici di olive che tornano in fretta dai campi, il garzone 'Mpari Pè che corre qua e là, preoccupato, lui prima del padrone, di eventuali danni per la giara, l'avvocato Scimé in procinto di partire per liberarsi finalmente dell'ossessionante fissa di don Lollò per pareri legali e liti a suon di carta bollata, comare Trisuzza, qui una bella e giovane fantesca, a raccogliere i panni stesi, l'arrivo atteso ma inopportuno del mulattiere Tamantin con gli asini carichi di concime, un giovane Domenico Modugno, che fa il filo a Trisuzza (interpretata da Franca Gandolfi, che diventerà sua moglie)²⁶, suggellato

²⁵ G. Bonsaver, *Kàos*, cit., p. 55.

²⁶ È curioso che nei titoli di testa dell'episodio non compaiano i nomi dei due attori giovani, nonostante specialmente Modugno avesse già altre esperienze cinematografiche e teatrali, mentre il nome dell'attore-cantante appare nei titoli di testa del film, in qualità appunto di cantante, data la sua popolarità in quegli anni grazie alle canzoni in dialetto, omaggio alle tradizioni popolari della sua terra, la Puglia, ma che avevano ingenerato e diffuso l'equivoco, alimentato pare dalla stessa casa discografica, che fosse originario della Sicilia.

da bacio appassionato, e il solito don Lollò agitatissimo che non sa più a chi e cosa badare, mentre cerca di trattenere l'avvocato con le sue smanie di beghe legali. Quando, in mezzo a tanta confusione, si scopre che la giara si è rotta e nessuno ha il coraggio di riferirlo al padrone è proprio Trisuzza a informarlo, per niente intimorita, anzi ridendogli sfrontatamente in faccia, come se il destino avesse voluto burlarsi della sua avarizia e della sua prepotenza. La sua risata sfacciata sottintende i sentimenti di rivalsa dei contadini e della servitù che anticipa la loro complice solidarietà con Zi' Dima. Il ritmo narrativo si accelera, traducendo quasi esattamente sulla pellicola l'ipotesto teatrale, fino all'apoteosi finale²⁷, elidendo tuttavia il grido di vittoria del conciabrocche, risollevato dopo la caduta dai contadini, e caricato sulle spalle di Modugno-mulattiere, al cui scanzonato e aperto sorriso, in primo piano, è riservata l'inquadratura finale come segno della vittoria. Ma una voce fuori campo recita una spicciola, molto poco pirandelliana, "morale" dell'episodio, deprivandolo proprio del suo senso carnevalesco di rovesciamento dell'ordine sociale, per ricondurlo entro argini etici performativi più innocui e tranquillizzanti: non bisogna essere permalosi o caudicici, nella vita, ma piuttosto usare il buon senso. La voce è quella di Emilio Cigoli, attore e doppiatore, che, all'inizio del film, a nome della Fortunia film, casa cinematografica del produttore siciliano Felice Zappulla, legge una specie di prologo come esile *trait d'union* dei quattro eterogenei episodi²⁸ che lo compongono, per l'essere tutti estratti dall'opera di un «autore che ha scritto dalla vita e per la vita, per l'insegnamento che da essa può venire». Ed è sicuro che, ammesso che di un «insegnamento» si possa parlare, non è quello certamente nelle corde pirandelliane. Ma del banale discorsetto introduttivo merita rilevare come tale operazione di riadattamento filmico di un testo letterario, dunque di un prodotto di finzione, con attori professionisti, sia presentata come una inversione di rotta nei confronti del neorealismo

²⁷ In almeno due occasioni, durante la disputa con Zi' Dima dentro la giara e nell'epilogo, la tensione prevalentemente comica della rielaborazione filmica restituisce il motivo dell'arroganza di don Lollò, con battute simili: «Questa terra è mia, l'oliveta è mia, questa casa è mia, è tutto mio!».

²⁸ Piena libertà di scelta era stata concessa ai quattro registi e gli episodi risultano assolutamente indipendenti, addirittura interscambiabili: Guido Bonsaver (*Kàos*, cit., p. 55) racconta che nella versione distribuita, per altro con scarso successo, negli Stati Uniti, *La patente* venne sostituita da un episodio filmato da Luchino Visconti con Anna Magrani protagonista, nella speranza di un maggior successo di cassetta, senza specificare quale. Forse potremmo azzardare si trattasse dell'episodio girato per il film *Siamo donne* (1953), che, tuttavia, niente ha a che vedere con Pirandello.

«radicale», che aveva preso «dalla vita elementi veri per rappresentare delle finzioni»²⁹. Pescatori, operai, professori avevano saputo rappresentare con autorità e verità i loro personaggi, in una parola avevano rappresentato se stessi, anche quando, come in *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti, la sceneggiatura si ispirava ad un ipotesto romanzesco, *I Malavoglia* di Verga. Del resto, la spinta iniziale del neorealismo postbellico si veniva esaurendo proprio nella prima metà degli anni Cinquanta, e un indice significativo era dato proprio dallo stringersi della relazione di riscrittura tra narrativa e cinema ma con interpreti professionisti, a partire da *Altri tempi* (1952) di Alessandro Blasetti, che inaugura la moda del film a episodi. Nello stesso 1954 si pensi a *Senso* dello stesso Visconti, da una novella di Arrigo Boito, interpretato da Alida Valli, o a *Cronache di poveri amanti*, dall'omonimo romanzo di Vasco Pratolini, con attori del calibro di Marcello Mastroianni, Anna Maria Ferrero, Antonella Lualdi. Quanto alla specificità ambientale, la "sicilianità" della novella si disperde nella scena della danza finale, ritmata sulle note e le parole della *Pizzica* cantata da Domenico Modugno, una riconoscibile forma di tarantella che si lega, come è noto, alle tradizioni popolari del Salento e non a quelle siciliane.

Secondo quadro. "La giara" dei fratelli Taviani

A distanza di trent'anni, *La giara*, riproposta sullo schermo dai fratelli Taviani nel film a episodi *Kàos*, mantiene un *quantum* di fedeltà al narrato pirandelliano sicuramente maggiore rispetto alla complessa operazione intertestuale condotta dagli stessi in *Tu ridi*. Il film era nato dall'idea di tornare, dopo la Sardegna di *Padre padrone* (1977) e la Toscana di *La notte di San Lorenzo* (1982), alla Sicilia, *location* di *Un uomo da bruciare* (1962), dedicato alla storia del sindacalista siciliano Salvatore Carnevale, ucciso dalla mafia. Solo in un secondo tempo i due registi e sceneggiatori avevano individuato una fonte di ispirazione e un punto di riferimento nelle *Novelle per un anno* di ambientazione rurale siciliana. L'iniziale progetto, che prevedeva un adattamento televisivo in quattro puntate a tema basate su sette novelle³⁰, si trasforma

²⁹ Le tre citazioni si riferiscono alle battute cinematografiche.

³⁰ Cfr. A. Catini, *Il Caos e la voglia dell'ignoto*, in P. e V. Taviani, *Kàos. Sceneggiature originali e materiali di studio*, a cura di A. Catini, Comune di Mantova, Mantova 1997: *Il corvo di Mizzaro* e *Mal di luna* (tema del malaugurio e della superstizione); *L'altro figlio* e *Il chiodo* (emigrazione); *La giara* (il comico); *Requiem aeternama dona eis, Domine!* e *Colloquio con la madre* (la morte).

nella realizzazione di un'opera cinematografica in cui il carattere episodico dei quattro racconti superstiti (*L'altro figlio*, *Mal di luna*, *La giara*, *Requiem*)³¹ viene trasceso in una compatta costruzione unitaria sostenuta, come di consueto nella filmografia dei Taviani, da una accurata sceneggiatura, integrata dalle musiche di Piovani in funzione narrativa e non solo di accompagnamento. Più che a realizzare un semplice adattamento filmico di un testo letterario, i due registi toscani mirano a trasmettere la loro personale visione della realtà contadina siciliana, con le sue tensioni e il permanere di un fondo mitico-arcaico, utilizzando come filtro l'occhio pirandelliano, fin dal metaforico titolo, *Kàos*, preceduto dalla citazione-epigrafe di un brano autobiografico dello scrittore agrigentino: «io dunque sono figlio del Caos; e non allegoricamente ma in giusta realtà, perché sono nato in una nostra campagna, che trovai presso un intricato bosco, denominato Càvusù dagli abitanti di Girgenti, corruzione dialettale dell'antico e genuino vocabolo dialettale *Kàos*»³². Il *trait d'union* dei quattro racconti, presentato nelle sequenze iniziali, prima ancora dei titoli di testa e dell'epigrafe, è l'immagine di un corvo, catturato dai contadini mentre se ne stava pacificamente a covar le uova, nonostante fosse un maschio, e poi liberato ma con un campanellino legato al collo a sottolinearne la diversità, incarnazione terioforme del destino nella novella *Il corvo di Mizzaro* (1923)³³. Il suo volo libero nel cielo è l'espedito filmico dinamico che consente di trasvolare da un luogo all'altro della Sicilia, cangiante teatro dei racconti scelti per la trasposizione cinematografica. Nella novella pirandelliana il tintinnio del campanellino individuava il corvo di Mizzaro, nell'immaginario popolare già uccello del malaugurio, come inquietante e persistente memento del destino tragico e beffardo del suo padrone, e la figurazione animale fungeva da catalizzatore

³¹ L'ultimo episodio del film, *Colloquio con la madre*, presentato come *Epilogo* e non come *Racconto*, nasce dalla sceneggiatura originale dei Taviani che prende spunto dalle novelle *Colloqui coi personaggi* e *Una giornata* per mettere in scena lo stesso Pirandello, interpretato da Omero Antonutti, in un *nostos* onirico-surreale che lo riporta in Sicilia, a percorrere quei luoghi teatro delle storie narrate e incontrare quegli stessi personaggi, fino all'incontro con la madre e all'evocazione nostalgica delle memorie e dei luoghi familiari dell'infanzia.

³² L. Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1960, p. 1281.

³³ Una prima versione della novella, pubblicata sul «Marzocco» nel 1902 con il titolo *Corvo 77 – Asino 23 – Caduta 80* aveva tutt'altro esito, infausto per il corvo e felice per il suo padrone che vinceva giocando al lotto i numeri della smorfia corrispondenti agli eventi.

tematico³⁴. Diverse sono le letture simboliche per il corvo taviano, portatore, come quello pirandelliano, di un segno di diversità: il suono del campanellino si accompagna allora all'immagine del volo come liberazione dalla prigionia dell'ordinaria visione della realtà³⁵. La cornice pirandelliana è sottolineata dalle brevi citazioni dalle novelle recitate da una voce narrante fuori campo che accompagnano le inquadrature iniziali dei vari episodi, non tanto come dichiarazioni di fedeltà assoluta alla scrittura letteraria ma come raffinato viatico alla libera restituzione della pagina narrativa nelle sue più profonde implicazioni, grazie alla possibilità del medium cinematografico di potenziare la parola con le scelte di regia, le immagini, il giuoco delle inquadrature, il montaggio e la musica, tanto che l'adattamento diventa una vera traduzione intersemiotica, offrendo un esempio trasparente del *modus operandi* dei due cineasti, ma anche un ottimo terreno di esercitazione per una verifica sperimentale della teoresi sulle relazioni tra cinema e letteratura. Sia nel valutare comparativamente le isotopie tematiche (la coerenza testuale con i temi della novella), che quelle figurali (il cronotopo, i personaggi, il *plot*) e patemiche (gli elementi psicologici, emotivi, metaforici), si verifica intanto un equilibrato giuoco di sottrazione e aggiunte consentito dalle specifiche potenzialità tecniche della nona arte. Drastica, per esempio, è la riduzione del dialogato, a favore dell'impiego "narrativo" della colonna sonora³⁶, ma anche dell'assoluto silenzio che, per esempio, tramuta la scena concitata e pluridialogica della scoperta da parte di don Lollò della rottura della giara, perpetrata forse per invidia o infamità, in una sorta di compianto funebre³⁷, che precede la sua rabbiosa e violenta reazione contro un malcapitato contadino, che lo lascia inebetito e disfatto. Meno parole anche perché la ricerca espressiva può contare sulla genialità gestuale e mimica e sulla *vis* attoriale tragicomica di Ciccio Ingrassia e Franco Franchi, magistrali interpreti dei personaggi di don Lollò e Zi' Dima, che i Taviani arricchiscono, rispetto alla ruvida caratterizzazione novellistica e teatrale, quest'ultima anzi quasi macchiettistica e caricaturale, di sfumature chiaroscurali derivate da altre suggestioni letterarie. Verghiane, intanto: l'episodio filmico si apre sulla scena del trasporto della giara alla masseria di don Lollò: al

³⁴ Cfr. E. Bacchereti, *L'«animalesca filosofia»: Luigi Pirandello*, in Id., *La maschera di Esopo. Animali in favola nella letteratura novecentesca*, Bulzoni, Roma 2014, pp. 23-79.

³⁵ Cfr. G. Bonsaver, *Kàos*, cit., pp. 98-99.

³⁶ Cfr. N. Maraschio, *I Taviani e Pirandello*, in *Pirandello e il cinema...*, cit., pp. 77-91.

³⁷ «Povera giara mia... colpa mia, se non ti lasciavo sola, eri ancora sana...». D'ora in poi, dove non diversamente indicato, si citano le battute effettivamente recitate nel film.

carrettiere che chiede informazioni sulla strada, un contadino risponde indicando tutta la campagna intorno come proprietà di don Lollò, il quale, come Mazzarò nella novella rusticana *La roba*, è ossessionato dalla mania di possesso e dall'idea dell'invecchiamento e della morte e, come Mazzarò, con dispettosa invidia sgambetta e fa cadere il ragazzetto contadino, che nulla possiede eccetto il tempo. L'affermarsi dell'insolenza della giovinezza nonostante la sottomissione alla volontà del padrone si esprime anche nel personaggio della bella serva Sara, amante di don Lollò, assente nella scrittura pirandelliana, inserito dai due registi pisani come ulteriore espressione della componente tematica della conflittualità sociale insita nel tessuto novellistico, che rappresenta una delle loro chiavi di lettura della novella. Sara fa la sua comparsa all'inizio della narrazione filmica, a fianco del protagonista, in una scena dalla sottile tensione erotica che già declina la profonda ambiguità della loro relazione³⁸. Su di lei, mentre dorme su un pagliericcio accanto al letto di don Lollò, cosa sua al pari della roba, come la Diodata del Mastro-don Gesualdo di Verga, indugia l'obiettivo nella notte "stregata" in cui si rompe misteriosamente la giara. Alla fine, sciolti i capelli, è lei a guidare la danza liberatoria delle contadine intorno alla giara «abitata», metafora di un riscatto, almeno per una notte, complice la luna, dalla condizione subalterna al potere. Zi' Dima intanto lentamente esce illeso, quasi redivivo Lazzaro, dai cocci della giara frantumata, accompagnato con ironica cadenza da un assolo di clarinetto solo («Voi l'avete rotta e io ho vinto») e viene portato in trionfo fuori dal cancello della masseria. Sara si allontanerà lasciando don Lollò solo e sconfitto, al centro della scena, seduto al posto della giara, a piangerne la definitiva perdita. Il motivo poi della "complicità" della luna, presente già nella novella, viene ulteriormente sviluppato in senso mitico-antropologico, essendo la luna, nella cultura contadina, divinità pagana preposta a governare i cicli produttivi e le attività agresti: la sua eccezionale luminosità consente la festa e la danza, il cui esito ultimo è la definitiva rottura della giara, correlativo oggettivo della religione del potere e del possesso, e segna la sconfitta del suo sacerdote. Nella sceneggiatura tavianea la giara con dentro Zi' Dima viene trasportata sotto il loggiato, ma, quando sorge la luna, è lui a chiedere di poterla vedere meglio («Fatemela vedere la luna»). I contadini delicatamente la

³⁸ Don Lollò sprema nel pugno una manciata di olive e le spalma l'olio su una guancia, quasi una sorta di unzione a marchiare una proprietà, ma Sara gli impone di ripulirgliela. Lo farà con la lingua, con la stessa sensuale voluttà con la quale abbraccerà la giara una volta collocata su un piedistallo rialzato al centro dell'aia.

rimettono al centro e il conciabrocche, quasi con lo stesso candido stupore di Ciàula quando emerge dal buio pozzo della miniera, nella pirandelliana novella *Ciàula scopre la luna*, esclama: «Quant'è bella! Mi sembra un secolo che non la vedo! Guarda!». Una inquadratura della luna apriva del resto la prima sequenza notturna della narrazione cinematografica, la notte della “disgrazia”, in una calibratissima, sapiente e allusiva alternanza delle sequenze diurne con quelle notturne sempre illuminate dalla luna, come se la sua luce svelasse una verità altra e favorisse l'affermarsi utopistico di un nuovo ordine. Nella sceneggiatura dei Taviani, infatti, la giara appare sempre più oggetto-totem: l'episodio filmico si apre sulla scena in campo lungo esterno del trasporto e arrivo della giara, poi collocata al centro dell'aia, su di un piedistallo, come su un altare. La dissolvenza sul pugno di don Lollò che la fa “cantare”, con sensuale piacere per la sua perfezione, sottolinea il passaggio dal pieno sole alla luce lunare che illumina la giara troneggiante al centro dell'aia, mentre l'obbiettivo della macchina da presa indugia più volte sul sonno tranquillo di don Lollò e della serva/amante Sara, poi sul cancello della cascina aperto, lievemente mosso dal vento. In sottofondo il *leitmotiv* musicale che aveva accompagnato l'ingresso della giara nella masseria, ma rallentato e con un cupo bordone di percussioni, crea un *climax* di suspense e di tensione, fino ad un nuovo oscurarsi della scena. Nel buio risuona un unico rintocco di campana (ironica ripresa dei limpidi echi sonori a riprova della perfezione della giara prima sana poi risanata) e, al tornare della luce lunare, la giara appare drammaticamente spanciata, divisa in due pezzi. Il film racconta per immagini quanto nella novella e nella commedia è constatato come accaduto dai costernati contadini che sono i primi ad accorgersi del danno, e, nel contrappuntare l'abbraccio sensuale di don Lollò durante il giorno con la misteriosa rottura della giara nella notte, sembra suggerire quasi un malizioso sberleffo del destino o del caso alla sua religione della roba. Nello sceneggiare lo sviluppo della tramatura narrativa del secondo giorno, dalla traumatica scoperta del fattaccio fino all'esito comico della racconciatura e al rifiuto del conciabrocche di pagare un'indennità per farsi liberare, con la conseguente determinazione di abitare la giara, i Taviani operano una sincretia funzionale della novella e della sua riduzione teatrale, che consente loro di “sacralizzare” il secondo oggetto totemico, il mastice. Dalla commedia viene recuperato il dialogo tra Zi' Dima e Tararà (nel film sostituito da Nociarello, il ragazzino ereditato dall'atto unico ma qui riscattato dal ruolo di semplice comparsa come nota di colore, sgambettato prima da don

Lollò e poi aiutante e stupito interlocutore di Zi' Dima) sulla provenienza diabolica del potente collante. Dalla novella proviene il gesto dell'elevazione³⁹ al cielo con solennità sacerdotale della scatola con il mastice, simile a una pisside, il vaso sacro che contiene le ostie consacrate, tanto che Sara, poco lontano, suggestionata da quel gesto, si fa il segno della croce. Scompaiono invece dalla disputa col padrone le battute sul pregiudizio dell'ignoranza, così come le battute di Zi' Dima nella commedia a difesa della propria invenzione, restituendo al personaggio quella «mutria» scontrosa sottolineata nella novella, derivata dalla «tristezza radicata in quel suo corpo deforme» o dalla «sconfidenza che nessuno potesse capire ed apprezzare giustamente il suo merito d'inventore non ancora patentato»⁴⁰. Tutto è affidato alla grande maestria interpretativa di Franco Franchi, che non commenta il perentorio «ci voglio anche i punti» di don Lollò/Ingrassia se non con uno sguardo di ironico compatimento, mentre in silenzio raccoglie le sue cose e, sempre in silenzio, fa l'atto di andarsene, per essere bloccato con forza dal massaro e costretto a compiere il lavoro. L'estro della collaudata coppia di comici consente poi di trasformare in una *gag* tragicomica la sequenza dei tentativi di uscita dalla giara, con libere invenzioni, come la morsicatura alla mano di don Lollò, le risate di Zi' Dima causa solletico al tentativo di tirarlo fuori prendendolo sotto le ascelle, l'atto del conciabrocche di portarselo dentro la giara e infine il comico starnuto provocato dal quasi canzonatorio filo di fumo della pipa di Franchi/Zi' Dima, deciso, nonostante il parere dell'avvocato⁴¹, a non più uscire

³⁹ L'elevazione è il momento liturgico centrale nella celebrazione cattolica della Messa con l'ostensione ai fedeli del pane e del vino (il corpo e il sangue del Cristo).

⁴⁰ L. Pirandello, *La giara*, in Id., *Novelle per un anno*, cit., p. 8. Nella commedia (e nella sceneggiatura di Pàstina): «Tutti così! Tutti così! Ignoranti! Sia pure una brocca o sia una conchetta, una ciotola o una tazzina: i punti! I denti della vecchia che digrignano e par che dicano: "Sono rotta e accomodata!" Offro il bene e nessuno ne vuole approfittare. E mi dev'esser negato di fare un lavoro a regola d'arte!».

⁴¹ Per il consulto tra don Lollò e l'avvocato Scimé, i Taviani tornano alla lezione novellistica, nella quale don Lollò fa preparare il calesse per correre in città dal suo legale, come era solito per ogni minima contenziosità. Da notare, per inciso, che delle manie causidiche del personaggio pirandelliano non si fa cenno nella sceneggiatura taviana, sintomo del concentrarsi della narrazione filmica più sul tema verghiano della 'roba' che non sul motivo, tutto pirandelliano, della sua litigiosità a colpi di codice, sintomo, direbbe Leonardo Sciascia, di quella incontrollabile tendenza raziocinante del siciliano agrigentino a spaccare il capello in quattro, con la pirandelliana «saetella del raziocinio», con esiti umoristici e drammatici. Nella sequenza-intermezzo dell'andata e ritorno in calesse, che consente il respiro di una apertura paesaggistica, *pendant* della scena incipitaria del viaggio della giara, la sceneggiatura recupera il testo originale del dialogo tra i

dalla giara. L'irrefrenabile ilarità dei contadini durante la pantomima scatena l'irosa reazione di don Lollò che ne coglie le radici liberatorie e la malevolenza costretta nel destino di sottomissione («Allora mi volete male!») e reagisce con l'arrogante sfida: «Creperai di fame!». Ancor più irritante la resa cinematografica, affidata all'immagine e sottratta al dialogato, del motivo delle «cinque lire», con le quali don Lollò aveva inteso liberarsi di ogni obbligo, pagando il lavoro, e che diventano beffardamente, al contrario, il mezzo per dar vita alla cena e alla festa e quindi, in ultima analisi, il motore primo dell'esito della vicenda: la macchina da presa inquadra da vicino solo la mano di Franco Franchi che emerge dalla bocca della giara con un gesto di richiamo, sventolando proprio quella banconota, sottolineato dallo stesso assolo di clarinetto della scena dell'esame della giara, che poi scandirà i di lui legnosi movimenti da teatro dei pupi nel rialzarsi tra i cocci della giara definitivamente infranta. Della dimensione mitico-antropologica della successiva sequenza notturna finale, con la luna complice che illumina l'aia, quasi a giorno, mentre il buio avvolge la camera e il letto su cui è sdraiato don Lollò, s'è detto, così come della lettura taviana della novella soprattutto in senso sociale, con la vittoria della solidarietà popolare contro le arroganze del potere padronale. Vale la pena però sottolineare l'originale trasposizione filmica della scena della danza, intanto realizzata con un *rallentando* iniziale del tempo della narrazione, rispetto al *presto* della pagina novellistica, così come della partitura teatrale: la convivialità serena e tranquilla dei contadini che imboccano Zi' Dima, il trasporto della giara sotto la piena luce lunare, ricollocandola al centro, sul suo "altare", il farglisi cerchio intorno, la riposata calma contemplativa della notte luminosa, mentre, nel silenzio, si leva il canto di un contadino. Il testo riadatta alla melodia cantilenante di Piovani i distici a rima baciata di una ninna nanna tratta dalla raccolta dei *Canti Popolari Siciliani* di Giuseppe Pitрэ⁴². Sul ritornello finale entrano però

due, ma in una situazione del tutto inedita, tale da sottolineare l'elemento paradossale di tutta la vicenda: l'avvocato infatti è a letto reduce da una operazione di appendicite, e a stento trattiene le risate, nonostante il dolore, mentre istruisce un attonito e compunto don Lollò su come risolvere la situazione.

⁴² Il testo è ricavato dalle ninne nanne 728-729: «Bedda la facci, beddu lu visu / bedda ca mi pariti un paradisu. // Figghia, mia fghia / maccia d'aruta / l'ancilu passa e ti saluta. // Figghia, mia fghia / maccia di rosa / chi liavi d'amuri 'n arriposa», in *Canti popolari siciliani*, a cura di G. Pitрэ (1870, vol. I; 1891, vol. II). Anche nel precedente episodio, Mal di luna, dall'omonima novella, Piovani nella cosiddetta Canzone del mal di luna mette in musica il testo di un canto della tradizione popolare siciliana, così come nel 1996, per la rappresentazione della commedia di Pirandello, Liolà, nell'allestimento del Teatro Stabile

le percussioni e sul ritmo in sottofondo si sviluppa il tema melodico che accompagna, dapprima con i soli fiati, i passi di salterello accennati da una contadina e, con incremento orchestrale, in crescendo, la danza ordinata e sincronica degli uomini intorno alla giara, scandita dal battito a tempo delle mani. La successiva entrata delle donne sulla stessa struttura coreografico-musicale, intensificata dal battere minaccioso delle pietre, con effetti di ossessiva ripetitività del suono e del movimento, come in un magico arcaico rito collettivo di propiziazione, di una sempre crescente e provocante intensità emotiva, che libererà l'energia compressa nell'esplosione di ira distruttiva di don Lollò, artefice della sua stessa sconfitta. Il racconto cinematografico traspone dunque in tutt'altra dimensione, mitico-fantastica e simbolica, lo spettacolo di scomposta danza infernale, di abbandono orgiastico all'ebbrezza che appare al don Lollò della novella: «vide sull'aja, sotto la luna, tanti diavoli: i contadini ubriachi che, presisi per mano, ballavano intorno alla giara»⁴³, ridimensionato nella didascalia teatrale pirandelliana in un cantare sguaiato e un danzare scomposto (ma tenendosi per mano intorno alla giara), restituito del resto già nella versione di Pastina agli schemi di un ballo di coppia della tradizione popolare. Ma, in entrambi i casi, l'isotopia figurativa della scena della danza è solo operatore di crisi su un piano denotativo e strategico in funzione dello scioglimento della vicenda, secondo una relazione di orizzontale sequenzialità causale con le unità dell'intreccio narrativo. Nella traduzione filmica dei Taviani si carica di una verticalità connotativa che trascende le richieste del *plot*, per farsi interprete figurale della loro visione di una umanità arcaica e genuina che, in sintonia con la stessa forza della natura, conduce una sia pur utopistica lotta contro la realtà del potere economico. E la citazione dal Pitrè si sottrae ad una semplice evocazione del colore locale, come era stata la serenata della Jarre, o la Pizzica nel film di Pastina, nel farsi suggestivo momento di congiunzione tra la contemplazione della luna (l'eterno femminile) e i passi di danza della giovane Sara. Prima origine dell'espressione collettiva dell'ansia di riscatto. Sara ne diventa il simbolo: Sara inquadrate, all'inizio della seconda sequenza notturna, ai piedi del letto del suo uomo/padrone, ancora con lui solidale, nel cercargli la mano; poi sull'aja, nella danza, con i capelli sciolti, lo sguardo rivolto alla finestra, mentre la stessa inquadratura

di Genova e del Biondo di Palermo, regia di Maurizio Scaparro con Massimo Ranieri protagonista, aveva scritto la melodia per il testo (in dialetto agrigentino prima e in lingua poi) della canzone d'ingresso di Liola («D'un regnu di biddizzi e di valuri»).

⁴³ L. Pirandello, *La giara*, in Id., *Novelle per un anno*, cit., p. 12.

d'interni mostra la mano di lui alla ormai vana ricerca della sua. Solo allora don Lollò comprende e si precipita furioso in cortile, abbattendo la porta con un calcio. E infine, quando tutti i contadini sono usciti dal cortile portando in trionfo l'incolume Zi' Dima, per un attimo solo lei rientra sull'aia, forse devota ancora, forse compassionevole, con la sensibilità di chi sa cogliere il «sentimento del contrario», il pianto nel riso. Ma il pianto accorato di don Lollò è tutto per la "roba" («Povera giara mia») e così anche Sara esce definitivamente dalla scena, lasciandolo solo, accasciato sull'altare della fu giara.

Epilogo

Più di ogni altra novella pirandelliana, *La giara* origina un reticolo di relazioni intermediali che coinvolge praticamente ogni forma della comunicazione artistica, dalla scrittura alla recitazione teatrale, alla danza, alla televisione⁴⁴ e al cinema, in una crescente sinergia di parola, immagine, musica. L'adattamento, definizione teoricamente corretta, della novella in atto unico per mano dello stesso Pirandello, frequente nella prassi dello scrittore agrigentino per l'intrinseca, genetica teatralità che connota la sua sperimentazione della forma breve, transita in quello cinematografico di Pastina quasi senza scosse, sia sul piano delle isotopie tematiche che di quelle figurative e patemiche, mentre una vera traduzione intersemiotica connota *La jarre*, pur nei limiti della risoluzione folklorica del tema e del depauperamento delle implicazioni socio-antropologiche o umoristiche, e soprattutto l'elaborazione filmica dei fratelli Taviani che si risolve, al contrario, in un potenziamento figurale e patemico dell'isotopia tematica dello scontro e rovesciamento del potere economico, tendente a spostarlo da una dimensione carnevalesca o comica, ad una significazione più profonda e archetipica, in linea di contiguità con le altre tre "traduzioni" delle novelle operate in *Kàos*, scelte intenzionalmente tra quelle ambientate nel mondo contadino siciliano, come palinsesti sui quali riscrivere la loro personale visione della terra di Sicilia: terra d'oro e terra di pianto nelle parole, non pirandelliane, che i due registi attribuiscono a Mariagrazia, la protagonista del primo dei quattro racconti, *L'altro figlio*.

⁴⁴ Resta una smagliatura nella rete, l'analisi comparativa della riduzione televisiva, che la laboriosità di accesso alle Teche Rai ha reso poco praticabile in questa occasione, ma della quale, come s'è detto, possiamo intuire la progettualità grazie alle notizie di G. Bonsaver.

LEONARDO, LUISA E LO “SCAMBIO DI FIGURINE”¹

Quando Luisa Adorno, pseudonimo di Mila Curradi Stella, insegnante di Scuola Media di origine pisana, esordisce con il romanzo *L'ultima provincia* (1962), Leonardo è già il famoso scrittore Leonardo Sciascia, consacrato dal successo di *Il giorno della civetta*. Ma non gli sfugge quel piccolo libro nel quale Mila ripercorreva con affettuosa ironia, nella dimensione delle consuetudini familiari, l'incontro tra due paesaggi geografici e mentali, la “toscanità” delle origini e la “sicilianità” della famiglia maritale, due modi di essere e di vivere, due linguaggi, e rappresentava un frammento di vita delle istituzioni, colto nelle pieghe della quotidianità, nella persona del suocero, il Prefetto Luigi Stella, Vincenzo Adorno nel romanzo. Il prefetto, di origini siciliane, era proprietario di un piccolo podere con rustico a Valverde, alle pendici dell'Etna, dove Luisa trascorreva il mese di settembre, innamorata di quella terra vulcanica, nera e fine come rena, fino a sentirsi «valverdesse adottiva». Sciascia le scrive allora una «lusinghiera» e «generosa» lettera di apprezzamento. «Diceva anche – ricorda la scrittrice – quanto aveva ritrovato di sé, bambino gracile tallonato dalle cure delle zie, nell'eccesso di protezione che aveva funestato l'infanzia di mio marito, per me motivo di riso»². Il primo incontro avverrà a Roma, nei primi mesi del 1982, in occasione di una personale di Bruno Caruso, pittore ed incisore siciliano. Luisa lo racconta così:

Ero seduta da una parte, ad aspettare un'amica che tardava, quando lui entrò. Gli si fecero tutti intorno e lo tallonavano anche mentre sfilava davanti ai

¹ *Leonardo, Luisa e lo “scambio di figurine”*, in «Todomodò», anno IV, 2014.

² L. Adorno, *Sciascia e l'incisione*, in *L'eredità di Leonardo Sciascia*, Atti dell'incontro di studi, Napoli 6-7 maggio 2010, a cura di C. Di Caprio e C. Vecce, Il Torcoliere, Napoli e OGEA, Università di Napoli “L'Orientale” 2012, p. 15. Cfr.: «E il figlio delicato, facile a raffreddarsi, era cresciuto, fra le sue cure, pallido e solitario, chiuso in casa come il frutto di un amore illecito»; L. Adorno, *L'ultima provincia*, Sellerio, Palermo 1983, p. 19.

quadri; ma questo non gli impediva però di gettare rapide occhiate di curiosità su di me e sul catalogo di un incisore dell'est che avevo in mano (proprio quel Pileč'ek di cui aveva scelto un'acquaforte per la copertina di *Nero su nero*). Quando, un attimo, restò solo e ne incrociai lo sguardo mi alzai, gli andai incontro e «Lei non mi conosce» gli dissi «ma molti anni fa mi scrisse una lunga generosa lettera per un mio libro». «Che libro?» balzò su trionfante di trovar pane per l'iniziale immotivata curiosità. «Non può ricordarlo, è passato troppo tempo, un'opera prima...». «Che libro? Che libro?» insisté come in sfida alla memoria. «L'ultima provincia». «Se lo ricordo?! Ma io la cercavo per ripubblicarlo! Lo pseudonimo m'impediva di trovarla»³.

Incoraggiata da quelle parole nel maggio dello stesso anno, Mila scrive una garbata lettera al «gentile professore» (la minuta è conservata nel Fondo Adorno): «Se “bedda matre 'sta femmina ogni jorno...!” non è il suo primo pensiero quando vede chi è che le scrive abbia, ancora una volta, la bontà di ascoltarmi». Ricordandogli la sua intenzione di ripubblicare *L'ultima provincia*, gli comunica di aver rivisto il testo chiedendo conferma della proposta. Conclude, signorilmente, di non voler «chiedere proprio a lui di strappare altre ore alla sua fervida vita per dirle se, invece, deve buttarlo via». L'anno dopo *L'ultima provincia* esce nella collana «La memoria», seguito nel 1985 da *Le dorate stanze*. I risvolti di copertina, non firmati, sono di Sciascia, che sottolinea la modulazione ironica della scrittura di Luisa, capace di evocare intensamente atmosfere di un vissuto generazionale condiviso (la generazione del '20), attraverso una minimalista memoria del quotidiano, e la colloca a fianco di un 'maestro' come Vitaliano Brancati. Di *L'ultima provincia* sottolinea «una vivacità, un'ironia, un brio da far pensare a certe pagine di Brancati», mentre ritrova nell'«autentica e personale gioia che erompe dalla giovinezza delle tre protagoniste nel primo di quella «storia in tre tempi» di *Le dorate stanze*, la «risata» evocata da Brancati nel racconto *La Noia* del 1937, come effetto di dissonanza tra impostura e verità, opacità e coscienza, presunzione e miseria. Per Sciascia la cronaca familiare della Adorno, condotta sul filo di una memoria che riscopre e illumina il vissuto per intermittenze, si dilatava in un respiro narrativo più ampio, che restituiva il riflesso della storia di una generazione e di un paese, dall'educazione fascista alla vita in provincia tra

³ L. Adorno, *Memoria su rame*, per l'acquaforte originale di Pietro Guccione, *Ritratto*, (di Sciascia) contenuta nella cartella fuori commercio curata da F. Izzo, Amici di Sciascia, Milano 1996 («Omaggio a Sciascia», II). Il testo è stato pubblicato in «Malgrado tutto» nel luglio 1997 e su «L'Indice» nel gennaio 2000. Lo cito direttamente dal manoscritto, conservato nel *Fondo Luisa Adorno*, presso l'Archivio Storico di Firenze.

le due guerre, dalla tragedia della guerra alle speranze e illusioni dopo la Liberazione. Leonardo vi riconosceva la memoria individuale che si allarga a memoria collettiva, la microstoria che riscrive la Storia, riscattata dall'oblio le voci dimenticate, e dal rimosso fatti diversi. Del resto, nell'introdurre il *Diario romano* di Vitaliano Brancati, aveva lamentato l'assenza di una letteratura memorialistica nel panorama narrativo italiano, non molto ricco di memorie, autobiografie, diari, come sintomo di tante altre carenze della vita associata. *L'ultima provincia* veniva inoltre a colmare una lacuna nella letteratura italiana, poco incline alla rappresentazione delle istituzioni (prefetture, commissariati, questure, stati maggiori e quant'altro). Sciascia se lo ricorderà in *Invenzione di una prefettura*, introduzione al volume illustrato che riproduceva gli affreschi a tempera del maestro Duilio Cambellotti, nelle sale di rappresentanza del Palazzo del Governo di Ragusa, sede del Prefetto: «In Italia le prefetture rappresentazioni letterarie degne di nota non hanno mai avuto (a parte quella, efficacissima, ma da un punto di vista interno e per nulla burocratico, casalingo anzi, dell'*Ultima provincia* di Luisa Adorno)»⁴. L'immagine di copertina dell'edizione Sellerio de *L'ultima provincia* era proprio un particolare (una veduta di Ragusa) di quegli affreschi. Sciascia intendeva sottolineare così la centralità nel romanzo della Adorno della figura del prefetto, colto in una dimensione casalinga, ma anche nel difficile esercizio della funzione pubblica, negli equilibristi con la politica del Palazzo, sullo sfondo dell'Italia del dopoguerra e delle vicende parlamentari della Prima Repubblica. Così Leonardo si premura di far spedire a Luisa una copia del volume, preceduto da una lettera (dicembre 1987), nella quale ringrazia la scrittrice del consueto dono di una acquaforte di cui era appassionato cercatore e collezionista. Infatti ogni anno, da quel loro incontro alla mostra di Caruso, Luisa gliene mandava una in dono:

Poiché ormai sapevo che avevamo in comune la passione per l'acquaforte, ogni anno a Praga, dove andavo a frugare negli studi di tanti straordinari artisti, cominciai a concedermi il piacere di scegliere un'acquaforte per lui, cui faceva seguito la gioia di mandargliela. Mi arrivava in risposta una breve amabile lettera in una busta sfoderata, la più semplice, la più modesta, di quelle un tempo vendute sciolte dai tabaccai, che già diceva tanto di lui. Gli dissi l'emozione che mi dava riconoscere le sue lettere proprio da quella busta – B come busta in un

⁴ L. Sciascia, *Invenzione di una prefettura* [1987], in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, in Id., *Opere*, vol. III, a cura di C. Ambroise, Mondadori, Milano 1990, pp. 517-727: 598.

alfabetiere – così lontana da ogni ricercatezza da diventare di per sé espressione di indipendenza, di libertà. Gli dissi di non ringraziarmi ché, avendo noi la stessa età, avremmo potuto essere compagni di scuola e scambiarsi le figurine⁵.

Le missive di Sciascia, conservate nel Fondo Luisa Adorno, insieme a quelle semplici buste, sono sette: cinque lettere dattiloscritte firmate, un biglietto e una cartolina autografi, citate parzialmente dalla scrittrice toscana nelle sue memorie sciasciane⁶. Dal formale «Gentile signora» del primo biglietto di ringraziamento, intestato Camera dei Deputati, del 12 gennaio 1983, al più confidenziale «Cara signora Mila» dell'ultima lettera, del maggio 1989, pochi mesi prima della morte, scandiscono con frequenza più meno annuale quella serie di doni e ringraziamenti reciproci che Luisa, con il consueto *understatement*, definisce appunto «scambio di figurine». Lei gli invia incisioni di artisti dell'Est e una cartolina ripescata sulla bancarella di un robivecchi, lui risponde con il volume sulla prefettura e una cartolina con una fotografia di Ferdinando Scianna, complimentandosi sempre per il gusto di lei nello scovare acqueforti di grande interesse, anche di artisti sconosciuti.

Cara Signora Mila,

ho avuto ieri la posta che da circa un mese si è accumulata a Palermo; e dunque la Sua lettera e l'acquaforte. E mi pare che lei abbia buon occhio, a scoprire il talento di questa giovane artista: già nella prova che ho davanti, mi pare dimostri padronanza della tecnica e fantasia. Non che io sia giudice affidabile: ma l'andar dietro per anni a fogli di acqueforti e litografie mi danno [*sic*] la certezza di sapere quel che mi piace e quel che non mi piace. Le confesserò, per esempio, che non mi struggo per Morandi e amo invece moltissimo Bartolini (una volta ho cambiato un'acquaforte di Morandi per una di Braque: cambio disastroso, come mi dicevano e mi dicono altri aficionados, solo che quella di Morandi non mi piaceva, e quella di Braque mi piace⁷).

Che Sciascia condividesse la passione per quella forma d'arte «anacronistica», come l'aveva definita, quasi bisognosa di una condizione di ritiro monastico, di solitudine, di «disponibilità di tempo» e «me-

⁵ L. Adorno, *Sciascia e l'incisione*, cit., p. 16.

⁶ Sono state inventariate, insieme ad altri materiali, dalla dott.ssa Giulia Alterini, nel corso della sua tesi magistrale, che qui ringrazio per avermene consentito la consultazione.

⁷ Cito dall'originale conservato nel fondo Adorno. Alcuni passi, come nel caso delle altre missive sciasciane, sono riprodotti dalla Adorno nel citato *Sciascia e l'incisione*, presumibilmente a memoria, per qualche minima variante o omissione dal testo originale. Si riproducono qui secondo l'originale con il consenso delle eredi Sciascia e della signora Adorno, ai quali va il nostro ringraziamento.

ticolosità di lavoro», in cui il lavoro artigianale di acidi e bulino sulla materia grezza gli ricordava il nero dell'inchiostro che incide la parola sulla pagina, Luisa l'aveva intuito fin da quando aveva visto sulla copertina di *Nero su nero* l'incisione di Pileč'ek, che lei già possedeva. Nell'amichevole scambio di «figurine», si conferma l'attitudine dello scrittore siciliano ad indagare i minimi dettagli di un'immagine, con uno sguardo non da critico ma da scrittore, votato alla narrazione, alla ricostruzione dei segreti legami tra le cose e gli eventi, che si esercita su una «figurina» che Luisa gli invia, a fronte del dono del libro sulla Prefettura di Ragusa. Si tratta di una cartolina, recuperata presso un robivecchi sull'Etna, che rappresenta un Mussolini in bombetta, con la didascalia: «S.E. Benito Mussolini sui luoghi dell'eruzione etnea osserva la colonna lavica» e la data 1923. Nella responsiva di ringraziamento, Leonardo, con lo stesso «sguardo sottile e puntuto» del Vice nel *Cavaliere e la morte*, non mancava di evidenziare, non senza «una divertita malizia politica»⁸, una sottile contraddizione tra immagine e didascalia, sfuggita alla stessa scrittrice:

La cartolina è, per tanti versi, curiosa: per l'eruzione del 1923, di cui – forse perché cancellata nel ricordo da quella del '28 – non avevo mai sentito; per la venuta in Sicilia di Mussolini in quell'anno, poiché ho sempre creduto fosse venuto la prima volta nel '25; e poi in sé, per quel Mussolini non al centro e torvo, e che torvamente guarda l'obiettivo contraddicendo la dicitura: «osserva la colonna lavica»⁹.

Quando esce *Il cavaliere e la morte*, nel 1988, profondamente ed emotivamente coinvolta dal quel «libro straordinario che «in meno di cento pagine riesce a contenere l'oggi, l'ieri, l'amore per l'arte, il dolore fisico foriero di morte»¹⁰, Luisa, ignara delle condizioni di salute dello scrittore, già malato da tempo, gli invia quella che sarà l'ultima «figurina», un'incisione da tempo appesa al muro davanti alla sua scrivania. Con insolito ritardo riceve la lettera di ringraziamento, datata 16 maggio 1989, l'ultima, la più affettuosa e toccante, per quel presagio di morte che Leonardo intuisce sui volti vanamente rassicuranti dei familiari («non si tratta di un tumore»), per il pudore che maschera ma non nasconde la sofferenza fisica, e, nonostante tutto, per quella

⁸ L. Adorno, *Sciascia e l'incisione*, cit., p. 7.

⁹ Tutte le citazioni dalle lettere in originale del Fondo Luisa Adorno. Il passo della lettera è citato dalla stessa Adorno *ibidem*, forse a memoria (come dimostrerebbe l'omissione dell'inciso: «per tanti versi»).

¹⁰ *Ibidem*.

capacità di godere ancora del dono dell'arte e dell'amicizia, per l'inflessibile tensione creativa:

Cara Signora Mila,

sono tornato ieri da un lungo e travagliato soggiorno in clinica, a Milano: non le dico la gioia che mi ha dato la bellissima incisione: così misteriosa, così suggestiva. Sarebbe andata benissimo come copertina del mio ultimo libretto; più, credo, dello scontato – anche se pertinente – Dürer. Gliene sono grato: sempre ricevo da lei segni di attenzione, di amicizia. Tornerò a Milano tra due settimane, per un nuovo ciclo di cure. Non si tratta di un tumore: il che rallegra le persone che mi vogliono bene. È curioso: tumori ed infarti fanno dimenticare che si muore anche d'altro. Ma sono piuttosto sereno; continuo, dentro la spirale medica, a lavorare. Spero ci si possa incontrare ancora. La saluto affettuosamente¹¹.

È la scrittrice toscana a descrivere quell'ante litteram acquistata a Praga, con la stessa minuziosa intensità dello sguardo di cui Sciascia era maestro: un grande albero dalla chioma verticale squassata dal vento l'attraversava tutta, in primo piano radici orrende affioravano dalla terra e si prolungavano, come fuori dalla lastra, fin sulla parte bianca del foglio, in forma di piccoli mostri. Oltre l'albero un cavallo galoppava controvento portando un cavaliere e una fanciulla seminuda, non si capiva se rapita o salvata, verso un vulcano in eruzione, lontano sullo sfondo. Sciascia, ricorda Salvatore Nigro, «i libri li pensava vestiti», e sceglieva, proponeva e procurava personalmente all'editore le immagini per le copertine dei libri propri e altrui¹², così da creare un intenso rapporto dialogico e semantico tra testo e paratesto, in cui la *cover* assolveva la funzione di icona pittorica così come l'epigrafe spesso ne costituiva l'icona letteraria¹³. Quell'albero dalle mostruose radici che sembrano protendersi addirittura fuori dai confini della lastra, forse ricordava a Sciascia gli alberi delle acqueforti di Bruno Caruso, in particolare i ficus a Piazza Marina, a Palermo, alberi «belli a vedersi», ma raffigurati

¹¹ L. Sciascia a L. Adorno, *ivi*.

¹² Sulle accurate e talvolta variate scelte da parte di Sciascia delle cover per le prime e successive edizioni dei propri libri si vedano le ricognizioni di G. Lombardo, *L'immagine come soglia. Le copertine dei libri di Leonardo Sciascia*, in «Todomodò», I, 2011, pp. 287-295 e *Di preti, demòni, santi e serpenti. Figure del sacro nell'opera di Leonardo Sciascia*, in «Todomodò», III, 2013, pp. 205-217.

¹³ P. de Silvestro, xilografo e acquafortista, ha illustrato le epigrafi sciasciane con 25 disegni a china in *Le epigrafi di Leonardo Sciascia*, con una *Introduzione* di V. Consolo, Sellerio, Palermo 1996, pubblicata poi in V. Consolo, *Di là dal faro*, Mondadori, Milano 1999. Vedi anche E. Bacchereti, *Icone del testo. Epigrafi letterarie del Novecento*, in questo volume.

dall'artista con fusti contorti e aggrovigliate radici, quasi demoniache e sinistre figurazioni del dolore che conservano un sentore di cenere e sangue, a memoria ed esecrazione della tragica violenza della Storia, dagli orrendi auto da fé dell'Inquisizione, celebrati proprio in quei giardini, all'amministrazione violenta della giustizia nel nuovo Stato:

Ho sempre visto il ficus come una specie di mostro arboreo: e specialmente a Palermo quello di Piazza Marina, di cui forse anche prima, ma sicuramente nel racconto *Porte aperte* mi è avvenuto di scrivere. Un pauroso emblema della violenza e dell'imprevedibilità della natura: forse perché a Palermo in Piazza Marina, sta a fronte di quel palazzo in cui tragiche memorie si assommano dell'umana violenza: la violenza dell'anarchia baronale, la violenza del Sant'Uffizio dell'Inquisizione, la violenza dell'amministrazione della giustizia del regno d'Italia¹⁴.

Sciascia si spegne il 20 novembre del 1989. Pochi mesi dopo esce il terzo romanzo di Luisa Adorno, *Arco di luminara*, con il quale la scrittrice toscana vince il Premio Racalmare, diventato allora Premio Racalmuto-Leonardo Sciascia. Nel 1993 a Milano, nella sede storica del Fondo Stendhaliano Bucci (presso la Biblioteca Comunale a Palazzo Sormani), viene fondata l'Associazione Amici di Leonardo Sciascia, e Luisa ne sarà il presidente dal 1996 fino al 2000. Nei ricordi di Luisa, dopo la rievocazione della comune passione artistica, prevarrà la dimensione della memoria generazionale condivisa, a costituire il *leitmotiv*, più o meno variato, dei numerosi interventi, presentazioni, testimonianze, in occasioni diverse: convegni, celebrazioni, premi, in particolare quello di grafica intitolato a Leonardo Sciascia «amateur d'estampes», presentazioni di libri e cataloghi, il più recente dei quali risultato della mostra fotografica di ritratti di scrittori, *Ignoto a me stesso*, che nel titolo riporta una citazione da Montaigne molto amata da Sciascia: «Non faccio niente senza gioia (Je ne fais rien sans joie [*sic*]). «Noi avevamo la stessa età precisa», scrive Luisa, nella sua testimonianza per il convegno del novembre 1998, *La tradizione dei siciliani*, aggiungendo che non cessa di stupirsi dell'«affinità dei nostri ricordi più lontani o meglio come al drenaggio di quello che abbiamo vissuto, in ambienti tanto diversi quali allora la Toscana e la Sicilia, abbiamo conservato nella memoria gli stessi particolari, gli stessi momenti anche minimi, anche fatti

¹⁴ L. Sciascia, *Nota a "Ficus"*, acquaforte di B. Caruso, Università degli studi di Palermo, Conferenza dei Rettori delle Università italiane e sovietiche «Ruolo dell'università nell'educazione e nella formazione ecologica», Palermo, 12-15 dicembre 1988, cit. in *Considerazioni sul mondo visibile. L'alfabeto della pittura di Leonardo Sciascia*, a cura di G. Caggegi, M. Rizzarelli e S. Scattina, in «Galleria», gennaio-giugno 2013.

di niente»¹⁵. Nel recensire la biografia di Matteo Collura, *Il maestro di Regalpetra*, Luisa scopre poi che la comune passione per le acqueforti si radicava nella pratica degli stessi giochi infantili, lui col fratello lei con una compagna, con le figurine dei calciatori contenute negli incarti degli amarissimi cioccolatini Zaini, così come condivisa era stata l'educazione scolastica in tempo di regime, lei piccola italiana, lui balilla, e la memoria di entrambi ripescava il «gagliardetto», indossato da lui con malcelato fastidio, da lei con una certa punta di orgoglio, finché per la fatica, racconta di essere rimasta: «con la sensazione di essersi fatta un buco nello sterno dove, presto stremata, lo aveva tenuto puntellato», mentre Leonardo ne ebbe il dito intorpidito per tutta la giornata, come ricorda in *Breve cronaca del regime*¹⁶. Per Leonardo, che aveva uno zio presidente dell'opera Balilla, il gagliardetto, il berretto col giunmo, le adunate «erano tutte cose che lo scocciavano», così come l'essere costretto a cantare gli inni fascisti, nonostante fosse «stonato come una quartara rotta»¹⁷, «mentre io – ricorda Luisa – altrettanto stonata 'come una campana fessa' si dice in toscana, avevo l'ordine di aprire e chiudere la bocca senza emettere suoni per far vedere che partecipavo ai cori senza danneggiarli»¹⁸. Anche i fatti memorabili di quegli anni sono recuperati al racconto nella dimensione piccina dello sguardo infantile, che coglie particolari minimali ma destinati a fissarsi per sempre nella memoria adulta: così le leggendarie spedizioni al Polo del generale Nobile (Sciascia ritagliava dai giornali le fotografie dei partecipanti) per Luisa e Leonardo si lega al dettaglio della cagnetta Titina; la conquista dell'Abissinia al ricordo delle soste davanti alla vetrina del negozio dell'Unica dove, scrive Sciascia: «c'era una grande carta geografica dell'Etiopia, e bandierine segnavano l'avanzare delle nostre truppe», ma anche, ricorda Luisa, «c'erano confezioni di dolci tanto lussuose da non essere nemmeno desiderate». Diversa invece la percezione dell'assassinio di Matteotti: pensando a quegli anni Luisa rivede «come in una nebbia» il padre «buttato su un divano quasi al buio e voci agitate che dicono "cos'hai?! Ti hanno picchiato?" "l'hanno picchiato!" e "La bimba! Portate via la bimba!"»¹⁹. A Leonardo resta profondamente incisa nella memoria,

¹⁵ Cito direttamente dalle carte d'archivio.

¹⁶ Cfr. L. Sciascia, *Breve cronaca del regime*, in *Le parrocchie di Regalpetra* [1956], in Id., *Opere*, vol. I, cit., pp. 34-48.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ L. Adorno, *Presentazione* di M. Collura, *Il maestro di Regalpetra*, TEA, Milano 2000, in Fondo Luisa Adorno.

¹⁹ *Ibidem*.

come una ferita, quella giornata in cui un cugino del padre porta in casa un ritratto di Matteotti, raccontando di come l'avessero ammazzato e dei bambini che lasciava²⁰. Affini, dunque, nella rievocazione memoriale di quello straniamento infantile dal mondo adulto che non impedisce l'intuizione emotiva ed empatica degli eventi, assimilati per sempre per un dettaglio, poco più di un niente. E poi la passione per il cinema: quando Luisa ricorda quanto Sciascia fosse stato conquistato dalla riduzione cinematografica del *Fu Mattia Pascal* di Pirandello del regista Marcel L'Herbier, che anche lei aveva visto, non può trattenersi da precisare il nome dell'attore: «(e aggiungo visto che c'ero, con Pierre Blanchar protagonista)». Luisa testimonia inoltre la sua lunga fedeltà a Leonardo scrittore e intellettuale: i suoi libri non li legge, li «studia»²¹, ne trascrive passaggi, riflessioni, osservazioni da consegnare alla memoria empatica, aliena da ogni acribia di studioso, quale personale florilegio di «verità e di bellezza». Così il maestro di Racalmuto diventerà la presenza più costante, il denominatore comune della collezione di citazioni ospitate nel «cahier des beautés», il «quaderno delle bellezze», così definito dalla scrittrice pisana, in *Bellezza e verità*, il testo preparato per il Convegno-Tavola rotonda di Palermo, *L'oro puro della verità e della letteratura* (2000). Per questo quadernetto di carta giallina a righe, pieno di ritagli testuali che intessono un patchwork di affinità intellettuali e letterarie (da Macchia a Montaigne, dalla Cvetaeva a Pasternak, da Rilke a Cechov, da Kafka a Pessoa, dalla Woolf alla Mansfield), Luisa sceglie come epigrafe²² una frase da Sciascia che le sembra racchiudere l'essenza stessa di una condivisa idea di letteratura: «Io credo nel mistero delle parole e che le parole possano diventare un destino così come diventano bellezza». Nel quaderno le citazioni sciasciane si moltiplicano, senza esibire mai la loro esatta provenienza testuale, forse coscientemente sottratte così alle impurità del tempo e delle occasioni, sollevate ad una sentenziosità metastorica, tessere di un puzzle perfettamente incastrate in un gioco di rispondeenze dialogiche tra voci diverse ma consonanti. Come quando Luisa accosta Montaigne: «Io festeggio e accarezzo la verità in qualsiasi mano la trovi, e mi arrendo allegramente e le tendo le mie armi vinte, quando da lontano la vedo avvicinarsi» a Sciascia: «lo riconosco [il fascismo] ovunque e in ogni luogo perfino quando veste i panni dell'antifascismo» e «anche in un sistema democratico,

²⁰ Cfr. L. Sciascia, *Breve cronaca del regime*, cit., pp. 34-35.

²¹ «I suoi libri io non li leggo, li studio» ricorda di avergli scritto all'uscita di *Il Cavaliere e la Morte* (L. Adorno, *Sciascia e l'incisione*, cit., p. 17).

²² L. Adorno, *L'oro puro della verità e della bellezza*, Fondo Luisa Adorno.

retorica aiutando e spirito critico mancando» l'antimafia poteva diventare strumento di potere. A percorrere anche velocemente gli scritti della Adorno su Sciascia, sarebbe possibile compilare una specie di personale cretomazia di citazioni che si rincorrono e ripetono: «Si è atei come si è cristiani, imperfettamente sempre»; «del tutto refrattario all'idea che ci fossero peccati al mondo al di fuori del mentire e del volere la sofferenza e l'umiliazione degli altri»; «la morte è terribile non per non esserci più ma per l'esserci ancora e in balia dei mutevoli ricordi, dei sentimenti, dei mutevoli pensieri di coloro che restavano». E così via con stralci anche più ampi dalle pagine memoriali dell'autore siciliano, su Matteotti, su Pasolini, su Guttuso, dalle trascurate poesie, da *Il Cavaliere e la Morte*. Ma il *fil rouge* della scrittura di Sciascia, per la scrittrice toscana, resta la ricerca della verità attraverso la memoria, la verità come programma, a costo di essere impopolare, politicamente scorretto, senza concessioni e indulgenze prima di tutto verso se stesso, come nel caso di Pasolini²³, e nemmeno verso gli amici (si pensi alla rottura con Guttuso). Un intellettuale 'eretico', capace di intessere perfino un elogio della contraddizione e di pensare per sé la definizione: «contraddisse e si contraddisse». È questa l'immagine di Sciascia che Luisa difenderà negli «Appunti» per la recensione al volume *Elogio dell'eresia* di Andrea Maori, sull'attività politica dello scrittore, e, in chiusura del suo intervento alla Tavola rotonda palermitana, cita a memoria, senza indicare la fonte, come suo solito, da *I paesi dell'Etna*, il passo conclusivo dedicato da Sciascia alle lave del vulcano, popolate di ginestre che inevitabilmente evocano quelle del Vesuvio, ispiratrici del leopardiano canto alla ginestra. Però: la ginestra rompe le lave dell'Etna come una promessa, non come monito. Sta lì a disgregare primamente la durissima e compatta crosta della lava preparandola alla disgregazione del piccone e della zappa, al lavoro tenace e paziente dell'uomo, alla coltivazione, alla "cultura". Amica dell'uomo amica della fatica umana, della fecondità e della bellezza che l'uomo sa ricreare²⁴.

«E io sono a dire che la ginestra è lui», conclude Luisa.

²³ «La ricerca di verità che più mi tocca in Sciascia è quella che compie dentro di sé, un continuo esame di coscienza che lo porta anche ad autoaccusarsi. Come nel caso del suo rapporto con Pasolini che lo sospettava di omofobia: il rimorso di non esser riuscito a dire a Pasolini che, se forse c'era in quel sospetto un fondo di verità, quel sentimento non gli impediva di stare dalla sua parte contro gli «ipocriti i corrotti e i cretini che gliene facevano accusa» (*ivi*).

²⁴ *Ivi*. Cfr. L. Sciascia, *I paesi dell'Etna*, in *Cruciverba* [1983], in *Id.*, *Opere*, vol. II, cit., pp. 1247-1263.

DELL'“IMPOSTURA”
IL TEATRINO DELLA STORIA E DELLA MEMORIA
IN LEONARDO SCIASCIA¹

Impostura: (dal lat. imponere) inganno o serie di inganni, falsa credenza o dottrina diffusa da chi, abusando della credulità altrui e a scopo di trarne vantaggio, fa uso sistematico della menzogna, o finge di essere o di sapere più di quanto sia e sappia, o diffonde teorie, informazioni false

(*Vocabolario Treccani*)

Verità nude e verità fabbricate

Leonardo Sciascia ha sempre inteso la letteratura portatrice e realizzatrice di un «destino di verità». In tutto il suo percorso da narratore «impuro»², mai ha dismesso la metaforica veste di un caparbio detective nell'inseguirne le tracce nella dispersione fenomenica originata dalle epifanie del male nel tessuto della vita sociale, civile e storica, spesso in direzione ostinata e contraria alle verità acquisite o dichiarate come tali nelle segrete stanze del potere politico ed economico. Per questo nessun modo narrativo poteva essergli più congeniale del *detection novel*, per quanto parodizzato e magari «assoluto», come egli stesso definì *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda³, in virtù dell'assenza di una chiusura narrativa, ovvero di una identificazione esplicita del colpevole dell'assassinio di Liliana Balducci, mentre,

¹ *Dell'impostura. Il teatrino della storia e della memoria in Leonardo Sciascia*, in «Il portolano», A. XXII, 2016.

² L. Sciascia, Lettera a Italo Calvino del 27/9/1962, in P. Squillaciotti, *Note ai testi*, in L. Sciascia, *Opere. Narrativa Teatro Poesia*, a cura di P. Squillaciotti, Adelphi, Milano 2012, p. 1796.

³ Cfr. L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in Id., *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 1989, p. 1196; *Opere*, voll. 3 (I: 1956-1971; II: 1971-1983; III: 1984-1989), a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 1987-89-91, siglati rispettivamente OaI, OaII, OaIII).

nell'apparente scacco alla ragione ordinatrice del caos e nel metaforico fallimento gnoseologico, in realtà, il romanzo appariva concluso («letterariamente concluso», ribadì il suo autore), appunto nel finale aperto sul dubbio e sul riaffermarsi della spinta propulsiva dell'euresi. Ma Sciascia, fin dai primi anni Cinquanta aveva inteso sdoganare il romanzo poliziesco dal sottobosco letterario della narrativa d'intrattenimento, per trasformarlo poi, nella sua esalogia "gialla", con infiltrazioni gaddiane e pirandelliane, nel racconto-metafora dell'oscuramento della verità per opera di diverse espressioni del Potere (e dunque nella negazione di residue possibilità di affermazione della giustizia). Dalla Sicilia mafiosa e omertosa di *Il giorno della civetta* e *A ciascuno il suo* era approdato all'identica, densa, opacità nella vita pubblica continentale, da *Il Contesto* a *Todo Modo*, da *Il cavaliere e la morte* a *Una storia semplice*, che recava in epigrafe una citazione da Dürrenmatt: «Ancora una volta voglio scandagliare scrupolosamente le possibilità che forse ancora restano alla giustizia»⁴. Ma se il commissario Ingravallo di Gadda restava perplesso e dubbioso, nel finale del romanzo, e lasciava in sospeso il lettore sul limitar della soluzione, senza gratificarlo del rappacificante scioglimento dello «gnommero», senza la consolatoria ricostruzione razionale del «vortice di causali» nel quale «era precipitata la debilitata ragione del mondo»⁵, figurato nell'orrendo squarcio nel collo della povera signora Liliana, gli investigatori di Sciascia non sono gli alfieri del dubbio gnoseologico, e non oscillano sulla tolda del *bateau ivre* gaddiano, la traballante tolda del dato solo in apparenza acquisito e definitivo, ma saldamente gettano alla fine l'ancora nel porto della verità, dopo avere aggirato le secche dei depistaggi e ricomposto il puzzle del fattaccio con aritmetica precisione e illuminati da una fervida intuizione, come l'Auguste Dupin di Edgar Allan Poe, o il commissario Maigret dell'amato George Simenon. Alle immagini del 'groviglio' o del 'pasticcio', figure gaddiane dell'indistricabile disordine del reale, ma anche al relativistico «così è si vi pare» pirandelliano, si sostituisce, in Sciascia, la figura della «matassa senza capo né fine»⁶ che, per quanto complessa e aggrovigliata, sembra alludere tuttavia ad un possibile svolgersi di un filo da un capo all'altro. Solo che si avvolge su se stessa e il risultato, alla fine, è altro da sé, un compatto gomitollo, solido e consistente tanto quanto la matassa era molle e fluttuante. Il punto è, in-

⁴ L. Sciascia, *Una storia semplice*, in Id., *Opere. Narrativa Teatro Poesia*, cit., p. 1191.

⁵ C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, Garzanti, Milano 1989, p. 17. II, Garzanti, Milano 1989, p. 17.

⁶ L. Sciascia, *Todo modo*, in Id., *Opere. Narrativa Teatro Poesia*, cit., p. 925.

fatti, che in quel mare di sargassi la verità, pazientemente conquistata, ma tremendamente scomoda, finiva per affondare irrimediabilmente: non solo dimenticata o elusa, ma “sostituita” da un simulacro di verità, che ne cancellava ogni possibilità di ri-emersione: una falsa credenza si impone allora, in varie forme, creata ad arte, confezionata grazie alla scrittura-inganno dei comunicati ufficiali, degli atti delle indagini, delle sentenze dei processi, delle pagine della storiografia. «Le verità fabbricate sono più vere delle verità nude»: la citazione estratta da Sciascia dalle *Memorie di Maigret* di Simenon⁷ bene si presterebbe ad ironico *esergo* di gran parte della sua scrittura-verità. Così *Il cavaliere e la morte*, racconto di un perfetto meccanismo di *depistage* per attribuire un delitto eccellente ad una fantomatica associazione eversiva, *I figli dell'ottantanove*, nell'intento di evitare il coinvolgimento di personalità altrettanto eccellenti, si conclude con l'assassinio per mano ignota dell'investigatore, il Vice, ostinato seguio della verità, sordo alle sollecitazioni del Capo per chiudere l'inchiesta. Nell'ultimo istante di lucidità il Vice immagina i titoli dei quotidiani che riporteranno l'indomani la notizia, facendo eco ai comunicati ufficiali: «*I figli dell'Ottantanove colpiscono ancora. Ucciso il funzionario di polizia che sagacemente li braccava*». «Che confusione»⁸, sarà il suo ultimo pensiero: confusione tra verità e menzogna, verità nuda e verità fabbricata. Nel finale aperto di *Una storia semplice*, poi, la sequenza risolutiva delle indagini sull'assassinio del professor Roccella (l'omicidio da parte del brigadiere dei carabinieri Lagandara per legittima difesa, del commissario di polizia, colpevole del delitto), rivelatrice di una scomodissima verità, per quanto parziale, viene opportunamente riscritta da procuratore, questore e colonnello dei carabinieri, ad uso e consumo dei mass media, sotto l'innocua etichetta di «incidente»: «E perciò sui giornali: *Brigadiere uccide incidentalmente, mentre pulisce la pistola, il commissario capo della polizia giudiziaria*»⁹. Il caso è chiuso, ma non il romanzo: liquidata ufficialmente, con una 'impostura' che contribuisce ad opacizzare l'effettiva dinamica dell'evento delittuoso, la «storia semplice», grazie ad un piccolo dettaglio aggiunto, Sciascia insinua nel lettore la percezione di una verità ulteriormente sommersa, che realizza l'effetto metaforico inquietante evidentemente perseguito dallo scrittore nell'apparente *simplex discours* narrativo. Ed è così che nel contesto italico quella «grazia

⁷ L. Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 8.

⁸ L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, in Id., *Opere. Narrativa Teatro Poesia*, cit., p. 465.

⁹ L. Sciascia, *Una storia semplice*, in *ivi*, p. 1230.

illuminante» che guidava Padre Brown, l'investigatore di Chesterton (altra firma del *detection novel* prediletta da Sciascia) alla soluzione dei casi delittuosi della provincia inglese, si trasforma in una specie di grazia obnubilante che impone una falsa credenza, distorce manipola ed oscura le dinamiche del male.

Disegnare la menzogna

Il primo "fabbricatore" di verità, il primo impostore, a dire il vero, non appartiene alla casta dei potenti o dei personaggi eccellenti: è il *confidente* delle forze dell'ordine nel paesino siciliano teatro dell'omicidio Colasberna, delitto in odore di mafia oggetto di indagine del capitano dei carabinieri Bellodi in *Il giorno della civetta*. Calogero Dibella detto *Parrinieddu* (piccolo prete) per la facilità d'eloquio e per l'aura di ipocrisia che lo avvolge, è un pregiudicato di piccolo cabotaggio, condannato come ladro di pecore nel dopoguerra e in seguito mediatore e temuto esattore – per via di quel soggiorno in galera – di prestiti ad usura. Si presta al pericoloso ruolo di confidente per ricavarne una sorta di tacita impunità dalla legge per il nuovo mestiere sul quale fonda le speranze di futuro per la propria famiglia, ed è il classico vaso di coccio pressato tra vasi di ferro: le due *cosche* mafiose che agiscono sul territorio (una, la più antica, con addentellati certi ma non provabili nei lavori pubblici, l'altra, di più recente formazione, dedita al contrabbando di sigarette), da un lato, e, dall'altro, la polizia e il suo passato. Pregiudicato, mediatore d'usura e spia, è un 'vinto' predestinato e lo sa: la sua vita, al tempo stesso un continuo azzardo e una lunga agonia, si consuma nella paura di un colpo di lupara o una sventagliata di mitra, dalla "vecchia" o dalla "nuova" *famiglia*. Così fin dal momento che aveva saputo dell'omicidio Colasberna, prevedendo la convocazione di Bellodi:

aveva disegnato la sua menzogna: ad ogni dettaglio che aggiungeva, ad ogni ritocco, come un pittore che si allontana dal quadro per giudicare l'effetto di una pennellata, diceva «perfetto: non manca più niente» ma di nuovo si avvicinava a ritoccare e ad aggiungere; e mentre al capitano raccontava, ancora, febbrilmente, ritoccava e aggiungeva¹⁰.

La figura di verità emersa dal «disegno di menzogna» che Parrinieddu svolge «come il venditore sul banco del negozio i tocchi di cotonina

¹⁰ L. Sciascia, *Il giorno della civetta*, in *ivi*, p. 269.

alle donne di campagna»¹¹ vorrebbe rappresentare una scena fittizia, da *Cavalleria rusticana*, un delitto d'onore, una storia passionale, ma non riesce ad imporsi alla intelligenza del capitano Bellodi, che pazientemente ricostruisce al rovescio le tramature mafiose alla base dei tre delitti che si susseguono nel paese siciliano, fino a strappare all'incauto confidente due nomi di affiliati ciascuno ad una delle due cosche rivali, per un possibile coinvolgimento nel delitto per questioni di interesse. E non si fa scrupolo, Bellodi, ai fini dell'accertamento della verità, per aprire una breccia e far crollare il muro di omertà che la oscura, di ricorrere anch'egli ad una impostura: il falso verbale dell'interrogatorio di un sospettato, costruito ad arte:

Era un falso verbale, di perfetta verosimiglianza relativamente ad uomini come il Pizzuco, ed al Pizzuco in particolare: ed era nato dalla collaborazione di tre marescialli. E il tocco più sapiente era dato dall'ultima affermazione attribuita al Pizzuco: l'assoluta esclusione della possibilità che esistessero mandanti. Il nome di Mariano Arena, in quel falso verbale, sarebbe stato un passo irrimediabilmente falso: la nota stonata, il dettaglio inverosimile; e il giuoco si sarebbe sfasciato¹².

A sfasciarsi come un castello di carte «sotto il soffio di inoppugnabili alibi», sarà l'«accurata ricostruzione dei fatti» e il «paziente rammento di indizi» operati dal capitano dei carabinieri e dal procuratore della Repubblica, e, nelle pagine di cronaca dei quotidiani, Bellodi, allontanato pretestuosamente dalla Sicilia, «vampando di impotente rabbia»¹³, alla fine, troverà bella e stampata, nero su bianco, la verità prefabbricata, la ben confezionata impostura, accampata solidamente e definitivamente:

Altre notizie, segnate in rosso dal brigadiere D'Antona, dicevano che, naturalmente, le indagini sui tre omicidi erano state riaperte: e la squadra mobile di PS era già sulla buona strada per la soluzione del caso Nicolosi, avendo fermato la vedova e l'amante di costei, certo Passerello, sui quali fortissimi indizi, inspiegabilmente trascurati dal capitano Bellodi, gravavano¹⁴.

¹¹ *Ivi*, p. 271.

¹² *Ivi*, p. 305.

¹³ *Ivi*, pp. 337 e 338.

¹⁴ *Ivi*, p. 338.

L'“arabica impostura” ovvero fabbricare la storia

È opinione comune che la storiografia, per quanto comporti una ineludibile dose di narrazione che interviene a comporre un discorso inevitabilmente articolato secondo la sintassi propria del racconto, non possa prescindere da reperti documentali, e su questi anzi fonda il proprio statuto disciplinare. Non si è certo così ingenui da non considerare che la narrazione della storia non si risolve in una mera registrazione di eventi, o dal nascondersi che sul materiale d'archivio è operata una cernita con relativo scarto, funzionale alla prospettiva ideologica di chi scrive o, quanto meno, corrispondente alla sua formazione culturale e alla sua identità, quando non sia indirizzata a finalità eticopolitiche dettate o addirittura omologata alle richieste o attese di un sistema di potere di qualsiasi natura. Il presupposto è comunque l'autenticità in sé del singolo documento, di cui lo storiografo si fa in qualche modo garante. Così il romanzo storico, nelle sue origini ottocentesche, ibrido *monstrum* letterario misto di storia e invenzione, secondo la celebre definizione manzoniana, non poteva prescindere dal certificare un *quantum* di vero storico, vuoi attraverso il topos del manoscritto (reale o finzionale che fosse), vuoi attraverso la citazione diretta delle fonti d'archivio. Ma se queste fossero, in sé, un falso? Documenti abilmente confezionati “apposta” per fornire fondamenti “storici” ad un assetto territoriale o politico, per esempio, o legittimare il potere di una classe sociale rispetto ad un'altra? Una “storia” del genere non potrebbe essere altro che una impostura elevata a potenza, e l'eventuale rivelazione dell'inganno e della falsificazione, non sempre accertati o accertabili, finirebbe per mettere in discussione e rovesciare gli stessi presupposti epistemologici fondativi della storiografia, *sub suspicione* di altro non essere che una sequenza di false credenze generate di volta in volta secondo il momento e le esigenze di una società o di un potere, e imposte come verità di fatto. Grazie alla lettura del volumetto, scovato tra i rari libri di casa, *Racalmuto. Memorie e tradizioni* di Nicolò Tinebra Martorana, Sciascia si imbatte per la prima volta, in quel Codice diplomatico arabo o «Consiglio di Sicilia» spacciato e diffuso, nell'ultimo decennio del Settecento, come traduzione da parte di un fracappellano dell'ordine dei Cavalieri di Malta, Giuseppe Vella, investito di immeritata fama di conoscitore della lingua araba, di un codice arabo relativo alle relazioni tra gli emiri e i feudatari siciliani (in realtà una delle tante biografie di Maometto), che avrebbe attestato la legittimità storica del potere baronale dei feudatari siciliani. Non soddisfatto dei vantaggi e

dei benefici ricavati da quel primo lavoro, tra i quali perfino la cattedra universitaria di lingua araba, mirando all'investitura come abate, che solo poteva venirgli dal re Borbone, il Vella aveva poi creato dal nulla, con molto studio e abilità di falsario, un nuovo codice arabo apocrifo, Il «Consiglio d'Egitto», relativo alla dominazione normanna in Sicilia, che ribaltava la prospettiva storico-politica in favore del potere centrale del Viceré, l'illuminista Caracciolo prima e il Caramanica poi, e dunque degli interessi della corona. Solo dopo un estenuante e paradossale teatrino di perizie sulla autenticità dei due codici e battaglie verbali da parte di esperti storici e filologi, anche di fama europea, la doppia impostura “a specchio”, che aveva messo in grande agitazione tutta la nobiltà palermitana tra il 1785 e il 1793, veniva smascherata e il Vella arrestato, processato e condannato a quindici anni di carcere¹⁵. Per quanto incuriosito e tentato dalla vicenda, ripercorsa poi nella lettura del *Prospetto della storia letteraria di Sicilia* di Domenico Scinà, solo nel 1962 lo scrittore sarà definitivamente conquistato dal personaggio, dalla sua innegabile perizia tecnica, dalla delicata manualità nel maneggiare inchiostri come dalla strenua attenzione a evitare le insidie di inesattezze o di contraddizioni rispetto alla storiografia acclarata, nonché dall'astuzia della sua dialettica, capace di tener testa ai più qualificati esperti in materia. Dopo accurate ricerche documentarie e una non breve incubazione¹⁶, nel settembre del '62 *Il Consiglio d'Egitto*, il romanzo storico “anomalo”¹⁷ dello scrittore di Racalmuto, è sul tavolo di Italo Calvino e sarà pubblicato nei primi mesi del '63. Alla ricostruzione della vicenda del falsario di documenti si intreccia, con una licenza cronologica legittimata nella finzione narrativa, come si vedrà, dalla specularità inversa delle rispettive imposture, il ricordo della sventata congiura giacobina di Caltagirone nel 1795, tentata da

¹⁵ Ne sconterà solo tre, poi sarà confinato in un convento palermitano). Morirà nel 1815 e verrà sepolto nella chiesa palermitana di San Matteo e San Mattia, accanto, ironia del destino, alla tomba dello storico e giurista siciliano Rosario Gregorio, il suo più acerrimo nemico, sostenitore fin da subito della falsità dei due codici (cfr. L. Buscemi, *La beffa dell'Abate Vella sepolto col suo avversario*, in «La Repubblica», 2 febbraio 2010).

¹⁶ Per l'identificazione delle fonti e le varie fasi di elaborazione del testo si veda: P. Squillacioti, *Note ai testi*, in L. Sciascia, *Opere. Narrativa Teatro Poesia*, cit., pp. 1793-1816.

¹⁷ cfr. G. Traina, *In un destino di verità. Ipotesi su Sciascia*, La Vita Felice, Milano 1999, p. 41 e F. Moliterni, *La scrittura dello strazio: “Il consiglio d'Egitto”*, in Id., *La nera scrittura. Saggi su Leonardo Sciascia*, edizioni Graphis, Bari 2007, p. 72. Per la ricostruzione della vicenda storica in sé e la sua ricodificazione finzionale nel romanzo di Sciascia si veda M. Di Venuta, *La «fredda» e «allegra» impostura dell'abate Vella nella Palermo settecentesca*, in Id., *Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi*, Edizioni ETS, Pisa 2010, pp. 283-293.

un esiguo numero di rivoluzionari guidati dal giovane avvocato Paolo Di Blasi, e tragicamente finita con l'impiccagione dei rivoltosi e la decapitazione del Di Blasi. Intanto il singolare imbroglio di documenti storici artefatti, non tanto per affermare il *falso* quanto per fabbricare un *vero mise en abyme* narrativa della deformante distorsione prospettica nel racconto dei fatti di Sicilia, nel periodo compreso tra il vicereame del Caracciolo e quello del Lopez Royo, da parte degli storiografi e degli scrittori siciliani. Scriveva Sciascia nella *Nota* che avrebbe dovuto accompagnare il romanzo, eliminata su consiglio di Calvino:

ma quel che dello Scinà ho respinto è il livore che egli esprime e nei riguardi del Vella e nei riguardi del Di Blasi, ed è comprensibile che un rigoroso uomo di studio, quale lo Scinà era, senta profonda avversione per il falsario; ma che non senta almeno del rispetto per la nobile e tragica figura del Di Blasi è un fatto che fa meditare, come fa meditare il fatto che tutti gli storici e scrittori siciliani, persino il La Lumia, persino il Pitre, abbiano dato sul Caracciolo giudizio, se non del tutto negativo, di insofferenza, di avversione. E da questa «impostura» della classe colta siciliana nei riguardi del Caracciolo mi è venuta l'idea di raccontare l'impostura dell'abate Vella¹⁸.

D'altra parte, se, come Sciascia fa dire a Paolo Di Blasi, alla rivelazione dell'inganno dell'abate, «ogni società genera il tipo di impostura che, per così dire, le si addice», quella del Vella altro non è se non lo specchio rovesciato di un momento storico in cui la cultura siciliana è stata «più o meno coscientemente, impostura, strumento del potere baronale e quindi finzione, continua finzione e falsificazione della realtà, della storia»¹⁹. In un testo dattiloscritto conservato nell'archivio di casa Sciascia, solo in parte ripreso da Guido Davico Bonino per il risvolto di copertina del romanzo, lo scrittore ribadiva l'impostura giuridica della feudalità siciliana opposta ai tentativi del Caracciolo o del Simonetti tesi a «rinnovare secondo ragione gli ordinamenti del regno, a rimuovere le usurpazioni, ad annientare gli arbitri»²⁰, come radice genetica di una doppia speculare impostura, legando il destino del Vella falsario a quello, ben più tragico dell'illuminista Di Blasi, entrambi creatori di una «fantasia» con parvenza di verità, trasformata in credenza imposta: dal Vella alla società palermitana e dal Di Blasi ai compagni e complici della congiura, e prima

¹⁸ La *Nota* è stata recuperata e trascritta da P. Squillaciotti, nelle *Note ai testi*, cit., p. 1801.

¹⁹ L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, in Id., *Opere. Narrativa Teatro Poesia*, cit., p. 453.

²⁰ In P. Squillaciotti, *Note ai testi*, cit., p. 1815.

ancora a se stesso, con la fiducia nell'umana ragionevolezza, per un futuro assetto sociale e politico illuminato dalla ragione, trasmessagli dai tanto amati libri degli illuministi francesi. Ma il «sicuro giudizio storico e umano» sui due fatti e sui due protagonisti, «dentro una società svagata e galante, conservatrice e superstiziosa»²¹, che Sciascia ritrae con godibilissima ironia, si apre ad una dimensione allegorica, nella duplice valenza assoluta dell'impostura della Storia e dell'impostura della Vita. Tutto un imbroglio, una impostura, è la Storia nelle parole di autoassoluzione con cui l'abate Vella replica alle perplessità del monaco maltese Cammilleri, suo collaboratore e complice nella falsificazione dei codici, tanto che c'è più merito «ad inventarla, la storia, che a trascriverla da vecchie carte, da antiche lapidi, da antichi sepolcri»²². Di più: la storia non esiste, se non come impostura, verità fabbricata dai potenti, dai notabili, dai padroni della scrittura e della parola, le cui ragioni prevaricheranno sempre su quelle dei subalterni, annullando nell'oblio la loro voce:

tutta un'impostura. La storia non esiste. [...] Vostro nonno ha scritto la sua storia? E vostro padre? E il mio? E i nostri avoli e trisavoli? Sono discesi a marcire nella terra né più né meno che come foglie, senza lasciare storia... [...] la storia! E mio padre? E vostro padre? E il gorgoglio delle loro viscere vuote? E la voce della loro fame? Credete che si sentirà, nella storia? Che ci sarà uno storico che avrà orecchio talmente fino da sentirlo?²³

Non diversamente si esprimerà Enrico Pirajno barone di Mandralisca, protagonista del romanzo di Vincenzo Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976), e testimone della violenta e sanguinosa rivolta dei contadini ad Alcarà li Fusi, infiammata dallo sbarco dei Mille, quando scrive una memoria indirizzata al Procuratore generale della Gran Corte di Messina che avrebbe dovuto emettere il giudizio e stabilire la pena per i rivoltosi:

questa memoria non suoni invito istigativo a far pendere la bilancia della Giustizia sacra da una parte o dall'altra, ma sia intesa quale mezzo conoscitivo indipendente, obiettivo e franco, di fatti commessi da taluni che hanno la disgrazia di non possedere (oltre a tutto il resto) il mezzo del narrare, a voce o con la penna, com'io che scrivo, o Voi, Interdonato, o gli accusatori [...] abbiamo il privilegio. E cos'è stata la Storia sin qui, egregio amico? Una scrittura continua di privilegiati²⁴.

²¹ *Ibidem*.

²² L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, cit., p. 393.

²³ *Ivi*, pp. 393-394.

²⁴ V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Einaudi, Torino 1976, p. 96.

A Paolo Di Blasi, nel giuoco delle parti che Sciascia assegna ai suoi personaggi nel teatrino della storia, tocca portare il peso della più profonda e disperata disillusione. Nei pensieri che «gli si fondevano nello svampare della febbre», conseguenza delle torture subite durante l'interrogatorio, ricordando l'abate Vella, la tormentata consapevolezza che una «tragica impostura», nei confronti dei compagni trascinati in quella «pazzia», approfittando della loro fiducia e della loro ignoranza, si dilata fino all'amara percezione che la vita, con il suo bagaglio di desideri, affetti, letture, idee, illusioni, sogni, azioni e ricordi, è essa stessa una impostura: «Ha declinato [Vella] a suo modo l'impostura della vita: allegramente... Non l'impostura della vita: l'impostura che è nella vita... Non nella vita... ma sì anche nella vita»²⁵. Ma l'impostura ultima della storia, la convinzione con la quale Di Blasi sale al patibolo, che cioè non sarebbe più accaduto nel «mondo illuminato dalla ragione» che un uomo fosse sottoposto alla tortura ed altri costretti ad adempiere o assistere a quell'ufficio, è smascherata da Sciascia in una parentesi aperta ad un diretto intervento d'autore, in una prolessi attualizzante:

e la disperazione avrebbe accompagnato le sue ultime ore di vita se soltanto avesse avuto il presentimento che in quell'avvenire che vedeva luminoso popoli interi si sarebbero votati a torturarne altri; che uomini pieni di cultura e di musica, esemplari nell'amore familiare e rispettosi degli animali, avrebbero distrutto milioni di altri esseri umani, con implacabile metodo, con efferata scienza della tortura²⁶.

Costruire la memoria

Pirandello l'aveva già detto, nel finale del dramma *Così è... se vi pare*: la verità non esiste di per sé, ma in quanto la si crede; è narrazione di una realtà che si costruisce e si afferma per proprio vantaggio o desiderio, imponendosi agli altri, tanto che neppure l'insinuarsi del dubbio la sradica del tutto, quando poi non si scontrino due imposture diametralmente opposte, come, nella commedia pirandelliana, quella della signora Frola e del signor Ponza, suo genero (?), senza prove oggettive a sostegno o smentita di una delle due, a frantumare la consistenza identitaria e definibile dell'io: «io sono colei che mi si crede» è la battuta

²⁵ L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, cit., p. 479.

²⁶ *Ivi*, p. 494.

finale della figlia (?) di Frola /seconda moglie (?) di Ponza in chiusura del dramma, ignota nella sua reale identità. Emblematicamente senza nome, anche l'Ignota, protagonista di *Come tu mi vuoi*, il dramma pirandelliano rappresentato a Milano il 18 febbraio 1930, ispirato ad una clamorosa vicenda giudiziaria di quegli anni, il caso Bruneri-Canella, noto come il caso dello smemorato di Collegno. Nel 1979, a Torino, Sciascia assiste ad una rappresentazione di *Come tu mi vuoi* (regia di Susan Sontag, protagonista Adriana Asti) e, nonostante ben conoscesse già il testo pirandelliano e il film che Fitzmaurice ne aveva tratto, con una Greta Garbo indimenticabile Ignota, solo allora recupera la memoria dell'*affaire* che aveva sollecitato la fantasia pirandelliana, forse perché proprio a Torino si era celebrato l'iter processuale della vicenda. Sciascia stesso ricorda l'occasione generativa della sua puntuale e ben documentata ricostruzione del caso nel preambolo di *Il teatro della memoria* (1981), pensato e scritto, confessa, come un «puro divertimento, una vera vacanza», a controparte del duro impegno di quegli anni come membro della commissione parlamentare d'inchiesta sull'assassinio di Aldo Moro. È anche vero che quella vicenda mirabilmente si prestava a rappresentare la dinamica inquietante e paradossale tra la verità nuda e una verità fabbricata, il sovrapporsi indistinguibile di vero e falso, di ciò che si crede o viene fatto credere di essere vero e ciò che lo è, l'ambigua relazione tra impostore e vittima dell'inganno, inconsapevole o coscientemente complice. I fatti: nel 1926 uno sconosciuto senza identità, in apparente stato confusionale e amnestico, arrestato per un tentativo di furto in un cimitero, e poi trasferito al manicomio di Collegno e “identificato” col numero 44170, veniva riconosciuto come il professor Giulio Canella di Verona, illustre studioso, disperso durante la Prima guerra mondiale, e riaccolto nella casa di famiglia e nel talamo coniugale. In seguito, una lettera anonima avvertiva la polizia e la magistratura che la famiglia Canella era vittima di un impostore, essendo il millantatore Canella, in verità, tal Mario Bruneri, tipografo, già condannato in contumacia per una serie di piccoli furti e per truffa, che, una volta sorpreso a rubare, avrebbe trovato conveniente fingersi uno squilibrato senza memoria, stimando evidentemente più vantaggioso l'internamento in un ospedale psichiatrico piuttosto che in una prigione. Le prove non mancavano: il riconoscimento da parte della moglie e dei familiari del Bruneri veniva confermato dalla perfetta identità delle impronte digitali dello smemorato con quelle prese al Bruneri al primo arresto, e costui, di conseguenza, veniva rispedito al manicomio di Collegno. Ma la signora Giulia Canella che «aveva creduto, che aveva voluto

credere»²⁷, e por fine così al suo status di vedova presunta, aveva voluto continuare a credere, con una fede incrollabile, trionfante contro tutte le prove, contro tutte le evidenze, e «sicura, indomita, agguerrita»²⁸ ricca di denaro e amicizie, determinata a difendere la ritrovata felicità di sposa (e anche di futura madre), aveva avviato una battaglia legale e processuale per sottrarre il “suo” Giulio al destino che gli toccava come Bruneri Mario. Il quale, capitata l’occasione inaspettata del riconoscimento, aveva con cura e astuzia, nella finzione della smemoratezza, captato e fatto tesoro delle informazioni che parenti, amici e colleghi del Canella involontariamente gli fornivano sul passato del professore, nel tentativo di fargli tornare la memoria, costruendo e rinforzando *step by step* la sua mistificazione, la sua impostura. Alla costruzione della «memoria dello amnesiaco» (definizione recuperata da Sciascia dalla prima sentenza del tribunale di Torino, sfavorevole al Bruneri) aveva poi contribuito la signora Canella, con un memorandum fatto pervenire di nascosto a colui che credeva/voleva credere fosse il marito, dove, per sollecitare il recupero dei “ricordi”, aveva costruito un vero sistema di memoria con gli eventi principali della vita del Canella. Paradossale, in tutta la vicenda, il fatto che, nonostante fosse ormai ragionevolmente certa la vera identità del numero 44170:

si sia dato corso a una ricerca giudiziaria incentrata sulla “memoria dello amnesiaco” e sulla memoria che familiari, amici, conoscenti conservavano del professor Giulio Canella e del tipografo Mario Bruneri. Il manicomio di Collegno, insomma, divenne un teatro della memoria: non come secondo messer Giulio Camillo o Giordano Bruno o Robert Fludd, ma come – naturalmente – Pirandello²⁹.

Il giuoco delle parti divenne ancor più paradossale quando, dopo quattro anni di “teatro”, nella «ridda, rissa, riffa» di testimonianze, di perizie di ogni genere, fisiognomiche e metaneurologiche, il tribunale di Torino, nel 1927, finiva per sentenziare che non era stata raggiunta la definitiva identificazione del Bruneri nello smemorato, che quindi restava formalmente e legalmente uno sconosciuto senza nome, tranne che per la signora Giulia che riebbe così il suo Giulio, col quale si sarebbe ricostruita una nuova vita in Brasile, con i figli concepiti nel frattempo. Qui la raggiungerà vanamente, senza smuovere di un centimetro la sua tetragona fede, e senza conseguenze legali, la nuova sentenza

²⁷ L. Sciascia, *Il teatro della memoria*, in Id., *Opere. Narrativa Teatro Poesia*, cit., p. 905.

²⁸ *Ivi*, p. 917.

²⁹ *Ivi*, p. 921.

del tribunale di Torino (1928) che invece stabiliva l'identificazione del Bruneri, confermata in via definitiva, dopo una serie di ricorsi e gradi di giudizio, dalla Corte di Cassazione nel 1931. La battaglia legale continuò: in Brasile, da parte della famiglia Canella, per il riconoscimento giuridico del matrimonio, nell'interesse dei figli nati nel frattempo, e in Verona, da parte dell'irriducibile partito dei “canelliani”. Nel teatrino della memoria lo smemorato di Collegno aveva interpretato con sempre maggior credibilità la parte del personaggio che l'immaginazione collettiva e il desiderio di una donna sola gli avevano cucito addosso, perfezionando l'impostura, come l'abate Vella aveva perfezionato i suoi falsi codici per il “teatro” della storia, giuoco delle parti anch'esso:

il fatto è che si era calato nel personaggio e coerentemente, in retrospettione, andava sviluppando e arricchendolo di tutto ciò che i vaghi ricordi altrui, le vaghe coincidenze, le fortuite corrispondenze, le impressioni [...] venivano offrendo alla vicenda³⁰.

In Brasile, imparata velocemente la lingua, l'ex-44170 del manicomio di Collegno, ora professor Julio Canella, pubblicava nel '35 un memoriale (a seguire quello edito già nel '31 in Italia, *Alla ricerca di me stesso*) così traboccante di “ricordi” canelliani, «da far pensare ad una melagrana che si spacca»³¹, e da disperdere ogni dubbio, nella colonia italiana di rio de Janeiro, sull'ingiustizia della sentenza che lo inchiodava nella falsa (!) identità di Bruneri: una memoria “artificiale”, per l'impostura perfetta, come “artificiale” era stata la memoria storica costruita dal Vella, ma per una impostura imperfetta: perché i dati memoriali cannibalizzati dal Bruneri erano appartenuti comunque alla vita del Canello ed erano stati espropriati con la complicità altrui. Erano comunque storia, o magari anche prodotti e fissati nell'immaginazione collettiva ma coerenti con dati oggettivi. Il Bruneri suicida se stesso per rinascere e vivere come Canella, pirandellianamente, in altra “forma”. Nella vita sembra più facile che in un romanzo, se il Mattia Pascal che prova a reinventarsi come Adriano Meis (ed è una mistificazione anche questa) non riesce a imporre la sua nuova identità, senza poter neppure riapprovare pienamente della prima, condannato ad essere un *fu* Mattia Pascal. Come nel nome di Pirandello Sciascia aveva aperto il sipario su *Il teatro della memoria*, così lo chiude, con una amara puntata polemica in più, allusiva alla sua battaglia intellettuale e civile contro la pena di morte:

³⁰ *Ivi*, p. 950.

³¹ *Ivi*, p. 956.

E insomma: se i giudici potessero dai codici sconfinare nella valutazione di quanto mutevole è in tutti e in ciascuno la vita e di quanto le “forme” la imprigionano e le finzioni si fanno verità, allo smemorato di Collegno avrebbero potuto conferire l'identità del professor Canella, così come avrebbero potuto restituire alla società un Chessmann scrittore invece che mandare sulla sedia elettrica un Chessmann delinquente³².

³² *Ivi*, p. 951.

GIOVANNI ARPINO

I RACCONTI DI UN “BRACCONIERE DI STORIE”¹

«Io credo che un vero narratore nella sua vita debba produrre almeno cento racconti» dichiarava Giovanni Arpino a Claudio Marabini, in una intervista per il «Il Resto del Carlino», il 26 settembre del 1981², a cinque mesi dalla pubblicazione, nei tipi Rizzoli, del volume di racconti *Un gran mare di gente*, uscito appunto in aprile, che, insieme a quello intitolato *Raccontami una storia*, pubblicato nel marzo dell'anno successivo, costituisce l'ultima in ordine temporale e purtroppo definitiva raccolta d'autore di una eclettica sperimentazione della forma breve. Una misura, quella del centinaio di racconti, in effetti, praticamente raddoppiata in quarant'anni di irrinunciabile fedeltà alla narrazione, concentrata in un rapido svolgersi di pagine, o distesa in romanzi che da quelle traevano spunti o con quelle costituivano costellazioni tematiche, come prismatiche rifrazioni di un reale che si sfrange nella molteplicità dei casi e delle avventure umane, fino ai confini dell'anomalo, del surreale, del paradossale, con una certa predilezione per l'imprevedibile che affiori nell'ordinaria sequenza di casi quotidiani, e anche, per dirla con Pirandello, con una inesauribile curiosità per l'«impreveduto che è nelle anime». Rolando Damiani, nelle *Notizie sui testi* del Meridiano da lui curato delle *Opere scelte*, a proposito dei racconti, ricorda una sorta di “autoritratto dello scrittore da giovane” consegnato dallo stesso Arpino in una lettera del 1° dicembre 1955 a Elio Vittorini, suo principale mentore presso Einaudi, dove si presentava «con le tasche piene di appunti, abbozzi, frasi, scalette, fogli, schemi», terreno di coltura per una innata «facilità

¹ *I racconti di un “bracconiere di storie”*: Giovanni Arpino, in “La vita o è stile o è errore”. *L'opera di Giovanni Arpino*, a cura di M.C. Papini, F. Fastelli, T. Spignoli, Edizioni ETS, Pisa 2018.

² G. Arpino, *Intervista*, a cura di C. Marabini, cit. in R. Damiani, *Notizie sui testi*, in G. Arpino, *Opere scelte*, a cura e con saggio introduttivo di R. Damiani, Mondadori, «I Meridiani», Milano 2005, p. 1849.

raccontatrice»³ che ne educeva rifiniti camei narrativi, sperimentando, inquieta, strategie e modi di racconto diversi: dal realistico al fantastico, dal favolistico al parodico e al grottesco, talora con riflessi autobiografici, compresa la pratica della narrativa per ragazzi, che lo apparenta a firme prestigiose del *mainstream*, da Gozzano a Landolfi e Buzzati, da Moravia a Calvino e Malerba. Sono schegge di vita estratte dal piccolo mondo della provincia, o da quello più caotico e grigio della città di Torino, nate da occasioni estemporanee, incontri, esperienze vissute in proprio o raccontate da altri. La pratica del narrar breve si distende dai tempi della vita universitaria, con una serie di racconti destinati all'oblio per essere recuperati postumi, fino agli anni Ottanta, con serrata frequenza negli anni Sessanta; si affianca o si interseca con la stesura talora faticata dei romanzi: ben undici anni, per esempio, per *L'ombra delle colline*. Testimone di questa lunga fedeltà resta la monumentale impresa dell'*Opera* completa in cinque corposi volumi, diretta da Giorgio Bárberi Squarotti, pubblicata dopo la morte dello scrittore, che ne aveva però approvato in tempo il piano complessivo. I racconti sono ospitati soprattutto nel secondo volume (*L'avventura*) e nel terzo (*La testimonianza*), rubricati quindi e distribuiti, come i romanzi affini, in aree tematiche e secondo modi di narrazione, senza preoccupazioni di carattere cronologico. Nel primo volume, *Storia nostra*, sono recuperati racconti inediti, o dispersi in riviste e quotidiani, non confluiti nelle cinque raccolte che Arpino stesso confezionò in vita: raccolte che, rispetto al corpus dell'opera omnia, appaiono frutto di una selezione e di una scelta che comporta anche scarti, forse bocciature, magari anche per opportunità editoriali, mentre manifestano altresì il tentativo dello scrittore di mettere ordine e mascherare l'eterogeneità delle sue «storie», come le definiva, preferendo quella dizione a racconto o novella, con una parvenza di organicità, in alcuni casi effettivamente pretestuosa: quale linea di demarcazione può discriminare, per esempio, *Storie quotidiane* da *Storie di ogni giorno*? Una sistemazione comunque indifferente a distribuirle su un lineare asse del tempo: anzi, l'esibizione della data (di fine stesura? Di prima pubblicazione?) in calce a ciascun racconto, quando per esempio uno datato 1966 ne preceda, nella stessa sezione, uno del 1959, sembra voler sottolineare, nell'andirivieni continuo di ribaditi tempi di scrittura, una sostanziale unicità e compattezza della maniera e del talento affabulatorio della voce narrante, che, nella diversità delle storie e pur

³ *Ivi*, p. 1845.

anche delle strategie narrative, resta riconoscibile cifra di stile, timbro inconfondibile di un "mestiere" o di una "bravura" che, paradossalmente, a volte, gli era imputata come limite⁴.

La prima selettiva sistemazione della propria narrativa breve è affidata da Arpino alle due raccolte mondadoriane, *La babbuina e altre storie* (1967) e i *27 racconti* (1968), che riunivano i racconti pubblicati nel 1954 su «Botteghe oscure», ma escludevano quelli risalenti agli anni tra il '48 e il '53. Verranno recuperati ed editi postumi in *Regina di cuoi* (1989) a cura di C. Bernardo e riposizionati poi nel primo volume dell'opera omnia. Nel 1974 Arpino ricomponne sempre per Mondadori la mappatura dei due libri precedenti, incrementata da una ventina di altre storie, nei *Racconti di vent'anni*, riproposti nel 2011 dalla casa editrice Landau di Torino, con in copertina la foto di un Arpino quarantenne, seduto sotto un cespuglio di ginestra, ad Agrigento, tra le dita l'immancabile sigaretta. L'indice del volume distingue tra *Storie fantastiche*, *Storie vecchie e nuove*, *Storie di provincia*, *Storie del sabato sera* e *Storie di domani*, come per fornire una cartografia, per quanto imperfetta, dei sentieri percorsi nei boschi narrativi, lui che si definiva un «bracconiere di personaggi» e un «cacciatore di anime»⁵. La selezione delle *short stories* riduce infine a settantatré i testi approvati per i due volumi di *Tutti i racconti* pubblicati da Rizzoli nella collana La Scala, nei primi anni Ottanta, licenziati quindi come definitiva e rappresentativa cretostomazia d'autore. I titoli dei due volumi alludono alla persistente intenzione affabulatoria: il primo, *Un gran mare di gente* (1981), focalizza la molteplice e variegata invenzione narrativa affollata di vite altrui, di personaggi e caratteri; il secondo, *Raccontami una storia* (1982), sposta l'accento sul processo comunicativo insito nell'atto stesso del narrare, fin dal primitivo narratore orale della tribù. Sulla sovraccoperta la riproduzione di due coloratissimi olii (*L'albero di mele* e *La porta del glicine*) di Ettore Fico, artista torinese neonaturalista molto caro ad Arpino che aveva scritto il testo di presentazione di una sua mostra.

⁴ «Forse Arpino dovrebbe avere il coraggio di rifiutarsi, qualche volta, al proprio talento, di ribellarsi alla cucina casalinga. È vecchia storia, ma per esser scrittori bisogna dimenticare di esserlo. [...] Il mestiere, quanto c'è di più nobile nell'uomo, non si sa come, è sempre quello che ci dannava e ci corrompe». Così Cesare Garboli nel recensire la prima raccolta di racconti di Arpino, *La babbuina e altre storie*, in C. Garboli, *La stanza separata*, Mondadori, Milano 1969, pp. 205-207.

⁵ «Sono un cacciatore d'uomini. Voglio dire: un cacciatore di caratteri, uno studioso di umanità»; G. Arpino, *L'ultima osteria* (1980), in Id., *Raccontami una storia*, Rizzoli, Milano 1982, p. 148. Il racconto è incluso anche in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 1641-1645.

Le storie sono distribuite equamente nei due volumi (quarantuno nel primo e trentotto nel secondo), ancora raggruppate in sezioni, sempre in ossequio a una intenzione di fantasmatica organicità. *Un gran mare di gente* comprende le venti *Storie fantastiche* già edite, incrementate di ben sette nuove acquisizioni, composte tra il 1975 e il 1978, mentre la sezione *Storie quotidiane* pesca liberamente nelle *Storie vecchie e nuove*, sempre dai *Racconti di vent'anni*. Dalle quali, in *Raccontami una storia*, attinge la sezione denominata similmente *Storie di ogni giorno*, con l'aggiunta di racconti successivi al 1975, affiancate alle precedenti *Storie di provincia* e *Storie del sabato sera*, queste ultime con il mutato e più opportuno titolo di *Storie di altre storie*. In chiusura di entrambi i volumi, con attenta e ricercata simmetria, compaiono due anomale miscellanee di frammenti narrativi: rispettivamente, il *Diario sonnambulo*, datato in calce 1968-1981, e il *Diario bestiario* (1975-1980). Si tratta di una sorta di collezione di brevissimi testi, spunti narrativi, annotazioni, mini-fiabe e, nel caso del *Diario bestiario*, favole teriomorfe per adulti, con evidenti inclinazioni alla moralità e alla polemica, accumulati negli anni e ora ripresentati, come riesumati da un segreto cassetto di laboratorio artigiano. La formula spuria di pseudo-diario, priva di ogni indicazione temporale, ne traveste la dimensione occasionale da quaderno di appunti e ne maschera l'identità di raccolta di materiali di scarto o sperimentali, tuttavia intenzionalmente sottratti alla dispersione e all'oblio, se non altro come ulteriori testimoni della persistente e indefettibile vocazione dello scrittore braidese al racconto, inteso come forma originaria di trasmissione di esperienza che si fa esperienza per chi lo riceve, e dunque implicitamente, potremmo aggiungere con Walter Benjamin, «porta consiglio»⁶. D'altra parte, se, come Arpino afferma nella citata intervista a Marabini, il racconto «coglie una situazione drammatica nel senso greco della parola: perché crea un'azione continua; perché dà un flash della vita che si consuma in un giro rapidissimo di pagine»⁷, ad esso compete soprattutto una ampia e indiscriminante funzione comunicativa, favorita dalla sua stessa *brevitas*.

In questa prospettiva si collocava del resto il mensile d'autore «Il Racconto», ideato insieme a Mario Maffiodo, diretto dallo stesso Arpino con la consulenza editoriale di Luigi Treccani, fondato su scelte che, se avessero riflesso i gusti personali del direttore, avrebbero negato

⁶ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, Torino 2011, p. 35.

⁷ G. Arpino, *Intervista*, cit., p. 1849.

l'accesso a ogni forma di «equilibrismo letterario» o di «narcisismo della lingua». Nell'editoriale del numero zero Arpino dichiarava un preciso intento culturale, far ritrovare e sostenere il gusto della scrittura e della lettura per la forma breve, appartenente alla grande tradizione letteraria italiana, da Boccaccio a Pirandello, ma praticata solo sporadicamente, per la «tenacia di alcuni scrittori onesti». Esclusa ogni autocompiacente esercitazione da addetti ai lavori, le proposte della rivista intendevano rivitalizzare la «tradizione più classica», ed erano destinate ad assolvere «una funzione ampia senza discriminazioni di censo o di classe»⁸. L'avventura ebbe breve corso, consumata nel giro di neanche un anno, dal giugno del '75 all'aprile del '76, ma resta a testimoniare l'impegno dello scrittore per il progetto di una rivalutazione editoriale della forma breve, della tradizione italiana e straniera, a fronte dell'invadenza territoriale del romanzo. Prestigiose le firme ospitate, da Steinbeck a Fitzgerald, da Faulkner a Roth, da Flaiano a Buzzati, con incursioni nel territorio della satira affidate a Franca Valeri e Enzo Jannacci, e aperture non consuete verso il fumetto d'autore.

I due volumi Rizzoli, dunque, fissano, per sua stessa volontà, la cartografia della narrativa breve dello scrittore braidese. Cadono rispetto ai *Racconti di vent'anni* le *Storie di domani*, tre storie di fantascienza che in effetti non si lasciano rimpiangere (la migliore è forse la distopica *Bambola per la sposa*), insieme ad una decina di altri racconti, tra i quali merita una segnalazione particolare *La prossima dignità*, confessione autobiografica dello spossante corpo a corpo con la «cosa» o l'«animale», il libro-serpente inseguito da undici anni, ritardato «con fredda rabbia»⁹, patito come un incubo, *L'ombra delle colline*, che lo precipita in uno stato di separatezza malata, accidiosa, dalle cose e dalle persone, mentre il mondo intorno si fa aggressivo, soffocante; la stessa macchina da scrivere diventa ostile ed estranea; piccoli incidenti (un foglio che si buca, l'inchiostro che si esaurisce di colpo, il rullo che mostra tutta la consunzione da uso) alimentano un senso di panico. Pagine forse troppo scavate nell'intimo per trovare posto nel profilo di contastorie consegnato a *Tutti i racconti*. Alla fine, comunque i sentieri disegnati sulla mappa delle *short stories* dal cacciatore di personaggi poco soccorrono chi ricercasse una compattezza esemplificativa d'ordine tematico. Anche le strategie narrative presentano variabili che confermano una

⁸ Cit. in R. Damiani, *Notizie su testi*, cit., p. 1848.

⁹ G. Arpino, *La prossima dignità*, in Id., *Racconti di vent'anni*, Lindau, Torino 2011, p. 433. Il racconto è incluso anche in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 1562-1568.

grande abilità artigianale, intesa in senso positivo, in una continua ricerca sperimentale di soluzioni non monocordi o monotone che investe, principalmente, da una storia all'altra, lo statuto della voce narrante, ora esterna, ora interna e autodiegetica, mentre prevale la focalizzazione interna, più frequentemente fissa, e non mancano esperimenti di focalizzazione esterna, alla Hemingway per intendersi, che riducono al minimo o addirittura ne cancellano la mediazione. Perché se per Arpino lo scrivere "utile" si realizza nel «portar testimonianza poetica del mondo in cui viviamo» il testimone è affidato soprattutto a personaggi che «riassumono i tratti della nostra vita di oggi», in modo da «prendere di petto la realtà e spremene i succhi nascosti, misteriosi, esemplari», nella verità dolente della scrittura. Come la vita, anche lo scrivere è, moralmente parlando, «un compito da affrontare in piedi»¹⁰. Il racconto monologante occupa dunque uno spazio privilegiato tra le modalità del narrar breve (e non solo) di Arpino, e in questi casi la *storia* narrata è sottoposta ai capricci del *discorso* dell'Io narrante. Se accade nel suo presente si iscrive nella inquieta sospensione dell'attesa di un esito sconosciuto e imprevedibile, condiviso da chi narra e dal destinatario del racconto, ignari entrambi. Se già è accaduta, non solo ogni linearità temporale è irrisa nel percorso retrospettivo del racconto, nel tempo misto caratteristico delle narrazioni a ritroso o memoriali, ma, soprattutto, è ricostruita per frammenti, che solo alla fine si ricompongono in una sequenza logica. E intendo logica da un punto di vista narrativo, non necessariamente rispondente ad una ragione e un ordine interno alle cose o agli eventi, né alle attese o aspettative del lettore. Del resto, la strategia narrativa che appare dominante, forse la cifra identificativa e unitaria della maniera dell'Arpino narratore di storie, specie nelle *short stories*, dove non è consentito «annacquare il vino»¹¹, come spesso accade per i romanzi, consiste, a mio parere, nel procedere della narrazione per successivi indizi fattuali, senza beneficiare il lettore di preliminari coordinate orientative, con un calcolato equilibrio di detto e non detto, informazioni e omissioni, stendendo un velo opaco che solo gradualmente si solleva sul corso degli eventi, dettaglio dopo dettaglio, e ne scopre nel finale la reale consistenza e la dinamica causale. Una strategia dell'attesa o del

¹⁰ G. Arpino, *Perché ho scelto questo mestiere*, in Id., *Il viale nero*, SEI, Torino 1983. La citazione è estratta dalla *Cronologia*, a cura di R. Damiani, in G. Arpino, *Opere scelte*, cit., p. C.

¹¹ G. Arpino, *Intervista*, cit., p. 1849: «Il boicottare il racconto fa scadere di qualità il lavoro dello scrittore che è costretto ad annacquare il vino. Ha un racconto in testa e deve allungarlo per farlo diventare un romanzo».

differire, da non sovrapporre tecnicamente alla suspense. Dal tessuto della magari più banale quotidianità il racconto accumula informazioni fino ad un *turn point* narrativo che può approdare al surreale, come, per citare uno dei racconti più conosciuti, in *La babbuina*, o a scoprire i lati paradossali della realtà, come per esempio in *La trappola amorosa*. Solo in questo senso si potrebbe estendere al corpus della forma breve arpiniana, come configurato nella raccolta d'autore, l'intuizione di Cesare Garboli riferita alla prima raccolta di racconti, *La babbuina e altre storie*, quando definiva Arpino un «pittore di talento» che «lascia che il tema cresca su se stesso» e lavora con «pazienza artigiana, aggiustando a poco a poco le luci, ritocco su ritocco [...] ogni pennellata un effetto»¹².

Se dunque restiamo fedeli alla antologia d'autore, il grado più alto di diversificazione tematica e stilistica nella "febbre" narrativa dello scrittore torinese si misura nelle sezioni *Storie Quotidiane*, *Storie di ogni giorno* e *Storie di provincia*, le più corpose del resto, che inglobano storie in massima parte risalenti agli anni Sessanta. Si tratta di racconti ascrivibili con buona approssimazione ad un realismo del quotidiano, d'ambientazione cittadina o provinciale, in prevalenza riferiti al ceto medio borghese, pervasi spesso, come notava già Riccardo Scrivano, da: «un sentimento della condizione umana come inerzia aperta su altra inerzia, spazio in cui l'atto di volontà è difficile e, quando arriva ad esprimersi, inutile, o peggio, partecipato con senso della sua futilità, della sua qualità di meccanismo che finge una libertà inesistente o che è subito consumata»¹³.

Mutevoli anche nel registro, dal patetico al velenoso, dal grottesco al realistico. Un realismo sempre insidiato, tuttavia, dall'attrazione verso l'anomalia, concentrato, per lo più, nella molteplicità ingovernabile e irriducibile delle invenzioni narrative, nella ritrattistica interiore, nella registrazione straniata di gesti ordinari, di atmosfere e sfumature anche minimali. Era questa forse la mossa vincente della sua scrittura, l'agile e repentino spostamento di direzione nell'affrontare il corpo a corpo con la realtà, definito, in *La prossima dignità*, metaforicamente, come un *cargar la suerte*, espressione presa in prestito dal linguaggio tecnico della corrida classica, a indicare il movimento con cui il torero, spostando il peso del corpo, inganna il toro. L'interesse «per la persona umana, la gente, gli ambienti, i veleni»¹⁴, come scrive su «Il nostro tempo», il periodico cattolico torinese col quale aveva cominciato a collaborare dal

¹² C. Garboli, *La stanza separata*, cit., p. 207.

¹³ R. Scrivano, *Giovanni Arpino*, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 95.

¹⁴ Cit. in *Cronologia*, cit., p. CII.

febbraio del 1985, si rifrange narrativamente in frammenti di solitudini che si accendono per una labile chimera (*I rumori del limbo*, *La stanza buia*) o covano dolori irredenti e disperazioni inespresse al limite del patologico (*La dama dei coltelli*). Brevi flashes a illuminare di sbieco il mondo del lavoro nell'Italia del boom (*Il talento umano*, *Il dito puntato*, *L'inizio di Elena*, *Il processo*); inquietanti carotaggi oltre la superficie ghiacciata della normalità (*La ragazza del sabato sera*); ambigue storie di seduzione (*La trappola amorosa*). La deviazione verso l'anomalo o l'abnorme approda al territorio dell'assurdo e del surreale nelle *Storie fantastiche*, sezione che trova una sua compattezza nel qualificarsi tale in opposizione al quotidiano e all'ordinario, dove l'inverosimiglianza è data, inscritta per statuto in una modalità narrativa che, con naturalezza di dettato e concretezza di dettagli realistici, si colloca in una accettata dimensione di paradosso o di surrealtà come in *La pavona*, *La babbuina*, o *Polvere negli occhi*. Si spinge magari ai limiti dell'assurdo nell'horror domestico con una punta di irriverente satanismo in *La strega bambina*, o ai confini dell'immaginario fantascientifico in *Bobby sapiens*, o del grottesco (*Gaby la nana*, *Peccato di gola*). Se *La babbuina* fa pensare a certi racconti surreali di Alberto Moravia, come *Il coccodrillo* o soprattutto *Il tacchino di Natale*, e ancora a Moravia rimanda l'incursione nella classicità di un testo come *Il fratello di Saffo*, non manca la perturbante esitazione sulla soglia di realtà/irrealtà che distingue, per Tzvetan Todorov, la narrazione propriamente *fantastica*, dallo *strano* e dal *meraviglioso*, dal caso eccezionale e dal fiabesco. Allora suggestioni landolfiane o buzzatiane percorrono altre storie, dove è un animale, da sempre figurazione simbolica di una inconoscibile, a volte ostile, alterità, ad operare una smagliatura inquietante nel tessuto consueto del reale: sarà il gatto in *Il gatto mammone*, il cagnolino della vedova in *Una luna di troppo*, il pappagallo di *Un fantasma veneziano*, lo scimmiotto del girovago in *Natale e macaco*; quando la bestia non recuperi la figurazione allegorica della tradizione favolistica esopiana, nel *Diario bestiario*, che chiude *Un gran mare di gente*. Personale elaborazione di un modulo narrativo antico il *Diario bestiario* traveste umori e malumori derivati dal costume contemporaneo in piccoli, amari, apologhi senza intenzioni didascaliche o moralistiche, dai quali trasuda l'anticonformismo di un "malpensante" lucido osservatore di fatti e persone, tra Leopardi e Borges. La percezione della sua singolarità e della sua compattezza, unita alla consapevolezza che l'operazione di riuso della favolistica teriomorfa ben si inseriva nel solco della sua nuova vitalità nel secondo '900, a partire da *Il primo libro delle favole* (1951) di Carlo Emilio Gadda, convinsero

Arpino a farne una stampa in numero limitato per le edizioni Arte Tuttagrafica di Torino (1982), impreziosita, come spesso accade nei libri di favole, da sette acqueforti di Giacomo Soffiantino.

Nei *Racconti di vent'anni* del '74 era stata inserita una *new entry* rispetto alle precedenti raccolte, ovvero le quattordici *Storie del sabato sera*, risalenti quasi tutte al 1973. Il titolo della sezione ne marcava allora la diversità, nel senso quasi di un raccontare più rilassato, un divertimento da week end, che costruisce storie a partire da storie già scritte e ben note. Nel transitare quasi integralmente nel volume del 1982, *Raccontami una storia*, sono rubricate sotto il titolo, sicuramente più specifico, di *Storie di altre storie*. Questa volta sono per lo più personaggi del mondo scritto le prede del bracconiere, che, fedele alla loro identità finzionale, li trasferisce tuttavia in contesti diversi, ne reinventa l'avventura, condensandola nelle poche pagine di un rapido ma denso racconto, mutandone il destino, o rovesciando il punto di vista. Si tratta di una sezione proiettata in un territorio di particolare sperimentazione narrativa, aperta ad un gusto per l'intertestualità e la riscrittura che non può non riferirsi a suggestioni borgesiane. Del resto Borges è indicato tra le letture d'elezione, insieme a Malcom Lowry, nel più volte citato racconto autobiografico *La prossima dignità*. Da queste brevi storie, apparenti esercizi o giochi di stile, sembra ammiccare sorniona la faccia del Gran Bizzarro che amava vivere, ridere e scrivere, l'autore di epitaffi graffianti di personalità morte o ancora viventi, che sembra divertirsi qui a ridurre alla dimensione del quotidiano e del contemporaneo gli eroi della narrativa occidentale, da Frankenstein ad Alice, da Lolita a Don Chisciotte, da Tarzan e Sandokan a Marlowe, da Achab e Falstaff a Faust, e perfino Pinocchio e Cappuccetto Rosso. Senza dimenticare Casanova. Ma, sottratti alla protettiva, eternatrice sicurezza dei loro mondi scritti, e proiettati in un immaginario contemporaneo, i loro destini precipitano, nel giro di poche pagine, in avventure intrise di malinconia, solitudine, decadenza. La presenza straniata e stranante in un contesto finzionale che non appartiene loro, ma nel quale conservano la propria identità, origina un corto circuito narrativo che azzerà ogni sospetto di evasione letteraria puramente ludica. E vi si legge in filigrana l'Arpino umorale e risentito, quella sua pervasiva indagine degli aspetti oscuri e inquietanti della società, della vita e delle anime, percorsa da una latente tensione etica, dalla parola del «chicco individuo», come si definisce con espressione gaddiana, che tenta di restare ben separato nel «risotto storico»: perché questo intende essere il ruolo dell'intellettuale:

Nel nostro doloroso, forse immondo, “risotto storico”, l'intellettuale non può essere altro che un chicco individuo. Non appartiene a una corporazione, non può costituire clan, non può cedere alle suggestioni dei giochi verbali così cari all'agudeza italiana¹⁵.

Quei personaggi di un mondo di carta si trasformano in maschere grottesche, financo ridicole, travestimenti di un quotidiano sempre più drammatico e tragico. «L'Italia degli anni di piombo presentava soprattutto agli occhi di chi l'avesse conosciuta e raccontata nei paesaggi anche sociali del dopoguerra, scorci cupi, talvolta una realtà odiosa» scrive Rolando Damiani¹⁶. Non meraviglia dunque la decisa sterzata di Arpino sulla strada, del resto a tratti già percorsa, del racconto surreale, del paradosso, dell'evasione fantastica. Sono questi gli anni del «grottesco in due tempi» *Donna amata dolcissima* (1969), commedia con protagonisti un marito-delfino e una moglie-scimmia, e della trilogia fantastico-utopistica, con la pubblicazione di *Randagio è l'eroe* (1972), *Domingo il favoloso* (in volume nel 1975) e *Il primo quarto di luna* (1977). E non dimentichiamo che tra il '75 e l'80 scrive racconti che incrementeranno le *Storie fantastiche* di *Un gran mare di gente*, e inizia la collezione delle favole esopiche del *Diario bestiario*.

Incontriamo dunque nelle pagine delle *Storie di altre storie* un Frankenstein trasformato in ottuso killer solitario a pagamento, teneramente accudito dalla madre; un Sandokan degradato a fenomeno da circo; una Lolita ormai anziana e sola, che sconta forse la sola colpa di «sopravvivere alla propria adolescenza, che dovrebbe essere eterna», ridotta a cercare un posto di lavoro come cuoca in una famiglia signorile, confidando in quelle sue calzette bianche, che furono allora il suo peccato, divenute forse ora «il simbolo di quella decenza che gli altri amano solo nel prossimo»¹⁷. Essere serva, in fondo, può essere una vera libertà: libertà dal dover scegliere o dover assumersi delle responsabilità. Invece il «professor Chisciotte» assume su di sé il dovere di combattere una vana battaglia contro i mulini a vento del consumismo e del nuovo capitalismo. Ma si sa, è un «matto, un genio, un incantato»¹⁸ con la vocazione di smascherare le sofisticazioni alimentari e Sancio è il comprensivo poliziotto che per undici volte ha dovuto arrestarlo. Un

¹⁵ Dall'articolo commemorativo di G. Arpino dell'amico giornalista Carlo Casalegno, assassinato dalla Brigate Rosse, pubblicato su «La Stampa» del 22 novembre 1977, cit., in *Cronologia*, cit., p. XCII.

¹⁶ R. Damiani, *Arpino e la sua ombra*, in G. Arpino, *Opere scelte*, cit., p. XXXV.

¹⁷ G. Arpino, *Un whisky per Lolita*, in Id., *Raccontami una storia*, cit., p. 241.

¹⁸ G. Arpino, *Chisciotte e il commissario*, in *ivi*, pp. 242-246.

Casanova settantottenne, imbroglione, che campa di espedienti e barando al gioco, con una grande esperienza del bel mondo, ma tallonato dalla polizia, scambia la propria libertà consegnando ad un funzionario di polizia libriccini molto appetibili per gli investigatori: vi ha annotato con nomi e indirizzi. «i vizi dei grandi e dei meschini, le avventure del bel mondo e le miserie degli arrivisti, degli avventurieri», una vera «enciclopedia del vivere storto o strano o torbido»¹⁹. In *L'ultimo Tarzan*, l'eroe della giungla, unico esemplare della specie umana sopravvissuto, è l'assistente-cavia del gorilla-scienziato Maestro Bongo, che lo utilizza per studi ed esperimenti, con un rovesciamento del rapporto uomo/scienziato-animale/cavia che era alla base della storia fantascientifica del *Bobby sapiens*. Persiste la prospettiva distopica in questa parabola sull'etica della scienza, in uno scenario che ricorda il *Pianeta delle scimmie*, il film del 1968 di Franklin Shaffner, tratto dal romanzo di Pierre Boulle del 1963, tradotto in Italia nel 1965, col titolo *Viaggio a Soror*. Ma il cameo letterario risbalzato forse più allusivo e suggestivo, che respinge il romanzesco nella palude del quotidiano, è rappresentato dal *Diario di don Rodrigo*, che introduce questa miniserie delle nuove avventure di personaggi di carta. Qui direttamente dalla voce del personaggio manzoniano si ascoltano le ragioni di Caino, in un rovesciamento umoristico, in senso inequivocabilmente pirandelliano, della vicenda di «quella contadinotta Lucia», che fu soltanto, parola di Rodrigo: «il ghiribizzo d'un mattino più degli altri acidioso e non storia né patimento né stimolo d'onore né avventura». «Tutto rotolò per una china assurda», a partire da uno sguardo posato da occhi impigriti su una ragazza, dalla paura di un prevosto e dallo zelo di due bravi, con un seguito di «illazioni altrui, veneficio di parole, cattiverie paesane». Inchiodato nella parte del colpevole solo per essere don Rodrigo. Un Rodrigo ansioso di avventure guerriere ma esule insabbiato nella pace soffocante di una oscura provincia, che corrompe lo spirito, la volontà, le legittime e nobili aspirazioni. Ormai codificato, devastato, imprigionato, «come una ragnatela inchioda la mosca», in una «falsa storia», per nutrire gli ignoranti, irrobustire le loro «povere grammatiche», come «simbolo di sopruso». Ormai perfino la sua morte è diventata una «comoda leggenda di orrori» per impartire lezioni morali²⁰.

Il bracconiere in questo caso ha cercato un'altra riserva di caccia. Forse si era esaurita la selvaggina per il «cacciatore di caratteri», per lo

¹⁹ G. Arpino, *Il ritorno di Casanova*, in *ivi*, p. 265.

²⁰ G. Arpino, *Diario di don Rodrigo*, in *ivi*, pp. 219-222, *passim*.

«studioso di umanità», come si era definito nel dialogo immaginario con l'oste dell'ultima osteria, relegata ormai «nei solai della storia», nel citato racconto omonimo, che inaugura la sezione *Storie di provincia* in *Raccontami una storia*. «Ma ormai gli uomini sono spariti, caro lei» aveva commentato l'oste: «La gente nasce a macchina. Tutti uguali». Ma non si è esaurita la passione per la caccia. L'Arpino «onesto cacciatore di uomini intesi come personaggi», che «ha fatto appena in tempo ad afferrare un po' di Storia per la coda» e adesso rischia di «venire dimenticato e scartato, proprio lui che dovrebbe cacciare e consegnare i suoi reperti di caccia ai musei della Storia», è disposto a farsi cane da guardia in quella metaforica osteria, nascosta in un «angolo protetto dalle insidie del Tempo» pur di aspettare ancora personaggi da cacciare, «ascoltare le loro storie e arricchire il proprio desolato carniere»²¹. È il 1980. In verità da ora fino al definitivo congedo, nel dicembre del 1987, la riserva di caccia non procurerà più molta selvaggina da racconto, così che i due volumi Rizzoli resteranno gli ultimi in cui esibire i trofei del proprio bracconaggio.

²¹ G. Arpino, *L'ultima osteria*, cit., p. 149.

INDICE

Prefazione

«Guardati bene dal dimenticare». Perché rileggere il Novecento
di Teresa Spignoli 7

Scritture del sé 13

1. Renato Fucini. Autoritratto su sfondo toscano 15
2. Svevo e i suoi “doppi” 39
3. Ritratto dell’artista da giovane. Il *Diario sentimentale*
di Vasco Pratolini 63
4. La guerra del Duca di Sant’Aquila. Carlo Emilio Gadda 87
5. La memoria difficile. La Shoah nei *graphic novel*
della “seconda generazione” 115

Trittico per Calvino 137

1. Tempo di Mercurio e tempo di Vulcano.
Riflessioni calviniane sullo «scrivere breve» 139
2. La rete bucata della memoria. Calvino
e l’autobiografia impossibile 153
3. «Abrigo» e «Ubagu»: la luce e l’opaco 167

Letteratura “inquirente” 181

1. Giallo e noir. Dalla tradizione al postmoderno 183
2. Il razionale mistero. Il poliziesco di Sciascia tra Poe,
Gadda e Pirandello 221
3. Il delitto si addice ad Eva. Firenze e dintorni 249
4. Linda Di Martino, *La Donna d’Oro*. Miserie e nobiltà
della Firenze perduta 277
5. Un’idea di noir. Carlo Lucarelli *par lui-même* 301
6. Antonio Tabucchi “almost noir”? 315

Altre occasioni	339
1. Icone del testo. Epigrafi letterarie novecentesche	341
2. Figure di donna nell'opera di Renato Fucini	371
3. Incendiarii... ma non troppo. «È permesso?!...»: un periodico empolesse tra Fucini e Marinetti	391
4. Rappresentare, non spiegare. Le bestie di Federigo Tozzi	403
5. Dalla pagina al palcoscenico allo schermo. <i>La giara</i> di Luigi Pirandello	427
6. Leonardo, Luisa e lo "scambio di figurine"	449
7. Dell'"impostura". Il teatrino della storia e della memoria in Leonardo Sciascia	459
8. Giovanni Arpino. I racconti di un "bracconiere di storie"	473

LETTERATURA ITALIANA

L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=Letteratura%20italiana>



Pubblicazioni recenti

50. ELISABETTA BACCHERETI, *Riletture contemporanee. Trittico per Calvino e altre indagini*, 2024, pp. 488.
49. JUAN CARLOS DE MIGUEL Y CANUTO, «Ciò che non esprimo muore». *Pasolini e Lorca: due traiettorie a confronto*, 2023, pp. 64.
48. FILIPPO GRAZZINI, STEFANO PIFFERI, GIOVANNA SANTINI (a cura di), *Dante per tutti. Tempi, luoghi, culture. Atti del Colloquio all'Università della Tuscia, Viterbo, 6-7 Maggio 2021, 2022*, pp. 184, ill.
47. VALERIA MEROLA, MARIA DI MARO (a cura di), *Letteratura e medicina*. In preparazione.
46. FRANCESCA FISTETTI, *Un narratore irregolare. Guido Piovene nel Novecento letterario italiano ed europeo*, 2022, pp. 148.
45. CHIARA TOGNARELLI, *Berchet, Carrer, Prati. La ballata romantica in tre ritratti*, 2022, pp. 184.
44. ROSSELLA PALMIERI, *Il futuro nel presente. Percorsi letterari tra Italia e Francia*. Presentazione di Perle Abbrugiati, 2022, pp. 140.
43. ANNA DI VEROLI, *La peste. Colpa, peccato e destino nella letteratura italiana*, seconda edizione, 2021, pp. 96.
42. ANDREA LAZZARINI, *I fiscali del Diavolo. Muratori, Fontanini e Castelvetro*. Con un'edizione del *Primo esame dell'«Eloquenza italiana»*, 2021, pp. 164.
41. MARCELLO SABBATINO (a cura di), *Vita e morte dell'eroe epico. Percorsi dal Trecento al Seicento*. Presentazione di Stefano Carrai, 2021, pp. 276.
40. NICOLETTA MAINARDI, *Luzi e lo sguardo dell'arte*, 2020, pp. 112.
39. MARIO MINARDA, *Tra saggio e novella. Forme di scrittura critico-inventiva in Pirandello*, 2020, pp. 240.
38. PAOLA ALBERTI, *Uno studio in giallo. Indagine sul poliziesco italiano*, 2019, pp. 112.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di giugno 2024